



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
Instituto de Artes – IdA
Programa de Pós-Graduação em Arte

MUSEU AFRO BRASIL NO CONTEXTO DA DIÁSPORA:
dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras

Nelson Fernando Inocencio da Silva

Brasília
2013

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes - IdA
Programa de Pós-Graduação em Arte

MUSEU AFRO BRASIL NO CONTEXTO DA DIÁSPORA:
dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras

Nelson Fernando Inocencio da Silva

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Arte da Universidade de Brasília, em cumprimento parcial dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Arte, sob a orientação do Prof. Dr.Roberto Luís Torres Conduru.

Brasília
2013

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de
Brasília. Acervo 1009372.

S586m Silva, Nelson Fernando Inocencio da.
Museu afro Brasil no contexto da diáspora : dimensões
contra-hegemônicas das artes e culturas negras / Nelson
Fernando Inocencio da Silva. -- 2013.
200 f. : il. ; 30 cm.

Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Instituto
de Artes, Programa de Pós-Graduação em Arte, 2013.
Inclui bibliografia.
Orientação: Roberto Luís Torres Conduru.

1. Museus de arte. 2. Cultura afro-brasileira.
3. Diáspora africana. I. Conduru, Roberto. II. Título.

CDU 7:069

**TESE E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE DOUTORADO EM ARTE
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**



Professor Dr. Roberto Luis Torres Conduru (UERJ)

ORIENTADOR



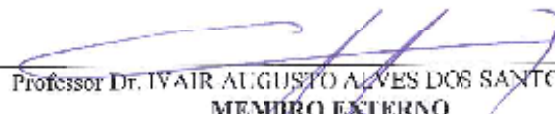
Professora Dra. Suzete Venturelli (VIS/UNB)

MEMBRO INTERNO



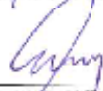
Professora Dra. GRACE MARIA MACHADO DE FREITAS (VIS/UNB)

MEMBRO INTERNO



Professor Dr. IVAIR AUGUSTO ALVES DOS SANTOS (UNB)

MEMBRO EXTERNO



Professor Dr. KARENGILLER MEINANGA (USP)

MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília, terça-feira 17 de dezembro de 2013.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes /
UnB.

BANCA EXAMINADORA

DATA: _____ / _____ / _____

Prof. Dr. Roberto Luís Tores Conduru (Presidente)

Profa. Dra. Grace Maria Machado de Freitas (Membro Interno)

Profa. Dra. Suzete Venturelli (Membro Interno)

Prof. Dr. Kabengele Munanga (Membro Externo)

Prof. Dr. Ivair Augusto Alves dos Santos (Membro Externo)

Dedicada

Aos meus antepassados, Alzira Inocencio dos Santos, Ana Glória Gomes, Antonieta Gomes, Carlos Eduardo Gomes Belmiro, Claudio Severiano da Silva, Delphina Pereira Trindade, Elaine Innocencio da Silva Nascimento, Elcinéia Pereira de Souza, Fernando Innocencio, Gustavo Pereira da Silva, Júlio Cesar da Silva Gomes, Maria Joaquina Inocencio, Maria Magdalena Gomes, Nelson Pereira da Silva, Nilton Pereira da Silva, Raul Innocencio, Rita Conceição da Silva, Suzana Innocencio da Silva Gregory e aos demais que estão no *òrun*. Sem vocês indubitavelmente não haveria caminho.

Aos ancestrais cujo conhecimento de suas existências me fora negado por força das circunstâncias históricas.

Aos seres humanos africanos em qualquer faixa etária, os quais não conseguiram concluir a travessia da ‘calunga grande’.

Aos que sobreviveram à ‘passagem do meio’ povoando o lado de cá do Atlântico com ‘ilhas de Áfricas’ por todos os cantos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe Jurema Innocencio Gomes, pelos eternos ensinamentos. Depois de tantos vendavais tive ainda a grata oportunidade de contar com a sua significativa presença no momento da Qualificação de Tese. Estou certo de que hoje, mesmo fragilizada pela doença, permanecerás atenta a mim no encerramento deste ciclo.

À Claudia Maria Graciano, esposa e companheira, pela transcrição da entrevista com Emanuel Araújo, além do estímulo constante no período de elaboração desta tese. Sei que lhe sobrecarreguei, assim como estou ciente de que sem a sua cumplicidade este trabalho não seria possível.

Aos meus filhos menores, Amandla e Kiluanji, os quais poderiam até mesmo duvidar da existência paterna não fossem minhas constantes desculpas, abdicando de tantos fins de semana em suas companhias. Espero tê-los feito compreender as motivações de tamanho sacrifício.

Ao Omowalê, meu filho adulto, na expectativa de que este momento sirva como estímulo para o seu projeto de vida.

A Emanuel Araújo pela receptividade e por dispor do tempo que não havia para me receber, concedendo entrevistas necessárias ao desenvolvimento da pesquisa. Tais momentos, apesar de raros, foram extremamente proveitosos e inesquecíveis.

Ao Prof. Dr. Kabengele Munanga por ter se prontificado a colaborar com a sua sapiência para a avaliação da tese desde que soube da minha aprovação no Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB.

Ao orientador Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru pela confiança e paciência de me acompanhar, apesar das incertezas. Agradeço pelas provocações com o intuito de fazer o trabalho de pesquisa progredir, quando parecia não haver mais horizontes.

À Banca de Qualificação de Tese. Ao Prof. Dr. José Jorge de Carvalho, pelas contribuições em prol do ativismo negro. À Profa. Dra. Maria Eurydice Barros Ribeiro, pelas observações pertinentes em torno da coerência histórica, além de questões formais percebidas em tempo hábil. Ao Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira pelas críticas no que se refere à museologia e ao rigor formal.

À Banca de Defesa de Tese. A Profa. Dra. Grace Maria Machado de Freitas pelas observações auspiciosas e pela deferência. A Profa. Dra. Suzete Venturelli pelos comentários relevantes. Ao Prof. Kabengele Munanga pelas críticas necessárias ao crescimento acadêmico. Ao Prof. Dr. Ivair Augusto Alves dos Santos pelas questões apresentadas e porsugerir ampliação dos conceitos pertinentes ao trabalho.

À Coordenação e ao Colegiado do PPG-Arte, por deferirem as prorrogações de prazos, pela aprovação do credenciamento ao programa do orientador externo, Prof. Dr. Roberto Conduru, bem como pela flexibilidade quanto às questões de ordem pessoal.

À Maria Cristina de Oliveira Bruno, museóloga e Vice-Diretora do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo – MAE/ USP, por ceder horas do seu

precioso tempo para entrevista, enquanto preparava a inauguração do memorial das vítimas da ditadura militar no prédio do antigo DEOPS, atual Estação Pinacoteca.

Aos membros da equipe do Museu Afro Brasil: Ana Lúcia Lopes, pesquisadora e consultora, Cláudia Alexandre, assessora de comunicação, Cláudio Roberto Nakai, assistente de curadoria, Fátima Gomes, coordenadora do núcleo de museologia, Juliana Ribeiro, assistente de coordenação, aos educadores, Marcelo de Saete, Milton Silva dos Santos, Renato Araújo, Solange Ardila e Vanessa Lambert, às assistentes de educação Renata Aparecida Felinto, e à Sarah Ruth Barbosa (em memória), e à Romilda Silva, bibliotecária. Grato por prestarem informações e/ou concederem entrevistas.

Aos colaboradores do Museu Afro Brasil, Luís Carlos dos Santos, editor responsável pela Revista Afro B, e Luís Paulo Lima, fotógrafo, tendo o primeiro informado sobre a difusão e o segundo fornecido dados acerca do processo de construção da instituição.

Ao pesquisador e ativista Acácio Sidinei Almeida dos Santos, vinculado à Casa das Áfricas, pelos diálogos profícuos, pelas sugestões de leitura e pela concessão de publicações produzidas por sua entidade.

À Professora Renata Azambuja cúmplice no *ativismo* e colaboradora no trabalho de elaboração da tese, disponibilizando-me textos elucidativos sobre o assunto durante esta trajetória.

Ao Júlio Galhardo e Irene Carvalho pela receptividade ao me acolherem e por todo auxílio que prestaram durante minha permanência naquele mundo chamado São Paulo, no primeiro momento em que fui a campo estudar o Museu Afro Brasil.

Aos colegas de jornada (ABPN, CONNEABs, UnB), por assumirem a responsabilidade de estudar até a exaustão as relações raciais nas suas áreas específicas, transitando por um terreno muitas vezes árido como tem sido o meio acadêmico. Vocês são meu estímulo.

À Professora Elizabeth Silver pela correção de tradução referente ao resumo do português para o inglês e ao Professor Wilson Ramon pela correção de tradução alusiva ao resumo do português para o francês.

Ao Professor Alexandre Fernandes Corrêa pela doação do seu livro *Museu Mefistofélicoe a distabuzação da magia*, além das demais colaborações.

Ao Ex-Presidente da Palmares, Zulu Araújo, à Maria Celeste M. Queiroz e a José Carlos Capinan - AMAFRO, pelas informações prestadas acerca do Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira - MUNCAB.

Ao atual Presidente da Fundação Palmares Hilton Cobra e à Elen Sandra R. Oliveira servidora da FCP, pelas informações prestadas acerca do Memorial Zumbi.

Por último, mas não menos relevante, quero fazer um agradecimento especial ao *Babalawo*, sacerdote do culto à *Orunmila Ifá*, Sebastião Fernando da Silva e a sua equipe do Instituto Brasil Floresta Sagrada - IBRAFS pelo apoio permanente, mesmo nos momentos mais árduos deste percurso que pareceu não ter fim.

Resumo

O presente trabalho é um exercício que implica na investigação acerca dos processos individual e coletivo que culminaram na fundação do Museu Afro Brasil em 2004. Além de um estudo que lida com os antecedentes que pavimentaram o caminho rumo à consolidação de um projeto construído para superar as invisibilidades da população negra no país, por meio de um modo artístico de ver, a pesquisa possui outra ambição: compreender o conceito que dá sentido às mostras de longa duração exibidas na instituição mencionada.

Estes são os dois eixos desta tese que se ocupa de questões alusivas à representação da alteridade afrodescendente no ambiente específico do museu em estudo. As exposições de artes e culturas afro-brasileiras patrocinadas por museus locais são conhecidas e, muitas das vezes, elas expressam problemáticos pontos de vista de tais instituições. Evitando essencialismos é possível dizer que existem diferenças significativas entre as identidades criadas *para* um grupo de pessoas e as identidades construídas *por* elas mesmas, enquanto sujeitos da própria história. Seguindo esta perspectiva o estudo, que toma o Museu Afro Brasil como referência, pode ajudar no alcance de uma compreensão.

O percurso se inicia com uma abordagem sobre Emanuel Araújo, a pessoa que concebeu o Museu e trabalhou por mais de duas décadas atrás para torná-lo realidade. Posteriormente, o contexto histórico é analisado, considerando as demandas sociais que contribuem para fortalecer a proposta da instituição em destaque. Por fim, a visita pelas exposições de longa duração serve como um convite na procura de pistas que levem a entender o discurso visual adotado pelo Diretor/ Curador do Museu Afro Brasil. O Objetivo é o de saber como tais representações visuais estão relacionadas com a conjuntura atual na qual as políticas públicas para valorizar o legado da diáspora africana constituem uma estratégia contra hegemônica face às persistentes e antiquadas ideias coloniais.

Palavras-chave:

museus de arte, cultura afro-brasileira, diáspora africana

Abstract

The present work is an exercise involving an investigation concerning the individual and collective processes that culminate in the foundation of the Afro Brazil Museum in 2004. In addition to being a study focusing on the background that paved the way consolidating a project constructed to surpass the invisibilities of black people in this country, from an artistic point of view, this research also has another ambition: to understand the concept that makes sense of the long-term exhibitions shown by the aforementioned institution.

These are the two lines of thought in this thesis that deal with questions related to the otherness of afro-descendant representation within this specific museum. The exhibitions of afro brazilian arts and cultures sponsored by the local museums are known and, many times, they express the problematic points of view of those institutions. By avoiding essentialisms, it is possible to say that there are meaningful differences between the identities created *for* a group of people and the identities constructed *by* them, whilst being subjects of their own history. Following such a perspective, this study, which uses the Afro Brazil Museum as reference, may aid in reaching comprehension of this subject.

The journey begins by approaching Emanuel Araújo, the person who conceived of the museum and worked more than two decades ago to make it come true. Later, the historical context is analyzed, considering the social demands that contributed to strengthening the proposal of the highlighted institution. Finally, a visit is paid to the long-term exhibitions which serve as an invitation to seek out clues to figure out the visual speech adopted by the Director/ Curator of the Afro Brazil Museum. The aim is to know how those visual representations are linked to the current juncture in which public policies for valuing the legacy of the african diaspora become a counter-hegemonic strategy for facing the persistent and antiquated colonial ideas.

Key words:

museums of art, afro-brazilian culture, african diaspora

Résumé

Le présent travail c'est un exercice qui implique l'investigation sur les procès individuel et collectif qui ont culminé à la fondation du Musée Afro Brésil en 2004. Plus qu'une étude concernant à des antécédents qui ont préparé le chemin vers la consolidation d'un projet construit pour surmonter l'invisibilité de la population noire, grâce à une façon artistique de voir, la recherche a une autre ambition: comprendre le concept qui a un sens aux expositions de longue durée montrées par l'institution mentionnée.

Ce sont les deux axes de la thèse qui s'occupent des questions sur la représentation de l'autre afro-descendant dans l'ambiance spécifique du musée maintenant étudié. Les expositions de l'arts et cultures afro-brésiliennes parrainées par les musées locaux sont connues et souvent ces événements ont exprimé les points de vue problématique de telles institutions. En refusant les essentialismes c'est possible d'affirmer qu'il y ait des différences significatives entre les identités créées pour un groupe de gens et les identités construites par elle-même, comme les sujets de leur propre histoire. Suivant cette perspective l'étude, qui prend le Musée Afro Brésil comme référence, peut aider à l'atteinte d'une compréhension.

Le parcours commence par une approche à Emanuel Araújo, la personne qui a conçu le musée et a travaillé pendant plus de deux décennies avant pour faire l'institution devenir une réalité. Ultérieurement, le contexte historique est analysé, considérant les demandes sociales qui ont collaboré pour fortifier la proposition de l'institution soulignée. Finalement, une visite aux expositions de longue durée sert comme une invitation pour chercher les pistes qui permettront avoir des connaissances en ce qui concerne le discours visuel assumé par le Directeur/ Curateur du Musée Afro Brésil. L'objectif c'est de savoir comment telles représentations visuelles sont relationnées à la conjoncture actuelle dont les politiques publiques pour valoriser l'héritage de la diaspora africaine forment une stratégie contre-hégémonique qui fait face aux persistantes et dépassées idées coloniales.

Mots-clés:

musées d'art, culture afro-brésilienne, diaspora africaine

Um museu capaz de colaborar na construção de um país justo e democrático, igualitário do ponto de vista social, aberto à pluralidade e ao reconhecimento da diversidade no plano cultural, mas também capaz de reatar os laços com a diáspora negra, promovendo trocas entre a tradição, herança local e inovação global.

Emanoel Araújo, *Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva*

Esta consciência do processo e da situação histórica da cultura negra confere uma intrasferível responsabilidade a todos àqueles comprometidos com a produção de uma arte brasileira isenta de distorções ideológicas, de pressões domesticadoras ou aculturações, assimilações branquificadoras racistas.

Abdias Nascimento, *A arte negra: museu voltado para o futuro*

O branco brasileiro, e o intelectual em particular, recusam-se a abordar as discussões sobre o negro do ponto de vista da raça. Abominam a realidade racial por comodismo, medo ou mesmo racismo.

Beatriz Nascimento, *Por uma história do homem negro*

A questão não é ser negro, mas sê-lo diante do Branco.
(...)

Há uma ambiguidade na situação universal do negro, que se resolve, entretanto, na sua existência concreta. É assim que, de certo modo, ele se assemelha ao Judeu. Contra os obstáculos alegados acima apelamos para uma evidência: **onde quer que vá, um negro permanece um negro.**

Frantz Fanon, *Pele negra, máscaras brancas*

Sumário

Introdução.....	1
Capítulo 1:Griot cujas palavras são imagens	11
1.1 - Uma trajetória improvável	15
1.1.1 - Do recôncavo à capital	16
1.1.2 - Nasce um 'artista'.....	19
1.2 - Acerca de um construtivismo afetivo	26
1.2.1 - Expressão em superfície.....	28
1.2.2 - Expressão em volume	30
1.3 - Edições no prelo: aos que causaram boa impressão	32
1.3.1 - Publicações artesanais	33
1.3.2 - Publicações convencionais.....	34
1.4 - Sem perder a identidade jamais: registros de exposições	37
1.4.1 - A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica.....	38
1.4.2 - Vozes da diáspora	43
1.4.3 - Arte e religiosidade afro-brasileira	44
1.4.4 - Herdeiros da noite: fragmentos do imaginário negro	47
1.4.5 - Mostra do Redescobrimento: Negro de corpo e alma	49
1.4.6 - Para nunca esquecer: negras memórias/memórias de negros	53
1.5 - Entre gestões e gestações: direção de museus e o nascer do Afro Brasil	55
1.5.1 - Museu de Arte da Bahia (1981-1983)	56
1.5.2 - Pinacoteca do Estado de São Paulo (1992-2002).....	57
1.5.3 Museu Afro Brasil (desde 2004)	61
Capítulo 2: Museus afros e suas correlações com as lutas sociais	70
2.1 – Embates pela memorialização e patrimonialização da cultura afro-brasileira	71
2.1.1 - Museu da Magia Negra: coleção transformada em tabu	87
2.1.2 - Museu de Arte Negra: um projeto afirmativo do TEN.....	91
2.1.3 - Museu Afro-Brasileiro: diálogos entre os dois lados do Atlântico.....	97
2.1.4 - Parque Memorial Quilombo dos Palmares: Zumbi está vivo!.....	102
2.1.5 - Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira: uma questão federal	110
2.1.6 - Museu do Percurso do Negro: além das pedras pisadas do cais	114

2.1.7 - 7ª Primavera dos Museus: museus, memória e cultura afro-brasileira.	118
Capítulo 3: Visita ao Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva	123
3.1 - África: diversidades e permanências	134
3.2 - Trabalho e Escravidão	142
3.3 - As Religiões Afro-Brasileiras.....	152
3.4 - O sagrado e o profano.....	159
3.5 - História e memória.....	165
3.6 - Artes Plásticas: a mão afro-brasileira.....	180
Considerações finais: Encerrando o expediente.....	204
Anexo: Entrevista concedida por Emanuel Araújo	213
Referências bibliográficas	225
Tabela de imagens.....	235
Lista de Siglas	240

Introdução

Assim que foi inaugurado em 2004 o Museu Afro Brasil chamou a atenção da sociedade paulista e brasileira para as debilidades em torno da representação negra no âmbito das artes e das culturas produzidas no país. Por conseguinte, a abertura desta instituição ao público representou, da perspectiva de sua gestão, a busca de um diálogo com expectadores pautado, entre outras possibilidades, no respeito à diversidade etnicorracial¹, na afirmação da identidade afrodiaspórica,² no reconhecimento da participação de negros e negras como protagonistas nos processos artísticos e culturais brasileiros, para além da condição de meros coadjuvantes.

Sobre a diáspora negra é necessário de antemão compreendê-la em suas nuances e diferentes momentos históricos, uma vez que o conceito vincula-se ao cerne do trabalho. Talvez o mais adequado fosse falar em diásporas considerando episódios e contextos bem distintos entre si. Embora seja muito recorrente a alusão à duas diásporas, sendo a primeira associadas ao tráfico negreiro e a segunda resultante do fluxo de africanos e afrodescendentes em direção à Europa a partir de meados do século XX, há concepções divergentes. Conforme J. E. Harris em capítulo intitulado

¹ Conceito fluido entre para uma parcela expressiva de ativistas e pesquisadores que investigam as relações entre segmentos que se distinguem culturalmente e racialmente no Brasil. Parte-se de um entendimento que engloba tanto os referenciais étnicos, a exemplo das artes, da religião e de outras tradições produzidas por populações específicas, quanto os referenciais fenotípicos, que servem como marcadores para respaldar a construção social de ‘raça’ na contemporaneidade. Ambos devem ser considerados nas análises acerca de grupos diferenciados, que por forças das circunstâncias históricas acabam coexistindo.

²Diáspora é uma palavra de origem grega que significa “dispersão”. Designando de início, principalmente o movimento espontâneo dos judeus pelo mundo, hoje aplica-se também à desagregação que, compulsoriamente, por força do tráfico de escravos, espalhou negros africanos por todos os continentes. A Diáspora Africana compreende dois momentos principais. O primeiro, gerado pelo comércio escravo, ocasionou a dispersão de povos africanos tanto através do Atlântico quanto através do oceano Índico e do mar Vermelho, caracterizando um verdadeiro genocídio, a partir do século XV – quando talvez mais de 10 milhões de indivíduos foram levados, por traficantes europeus, principalmente para as Américas. O segundo momento ocorre a partir do século XX, com a imigração, sobretudo para a Europa, em direção às antigas metrópoles coloniais. O termo “Diáspora” serve também para designar, por extensão de sentido, os descendentes de africanos nas Américas e na Europa e o rico patrimônio cultural que construíram. (LOPES, 2004, p.236).

Em 1968, durante o Regime Militar, Abdias Nascimento, ativista e fundador do Teatro Experimental do Negro decide se auto exiliar nos Estados Unidos. Lá ele estabelece contato com o movimento negro local e com o ideário do Pan Africanismo. Desde então incorpora ao seu discurso e à sua produção intelectual a noção de “afrodiáspora”, cujo sentido equivale ao de diáspora africana. Regressando ao país de origem no início dos anos 80, seu principal intuito era o de pensar a experiência da população negra no Brasil a partir do referido conceito.

“A diáspora africana no Antigo e no Novo Mundo” constante no volume V da coleção *História Geral da África*, pode-se considerar o ano de 711 da era cristã como um marco da campanha muçulmana na Ibéria da qual participaram africanos. Assim, segundo o autor, a presença de negros na região a partir de tal período é uma das evidências que corroboram a existência de uma diáspora africana que antecedeu a expansão marítima europeia, a colonização da África e o conseqüente tráfico atlântico. De acordo com Harris:

Nos séculos seguintes, marcados por guerras incessantes entre o Islã e a cristandade, eles combateram como soldados e trabalharam como escravos. De fato, a partir do século XIII, nas freiras de Guimarães, no norte de Portugal, encontravam-se mouros, mercadores de escravos vendendo africanos oriundos das regiões situadas ao sul do Saara. (HARRIS, 2010, p.75)

Tais argumentações reforçam a tese de que o tráfico negreiro na era colonial não representou a primeira diáspora negra³. Contudo, se o comércio transatlântico de pessoas foi possivelmente posterior a outras experiências de deslocamento populacional forçado de africanos, ele certamente apresentou características muito peculiares. Isto se deu não apenas pela proporção que alcançou, afetando a vida de milhões de almas, como também pela ideologia extremamente desumana que engendrava⁴.

Já a diáspora negra do século XX esta associada à movimentação de africanos e afro-americanos em direção ao mundo desenvolvido (entendendo como afro-americanos todos os indivíduos negros oriundos de quaisquer países do continente e não somente dos Estados Unidos, conforme muitos estão habituados a pensar). O referido fenômeno tem sido objeto de discussão por parte de intelectuais como Stuart Hall que em seus estudos procura analisar, entre outras questões, a presença caribenha na Grã-Bretanha, fruto desse deslocamento.

A movimentação dos vários contingentes negros rumo aos países ricos emerge depois da Segunda Guerra Mundial e, em certo sentido, é uma reação ao discurso

³Kabengele Munanga relaciona a primeira diáspora africana ao fluxo migratório do *homo sapienssapiens* saindo do continente africano para povoar o mundo. Daí a tese que afirma ser a África o berço da humanidade.

⁴Para a União Africana – UA, entidade criada em 2002 com o objetivo de substituir a Organização da Unidade Africana – OUA, a diáspora resultante do tráfico atlântico passou a se constituir na 6ª região africana. A proposta foi aprovada pelo Conselho Executivo da entidade em reunião ordinária ocorrida na cidade de Adis Abeba, Etiópia, sede da UA em 2008.

colonial que peremptoriamente afirmava a superioridade cultural européia em detrimento das demais culturas não ocidentais. Tanto se alegou esta pretensa superioridade que o resultado foi o surgimento de um fluxo de significativa parcela dos colonizados para aquele mundo “promissor”. O lado trágico dessa mudança se torna perceptível quando observamos, até os dias atuais que, a maioria desse contingente que se desloca para os países hegemônicos, inevitavelmente acaba constituindo o lumpesinato, a massa de subempregados que formam a periferia dos grandes centros urbanos. Muitas das vezes são eles, juntamente com pessoas provenientes do Oriente Médio e da Ásia, que irão viver na clandestinidade, alvos fáceis da xenofobia e do racismo em terras estranhas. Como se isso não fosse o suficiente, a referida movimentação implica, por outro lado, na transferência de intelectuais africanos ou afro-americanos para o mundo desenvolvido, em um contínuo processo de ‘evasão de cérebros’.

Ellis Cashmore, Michael Banton *et all.* no *Dicionário de Relações Étnicas e Raciais* chamam a atenção para o alargamento exagerado do conceito de diáspora, fator que pode vir a comprometer a sua aplicabilidade. Segundo os autores:

Atualmente, contudo, o termo “diáspora” é usado com frequência para descrever praticamente qualquer comunidade transnacional, ou seja, uma comunidade cujas redes sociais, econômicas e políticas atravessam as fronteiras das nações-estado. Esse atual uso excessivo e a subteorização – que vê a fusão de categorias com imigrantes, trabalhadores temporários, minorias étnicas, refugiados, expatriados e viajantes – ameaçam a utilidade do termo (CASHMORE *et all.* 2000, p. 169)

Feitas essas considerações, vale ressaltar que o referencial pertinente ao presente trabalho cujo foco principal é o Museu Afro Brasil diz respeito à diáspora resultante da experiência colonial ocasionada pelo tráfico negreiro. Foi a partir deste fenômeno que começou a se formar um conjunto de relações que posteriormente deram forma e conteúdo à denominada cultura afro-brasileira ou cultura negra brasileira, a depender do ponto de vista.

Há também outra importante observação de base conceitual que não pode ser olvidada. Note-se que no âmbito das questões abordadas por este trabalho se instaura o debate acerca das tensões e conflitos que ocorrem, sobretudo, no campo das políticas culturais e das representações visuais das artes e culturas negras nos museus brasileiros. Portanto, deve-se levar em consideração o conflito e algumas reflexões

pertinentes a ele, pois trata-se de um componente que perpassa todo o texto. Para explicitar o entendimento de ‘conflito’ aqui adotado nos atemos às conceituações apresentadas por Norberto Bobbio *et All.* em *Dicionário de Política*, nas quais os argumentos parecem conter subsídios importantes para o desenvolvimento da tese. Na obra o verbete que se refere a conflito explicita vários entendimentos. Dois deles nos chamam a atenção para o presente trabalho. Conforme uma vertente moderada na qual se insere Auguste Comte, Herbert Spencer e Émile Durkheim, o conflito é um mal a ser extirpado, pois ele é visto por este grupo como uma patologia social. A outra tendência afeita às ideias de Karl Marx se contrapõe a este entendimento alegando que o conflito é essencial para o desenvolvimento das sociedades, na medida em que é a partir deles que ocorrem as mudanças sociais. Embora esta segunda tendência esteja mais próxima do que almejamos, vale destacar que sua abordagem se restringe à luta de classes, ao passo que nossos questionamentos procuram transcende-la. Embora não tenhamos a intenção de nos debruçarmos detidamente sobre as teorias do conflito ressaltamos a necessidade talvez de uma ampliação desta última vertente que possa contemplar outras categorias sociais além da classe econômica.

A citação das ideias do sociólogo Half Dahrendorf, no mesmo verbete da obra, também parece oportuna para fomentar a reflexão sobre conflito. De acordo com a teoria da integração e coerção social vinculada ao seu pensamento alega-se que: “toda sociedade é uma estrutura em si contraditória e explosiva de elementos”. Reforçando esta linha de raciocínio afirma-se que: “toda sociedade se conserva mediante a coerção exercida por alguns de seus membros sobre outros”. Ambas as argumentações são relevantes para a superação da hegemonia (no sentido gramsciano) de uma cultura brasileira baseada na ausência da tensão e do conflito entre os distintos segmentos que constituem a nação. Cabe lembrar que conflito aqui não é entendido necessariamente como ‘chegar às vias de fato’, porém, como uma disputa que se dá muito mais no plano do imaginário.

Dito isto retornemos ao eixo principal do trabalho. Em relação a ele cabe afirmar que, a partir de um discurso imagético comprometido com a valorização tanto de indivíduos quanto das coletividades afro-brasileiras, o Museu Afro Brasil procura articular os conteúdos das exposições de longa e curta duração com outras atividades. No rol de suas ações complementares se inserem cursos perenes de formação destinados aos seus educadores e cursos de formação episódicos voltados para professores da educação

básica municipal e estadual. É preciso se considerar ainda as realizações de seminários nacionais e internacionais, publicações e oficinas oferecidas à comunidade. Este conjunto de ações permite que o Afro Brasil lide didaticamente com as questões históricas, que uma vez mal entendidas, geram confusões e equívocos acerca da contribuição negra à nação brasileira.

Situado no Pavilhão Padre Manoel da Nobrega, no Parque do Ibirapuera, na Cidade de São Paulo, município que concentra parte significativa das atividades culturais e econômicas do país, este museu nasce, entre outros fatores, como fruto da experiência de Emanoel Araújo. Dedicando-se desde os anos oitenta ao colecionismo de obras de arte, de objetos artesanais ou de cunho etnográfico, às edições de livros de arte, às curadorias de exposições de arte e às direções de museus de arte, Araújo reuniu as condições para tornar realidade o Museu Afro Brasil. Por essa razão o primeiro capítulo deste trabalho se destina a mapear as ações deste indivíduo a fim de compreender o protagonismo que assume o principal responsável pelo maior museu afro do país.

O processo que resulta na criação da referida instituição não se dá sem percalços e, como tudo tem seu preço, a carreira do artista de certo modo fora sacrificada para atender às demais responsabilidades, por ele consideradas impostergáveis, ao longo de décadas. A esse respeito Aguinaldo Farias tece argumentos que elucidam um ponto de vista em relação a esta trajetória específica:

(...) segundo minha avaliação, a visibilidade da obra do artista Emanoel Araújo foi parcialmente eclipsada nos últimos anos graças à hiperatividade do homem público Emanoel Araújo. Conquanto a sua obra artística seja familiar aos mais velhos, não o é, ao menos no mesmo grau, aos mais jovens, que assim ficam privados de um conhecimento estético importante. (FARIAS, 2007, p 20.)

Logo, faz-se necessário observar os diferentes episódios que marcaram uma caminhada que começa nas artes e ofícios e culmina na gestão pública de instituições museológicas destinadas ao patrimônio artístico e cultural. Em todos os domínios em que se destacou a figura do homem público constata-se o interesse pela História da Arte Brasileira em geral e por uma historiografia da arte afro-brasileira em particular, de modo a enfatizar que uma não se explica sem a outra, respectivamente. Esta compreensão, contudo, depende de uma postura crítica e excêntrica em relação ao modo canônico de se ensinar e aprender História da Arte no país.

Vale dizer, para início de abordagem, que o caminhar de Emanuel Araújo começa longe do maior centro urbano brasileiro. Ele tampouco é oriundo da capital do seu estado de origem, tendo nascido em Santo Amaro da Purificação, Recôncavo baiano, em 15 de novembro de 1940. Conforme o mesmo alega, sua família possuía uma identidade de classe média, referência que se adequaria aos padrões do município, uma vez que as condições materiais favoráveis que valem para uma localidade nem sempre valem para outras. Cedo se mostrou um rapaz irrequieto e precoce, comportamentos que contribuiriam para que não tardasse a tomar uma decisão que representou um divisor de águas em sua vida profissional. Ainda muito jovem e a contragosto dos pais resolveu migrar para a cidade de Salvador lá se estabelecendo a fim de concluir os estudos referentes ao científico, atual ensino médio. Naquele momento precisou se ocupar de um trabalho que não exigia qualificação, a fim de garantir o próprio sustento. O plano futuro era o de ingressar na Universidade Federal da Bahia, a princípio para estudar arquitetura, mas o contato com galerias, museus e ateliês o demoveu da ideia. Desse modo o interesse se voltou para a Escola de Belas Artes daquela instituição.

A proximidade com o movimento estudantil, desde a sua chegada à Salvador, proporcionou os primeiros anos de engajamento político e nos desdobramentos resultantes desse contato surge o vínculo com o Centro Popular de Cultura, CPC-UNE da UFBa. Segundo Araújo uma fase marcante no que se refere ao despertar da consciência política. Contudo, a euforia daquela fase de contestação social logo seria frustrada pelo golpe militar de 1964 que, com o respaldo de setores conservadores da sociedade civil, instaurou a segunda ditadura no país. Um ciclo cuja longevidade foi de vinte anos.

Assim que se estabeleceu o regime autoritário o então estudante de artes visuais procurou caminhos alternativos, sem se alienar politicamente. Investiu em sua formação acadêmica e, concomitantemente, mergulhou na produção artística, o que lhe possibilitou expor em Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo. Começava deste modo uma trajetória que posteriormente garantiria sua inserção no circuito nacional das artes.

De acordo com o já mencionado Agnaldo Farias, sua disposição à hiperatividade implicou na assunção de vários trabalhos. Na esteira desse elenco de afazeres, forjou-se uma pessoa com conhecimento de vários domínios, os quais contribuíram para sua maneira de gerir as instituições museológicas por onde passou. É

dessa experiência, plural como conjunto de possibilidades e singular como interesses reunidos em uma só pessoa, de que trata o primeiro capítulo.

A meta a seguir, no capítulo subsequente, diz respeito ao estabelecimento de algumas conexões entre o processo individual que resultou na constituição do Museu Afro Brasil e os processos sociais a ele relacionados e concomitantes. Aspecto não menos relevante nesta narrativa é aquele que mostra ter o percurso de Araújo coincidido, em termos cronológicos, e em certa medida ideológicos, com as trajetórias coletivas do movimento social negro que desde meados dos anos setenta, em plena repressão, se articulava clandestinamente com o propósito de organizar as ações de enfrentamento ao racismo. O ativismo protagonizado por várias entidades no país teve como fontes inspiradoras, entre outras possibilidades, a herança deixada pelo Quilombo dos Palmares e certas revoltas populares, pela Frente Negra Brasileira e pelo Teatro Experimental do Negro, em nível local, e o legado das lutas de independência das colônias africanas, do combate internacional ao *apartheid* na África do Sul, além do movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos, no plano global. Esta militância se qualifica e se antecipa ao conjunto da sociedade na denúncia das condições histórico-sociais da população afro-brasileira. Tendo emergido nas últimas décadas do século XX tal movimento, de características nitidamente político-culturais, passou por distintas fases. Os momentos vão do protesto, passando pelo estabelecimento de parcerias com outros setores organizados da sociedade civil, chegando, posteriormente, à interlocução com o Estado brasileiro. Diante dos fatos é possível argumentar que o sentido de movimento negro, ou seja, o ideário em torno do qual ele se move agrega tanto ações individuais quanto coletivas, embora nem todos os indivíduos negros que construam trajetórias particulares nesta seara assim se vejam. Trata-se, no entanto, de uma conduta que revela um desconhecimento acerca do fato de que as conquistas dos segmentos não hegemônicos são frutos de um conjunto de práticas que dão forma e conteúdo aos ativismos.

É oportuno aproveitar o ensejo para explicar sob que ponto de vista o Museu Afro Brasil se conecta ao contexto do debate nacional acerca das políticas públicas contemporâneas direcionadas à população negra. O segundo capítulo se ocupa, sobretudo, de mencionar experiências museológicas, com foco no patrimônio afro-brasileiro, que elucidaram diferentes perspectivas de expor a diáspora africana no Brasil. O esforço para elencar e discernir as ações de tais instituições museais se dá com

o intuito de mostrar distintas trajetórias que contribuíram negativamente ou positivamente para a compreensão da herança africana no país.

A referida abordagem ainda se ocupa de questões alusivas a determinadas generalizações que afetam sobremaneira o entendimento acerca da diversidade existente entre os legados de povos que também foram artífices no processo de construção da cultura brasileira. Enquanto podemos narrar em detalhes certas particularidades das culturas europeias tendemos a ser reducionistas e extremamente limitados quando aludimos aos referenciais ameríndios e africanos. Daí a possibilidade de enxergar as Américas indígenas ou a África subsaariana como duas grandes unanimidades culturais. Para além do senso comum que em muitas das vezes toma como referência o rótulo ‘coisa de preto’, há muito que se investigar no tocante à uma afrobrasilidade plural.

Assim, neste capítulo procura-se dar ênfase ao histórico sobre concepções de alguns museus empenhados em exteriorizar seus pontos de vistas. Processo que podem ser mantenedores de ideias coloniais ou propositores de novos olhares sobre a alteridade negra brasileira. No caso desses últimos é desnecessário afirmar suas premências para a desconstrução definitiva do mito da democracia racial e, por conseguinte, para a superação da invisibilidade dos afro-brasileiros e suas contribuições, enquanto referências positivas. Contribuições que certamente vão além das habituais folclorizações⁵ atribuídas às artes e culturas populares de matrizes africanas.

Portanto, o segundo capítulo segue este curso, procurando elucidar que o Museu Afro Brasil foi sim o resultado de um enfrentamento particular, muitas vezes solitário e caro ao seu idealizador. Todavia, não se pode subestimar os antecedentes históricos e tampouco a conjuntura social, política e cultural na qual o referido museu se insere. Ressalte-se que a atmosfera na qual nasce o Afro Brasil é consequência de um elenco de lutas sociais que tiraram do ostracismo a questão racial para torná-la um assunto de Estado. Este reconhecimento não diminui o valor e a estatura do trabalho de

⁵O conceito denominado *folklore* foi construído por elites acadêmicas europeias, no contexto do século XIX, quando o positivismo subsidiava a produção científica. A formulação do referido conceito surge, naquelas circunstâncias, como referência para classificar e hierarquizar a diversidade cultural. Conforme argumenta Florestan Fernandes na obra *O folclore em questão*: “Para os autores da época e ainda para alguns folcloristas contemporâneos o termo *cultura* significaria o patrimônio cultural das classes mais elevadas; e seria, caracteristicamente, uma cultura transmitida pelos meios escritos, compreendendo todos os conhecimentos científicos, as artes em geral e a religião oficial. O termo *folklore* significaria e abrangeria pois, todos os elementos que constituem o que se poderia entender como, “a cultura das classes baixas”, transmitida oralmente. Aqui começou a série de analogia e termos de comparações entre os “meios populares” e os “primitivos”, no folclore, ambos considerados povos pré-letrados ou “incultos”, isto é, gente sem a *cultura* das classes “superiores”.(FERNANDES, 1989, p.38)

Araújo, apenas o contextualiza, relacionando-o com os eventos, neste começo de século, que são frutos de reivindicações de longa data.

Tal vinculação é um esforço para demonstrar que o processo de crescimento de uma consciência negra, também responsável pelo fortalecimento da auto-estima coletiva da população afro-brasileira, resulta de experiências particulares e conjuntas, de acordo com o que já fora dito. Desvinculá-las, partindo do entendimento de que cada circunstância se explica isoladamente, poderia significar a incidência em um erro de análise que não permite observar como uma contra hegemonia se constitui. Por esta razão é preciso compreender o nascimento do Museu Afro Brasil, como mérito de uma personalidade que cogitava sua existência há anos, sem descurar das correlações entre o surgimento da daquela instituição museológica e a efervescência política em que emergem novos estatutos de coexistência, contemplando a diversidade etnicorracial no país.

Posteriormente, no capítulo a seguir, o estudo se direciona para o interior do museu a partir de uma visita às exposições de longa duração que ele abriga. No percurso pelos módulos de tais mostras, os quais se subdividem em seis, o intuito é o de desenvolver uma análise aproximando as abordagens expográficas do museu às questões contemporâneas alusivas a identidade negra com as quais seja pertinente o estabelecimento de conexões. Este exercício serve para demonstrar que, no caso específico, os planos estético e político constituem uma convergência necessária ao entendimento do discurso institucional produzido pelo Museu Afro Brasil, e que é viabilizado por representações visuais que aludem à vários momentos e situações. Nisto se constitui a busca por uma argumentação contextualizada acerca desta entidade na contínua produção do conhecimento acerca da presença negra no país, aqui particularmente, tomando como referência o pensamento visual de um artista que, entre outros afazeres pesquisa o assunto e dirige a instituição.

Os ambientes em questão não seguem necessariamente uma ordem cronologia, uma linha do tempo, posto que o conteúdo de um módulo possivelmente aluda a situações que correspondem à mesma época em quaisquer dos outros módulos existentes. Isso significa dizer que eles conversam entre si, porém as possíveis conexões não devem obedecer qualquer linearidade, na medida em que um procedimento como esse viria a comprometer o entendimento do conjunto.

O espaço expográfico, a rigor, está subdividido em seis módulos, os quais recebem as seguintes denominações: “África: Diversidades e Permanências”, “Trabalho e Escravidão”, “As Religiões Afro-Brasileiras”, “O Sagrado e o Profano”, “História e Memória” e “Artes Plásticas: A Mão Afro-Brasileira”. Todos se situam no mesmo pavimento do pavilhão e estão agregados de modo a fazer com que o público se sinta provocado acerca de várias convicções assentadas em ilações errôneas. Trata-se de exposições que procuram sintetizar visualmente o discurso que o museu engendra como contra ponto ao senso comum no tocante ao papel desempenhado por africanos e seus descendentes na formação do país.

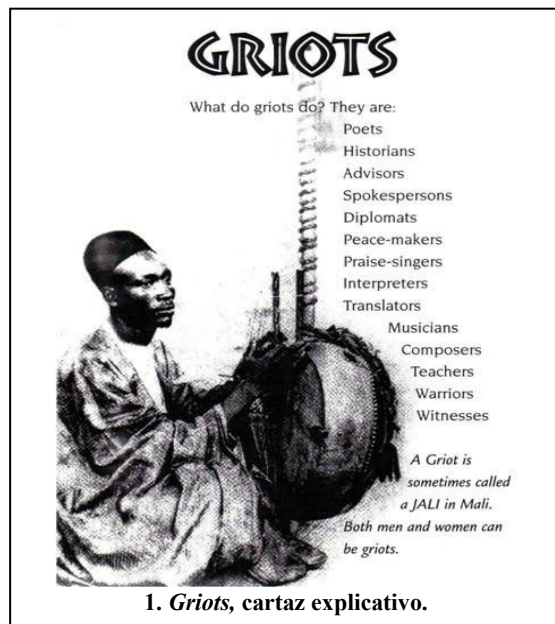
A passagem por esse conjunto de módulos, cada qual com suas especificidades, não se constitui em um processo meramente descritivo. Existe aqui o firme propósito de estabelecer correspondências entre tais abordagens expográficas e um elenco de questões, muitas das quais anteriores à contemporaneidade, embora continuem nela a existir, afetando as experiências vivenciadas pelo segmento afro-brasileiro. Tal esforço busca identificar a dimensão e o papel cultural exercido pela instituição Museu Afro-Brasil em tempos de “políticas das diversidades”. Em particular, adota-se aqui, como referência, o ativismo e as ações oficiais em nome da chamada promoção da igualdade racial. Mais do que isso, procura-se compreender a convergência entre o estético e o político a partir daquela concepção museológica.

São essas as intenções do presente trabalho, que não se pauta no exclusivismo ou na anulação das experiências museológicas pregressas, mas se interessa pela forma peculiar como um artista se dedicou por décadas a pensar formação de um museu que pudesse lidar com as lacunas, ausências, omissões e silêncios existentes acerca da presença da diáspora africana nas artes e cultura brasileira. As circunstâncias históricas nas quais tal entidade nasce precisam ser estudadas. Elas evidenciam que um empenho pessoal de tal envergadura logrou êxito, não como uma ação isolada de um contexto, mas exatamente como uma atitude em consonância com determinada conjuntura social e política a desnudar as contradições entre negros e brancos no país. No fluxo dessas possibilidades resta conhecer o ponto de vista adotado pela instituição museológica em foco, principalmente, o seu discurso imagético acerca da afrobrasilidade contemporânea.

Capítulo 1

Griot cujas palavras são imagens

Por anos Emanuel Araújo tem atribuído a si mesmo um papel que poderíamos chamar de artífice da memória, como um *griot*, personagem importante vinculada a culturas específicas de povos que habitam a região do *Sahel*, zona fitogeográfica de transição entre o deserto do Saara e a zona subtropical ao sul da África ocidental, envolvendo o Mali, o Senegal, a Mauritânia, o Níger, o Tchad, o Sudão entre outros países. Constitui-se em um corredor ininterrupto que vai do Oceano Atlântico ao Mar Vermelho.



O papel de um *griot* consiste em celebrar a identidade do grupo a fim de que ela jamais seja esquecida. Os *griots* são considerados como bibliotecas ambulantes a disposição das comunidades que deles usufruem. Eles também são tidos como elos que mantêm as comunidades conectadas a seus ancestrais, além de serem reconhecidos como pessoas que possuem um acúmulo de conhecimento espantoso. Geralmente apresentam idade elevada, pois o tempo, para muitas sociedades africanas, mais do que um fenômeno é uma entidade da qual não se pode prescindir se queremos adquirir

sabedoria. No livro intitulado *Amkoullel, o menino fula*, Amadou Hampaté Bâ, intelectual do Mali, enfatiza: “Na África, cada ancião que morre é uma biblioteca que se queima”.

Sem o afã de querer realizar uma transferência impertinente do conceito, banalizando seu sentido como hoje ocorre no Brasil, onde o termo *griot* acaba servindo para todos os usos e fins, é possível imaginar, guardadas as devidas proporções, que Emanuel desempenhe tarefas análogas às daqueles senhores sem os quais a memória coletiva estaria perdida. Seu entusiasmo se dá no intuito de produzir conhecimento e procurar quebrar o silêncio acerca das reais contribuições negras à cultura brasileira, indo muito além da redução dos afro-brasileiros ao trabalho escravo, ou das persistentes folclorizações e exotismos já naturalizados no cotidiano brasileiro.

O objetivo que esta pessoa perseguiu durante décadas ao menos a aproxima do simbolismo associado à figura dos *griots*. Segundo Nei Lopes em *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*, uma definição apropriada seria:

Termo do vocabulário franco-africano, criado na época colonial, para designar o narrador, cantor, cronista e genealogista que, pela tradição oral, transmite a história de personagens e famílias importantes às quais, em geral, esta a serviço. Presentes, sobretudo, na África ocidental, notadamente onde se desenvolveram os faustosos impérios medievais africanos (Gana, Mali, Songai etc.). (LOPES, 2004, p. 310).

O compromisso de pensar a trajetória de Araújo surgiu da necessidade premente de abordar os antecedentes que resultaram na criação do Museu Afro Brasil. Para explicar a concepção do referido espaço e algumas das circunstâncias pregressas que colaboraram para sua existência era necessário destacar o percurso do idealizador daquela instituição museológica. Entre várias atividades que ele desempenhou ao longo da vida profissional, a de colecionador foi substancial para materializar o projeto. O acervo inaugural, composto por cerca de 1.100 peças, constituía na verdade, grande parcela da sua coleção particular, cedida à entidade em regime de comodato nos primeiros anos de funcionamento.

O capítulo em destaque abarca, entre outros aspectos, o percurso deste baiano, desde a juventude em Santo Amaro da Purificação, passando por sua iniciação nas então chamadas belas-artes em Salvador, até a fixação em São Paulo, de onde vem a participar ativamente da vida cultural do país. Araújo, como já foi dito, não se ateve à produção

artística, e este perfil multifacetado lhe permitiu agregar conhecimento a fim de coordenar determinadas ações, tanto as que dizem respeito aos museus de arte, de uma maneira em geral, quanto àquelas referentes a uma abordagem museológica específica, como é o caso do Museu Afro Brasil.

O envolvimento na juventude com a militância estudantil serviu como ponto de partida para um processo de conscientização política que jamais cessou. O despertar do artista para as causas sociais representou, segundo ele mesmo, um crescimento na sua visão de mundo. É a partir daí que começa a ser talhado o indivíduo que conhecemos hoje com suas ideias e realizações. Como diria Agnaldo Farias em texto intitulado *Emanoel Araújo, os dois*: “Assim se a mescla de ambos os aspectos (o artístico e o político) interessa porque um informa e enriquece o outro, esse interesse amplifica-se na medida em que são igualmente notáveis”.

Devido ao seu engajamento aos movimentos libertários da época atuou como artista gráfico elaborando uma série de cartazes, cartilhas inspiradas no método de letramento protagonizado por Paulo Freire, além de cenografia para peças de teatro e espetáculos musicais cujos conteúdos questionavam a ordem vigente. No contexto nacional sua obra ganha maior visibilidade a partir do momento em que decide se radicar em São Paulo na busca do estabelecimento no circuito nacional das artes com sua poética afro-brasileira.

O currículo artístico de Emanoel está pleno de mostras individuais e coletivas em âmbito nacional e internacional, fruto do reconhecimento da qualidade de seu trabalho, que foi adquirindo consistência desde os anos sessenta. O artista também se interessou pela arte pública tendo a oportunidade de produzir e expor suas obras tridimensionais de grandes dimensões em praças e parques, trabalhos que passaram a fazer parte da paisagem urbana de São Paulo.

Não menos relevante, neste percurso marcado por uma hiperatividade, conforme alega Agnaldo Farias, é a atuação de Araújo como editor de publicações de arte. A este ofício lançou-se há muito tempo, fazendo dele também uma forma de reconhecimento aos colegas e amigos que contribuíram para sua própria formação artística. A atuação no campo editorial ainda lhe deu estofamento para coordenar as publicações de vários catálogos alusivos às exposições sob sua curadoria, inclusive aquelas abrigadas pelo recente Museu Afro Brasil.

Na condição de diretor e curador de museus vale lembrar o trabalho desenvolvido por Araújo na condução de instituições museológicas. Aliás, diga-se de passagem, suas gestões públicas à frente de museus tiveram caráter renovador no que se refere à concepção de funcionamento de tais instituições. Este foi o caso do Museu de Arte da Bahia, entidade por ele revigorada no início dos anos oitenta, e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, nos anos noventa. Quanto a esta última é necessário destacar que ao longo de quase uma década o artista/ curador conseguiu empreender um ritmo de trabalho que teve consequências importantes como a reestruturação do prédio, em estado deplorável, e a adoção de uma filosofia que, entre outros aspectos, primava pela democratização do acesso público ao ambiente.

Seu desafio mais recente foi a criação do Museu Afro Brasil com poucos anos de existência e cujo acervo, como já é sabido, resulta, em boa parte, do colecionismo ao qual se dedicou por décadas, agregando obras de arte e objetos que contam histórias sobre a presença negra no Brasil. O referido museu dispõe de cerca de 11.000 m², dos quais 8.000 m² são destinados ao espaço expográfico. Neste ambiente o trabalho curatorial se traduz no empenho de constituir um mapeamento artístico, histórico e etnográfico no que concerne às experiências individuais e coletivas dos afro-brasileiros. Além deste aspecto, a direção da entidade procura manter uma continuidade dialógica com o continente africano e sua diáspora, a exemplo de exposições que sucedem umas às outras, pesquisas, seminários e palestras voltadas para as abordagens de questões do afro atlântico⁶.

Por uma extensa folha de serviços prestados à cultura brasileira tendo como uma das principais metas o devido reconhecimento das contribuições negras ao país, Emanuel Araújo, hoje com 74 anos de idade, se constitui em personagem emblemática no processo de afirmação de uma identidade negra construída por negros. Seu trabalho suscita questões, fomenta o debate e corrobora a necessidade do adensamento das pesquisas em prol de uma historiografia da arte e cultura afro-brasileira que traga novos elementos e *insights* para a História da Arte no Brasil.

Pensando em termos da formação da auto-estima coletiva da população afro-brasileira pode-se dizer que Araújo consta como uma referência positiva que confirma a

⁶ Conceito apresentado pela equipe do Museu Afro Brasil em evento internacional intitulado “I Encontro Afro Atlântico na Perspectiva dos Museus”, ocorrido em maio de 2011. A ideia era aludir às identidades negras construídas nos dois lados do oceano Atlântico, considerando que sociedades formadas em ambos os flancos partilham semelhanças históricas.

tese de que ‘o estereótipo não compensa’. Sua projeção quase solitária no universo das elites brancas locais mostra que certamente teremos que percorrer ainda um longo caminho na construção de uma cultura verdadeiramente democrática. Um cenário no qual as pessoas negras qualificadas não sejam raras exceções a frequentar os espaços de prestígio e poder alusivo à sociedade brasileira. Feitas essas considerações tentemos pensar as decisões e escolhas deste *griot* cujas palavras são imagens, evitando cometer o deslize de querer promover um culto à personalidade, mas reconhecendo o seu papel emblemático para a presente época em que as afirmações das identidades afrodiáspóricas estão em evidência.

1.1 - Uma trajetória improvável

Emanuel Araújo teria sido uma pessoa incompreendida, rebelde e sujeita às limitações do seu tempo e lugar de origem não fossem as convergências entre determinadas decisões pessoais e certas oportunidades que surgiram ao longo de seu caminho. A não ser isso, ele provavelmente conseguisse trabalhar com o conhecimento técnico de que dispunha, levando uma vida modesta sem se revelar em todas suas potencialidades para a cultura brasileira. Obviamente que não se bastar com o que havia ao seu redor implicava em uma escolha distinta do que era convencional e, como toda escolha, ela também tinha seu custo. As limitações com as quais se deparou tornaram-se desafios que lhe exigiram ainda cedo uma postura mais madura do que o comum para a juventude, de uma maneira em geral. Tendo que estabelecer rupturas com os próprios familiares ele certamente precisou aprender precocemente a tomar decisões difíceis.

As tensões que enfrentou, por exemplo, em função do modelo de educação básica da cidade que habitava, mostram que havia poucas perspectivas naquele ambiente para qualquer pessoa que aspirasse ir além das convencionalidades e vislumbrasse horizontes mais amplos. Assim sendo, Araújo fora praticamente impelido a procurar oportunidades onde elas de fato existissem. Era migrar ou permanecer em uma história cujo desfecho já se sabia. Sem aquela ruptura no passado muito provavelmente não teríamos as contribuições deixadas por esse baiano irrequieto que, a despeito dos estereótipos e clichês criados acerca da preguiça em seu estado de origem, mas se caracteriza como um indivíduo *workaholic*, obstinado pelo trabalho.

O intento agora é o de apresentar um pouco de Araújo, por vários flancos, com os êxitos, mas também com as frustrações, com as convicções e contradições sem as quais não se compreende a dialética condição humana. Entre o Emanuel que poderia ter sido e o que efetivamente é conhecido hoje existe uma distância abismal cuja compreensão depende da observação atenta aos passos dados por ele em direção à uma contribuição efetiva e afetiva à arte e a cultura brasileira, de um ponto de vista contra hegemônico.

1.1.1 - Do recôncavo à capital

Reiterando o que já fora mencionado, Araújo é oriundo do interior do estado da Bahia, tendo nascido no recôncavo, precisamente em Santo Amaro da Purificação. Foi nesta localidade que de modo prematuro demonstrou seu interesse por algum ofício. Aos 10 anos de idade já se dedicava a marcenaria aprendendo a trabalhar a madeira em oficina sob a orientação de Eufrásio Vargas. Este instrutor, apesar da austeridade e rigor no trato com seus discípulos, era capaz de perceber as qualidades e desenvoltura daqueles que ficavam sob sua incumbência. A obra escultórica de Araújo, surgida bem depois em um processo de amadurecimento artístico, certamente é tributária dos conhecimentos adquiridos durante o tempo em que esteve vinculado ao ofício da marcenaria.

Como o rapaz havia recebido ainda muito jovem, lições como marceneiro, seu interesse pelo entalhe de móveis surgiu quase como uma consequência natural proporcionada pelo ofício anterior. A habilidade demonstrada com o uso do formão e a descoberta de possibilidades de aproveitamento da madeira, como material expressivo, foram valiosas na formação do repertório. O domínio de tais saberes contribuiu para o amadurecimento, anos depois, quando o artista, em fase de afirmação de seu trabalho, se depara com novos desafios e sua poética começa a tomar corpo, já não passando despercebidamente pela crítica de arte.

Aos 13 anos, em plena adolescência, o mancebo se encontrava na Imprensa Oficial, exercendo o ofício da linotipia e composição gráfica. Assim como a marcenaria contribuiu para o desempenho da atividade de escultor, a formação na área gráfica colaborou nas suas atuações como artista gráfico e editor. A aquisição desses conhecimentos de forma tão antecipada também ocasionou alguns percalços.

Obviamente que a necessidade de profissionalização tão precoce acabou por limitar e mesmo abreviar sua infância e alterar o curso de sua juventude.

Ainda menino, o que Araújo almejava mesmo era seguir a profissão do pai, que além de ourives também tinha inserção na área musical. Todavia, as motivações pessoais de seu genitor para mantê-lo longe da arte da ourivesaria, logo o demoveram da ideia. O fato de ter contraído prejuízos financeiros, como a perda de um conjunto de jóias que deveriam ser vendidas no momento propício, mas, guardadas no domicílio de um amigo, sofreram destruição total devido a um incêndio de grandes proporções, além de outros dissabores provavelmente fizeram com que o pai fosse avesso a passagem do conhecimento adquirido aos filhos. Isto se sucedeu mesmo apesar de tal atividade ter representado uma tradição familiar cujos saberes foram transmitidos por gerações, do tataravô para o bisavô, dele para o avô chegando por fim ao pai e aos tios. Do contato que teve com o pai ficou o interesse pelo colecionismo, considerando que a atividade de ourives requeria a constituição de pequenos acervos de jóias, as quais serviam de modelo para a produção de novas peças.

Acerca das suas reminiscências familiares, Araújo expõe que teve dificuldades concernentes ao relacionamento com o pai, ao passo que interagiu de maneira mais efetiva com a mãe. Afinal, foi com respaldo dela que conseguiu retornar aos estudos e ingressar no antigo ginásio, após uma conturbada vida estudantil, marcada por um modelo de educação arcaico existente no lugar. Quanto às diferenças envolvendo as relações com o pai e a mãe não nos compete aqui fazer qualquer reflexão de cunho psicanalítico sobre a questão edipiana que o caso evoca. Apenas se constata uma situação que parece corriqueira em tantos ambientes domésticos no que concerne às articulações entre parentesco e relações de gênero.

Realmente, em termos de educação formal, o jovem enfrentou alguns percalços por ter que lidar com uma estrutura atrasada que permitia submeter alunos a castigos corporais em nome da “boa disciplina”. Em função disso, suas relações com a escola acabaram deterioradas, marcadas por tensões e descontentamentos. As expulsões foram sucessivas, inevitavelmente. O que constatou a ineficácia dos métodos retrógrados de ensino-aprendizagem aplicados até então, foi o fato de ter decidido regressar aos estudos, se submeter a aulas particulares e obter aprovação para o curso ginásio antes mesmo de cumprir todos os requisitos para a finalização do primário. E isso se deu sem medidas violentas que o submetessem a constrangimento. Talvez esta

tenha sido a sua primeira manifestação de rebeldia bem sucedida, provavelmente sem ter consciência, na época, da dimensão do seu feito no sentido de contradizer e demonstrar a falência de um modelo esclerosado de ensino.

No ginásio Araújo teve aulas de desenho voltado para as artes aplicadas, bem à maneira positivista. O sistema educacional brasileiro na época estava assentado naqueles padrões, limitando, certamente, o processo cognitivo do educando e restringindo a linguagem visual a determinadas práticas profissionalizantes. Além do conteúdo citado outras disciplinas eram oferecidas como latim e canto, mas ele não se identificava com esta última matéria, contradizendo o estereótipo positivo, nem por isso menos problemático, que sustenta a ideia de uma vocação natural das pessoas negras para a música. Enfim, ele permaneceria na terra natal, cursando o que fosse necessário até concluir o ginásio.

Vale destacar também o flerte com a gravura que começou ainda na biblioteca pública da cidade natal onde, para sua felicidade, acabou encontrando um livro de Sancho Pança com reproduções de xilogravuras de Dürero. Na verdade esta foi a primeira técnica a partir da qual se notabilizou na condição de artista plástico. Portanto, ao receber as primeiras aulas de xilogravura na Escola de Belas da Universidade Federal da Bahia, o moço já possuía algumas informações, ainda que incipientes, sobre aquela linguagem artística. São situações como estas que nos fazem duvidar do acaso.

Migrar para Salvador era um desejo latente uma vez que Santo Amaro tinha suas limitações, agravadas pelo caos econômico do pós-guerra nos anos quarenta que afetou a modesta produção dos pequenos municípios brasileiros. Apesar de a cidade possuir um histórico de riqueza construído desde o século XVII, pelo fato de ter sido contemplada como região açucareira, pode-se dizer que o passado portentoso ficou para trás e, com ele, a prosperidade da indústria canavieira e do tabaco também. Desde as primeiras décadas do século XX, a cidade entrou em declínio, perceptível desde que se atente para um irreversível processo de decadência econômica, fato acentuado com as precariedades impostas pelo colapso dos países ricos assolados pela segunda guerra mundial.

Não bastassem as restrições da modesta cidade de origem, o jovem ainda pertencia a uma família numerosa. Eram 13 irmãos, sendo que havia um, mais velho, fruto do relacionamento anterior de sua mãe com outro cônjuge. Emanuel constava como o primogênito nascido do casamento de seus pais. Mesmo vinculado a uma

família de classe média para os padrões de Santo Amaro, as perspectivas estavam aquém do que aquele rapaz almejava. Tudo conspirava no sentido de impeli-lo a buscar um rumo alternativo, diferente do que estava designado. Não demorou muito para que as próprias circunstâncias o levassem a procurar oportunidades alhures.

1.1.2 - Nasce um 'artista'

A saída de Araújo se deu sem a aquiescência da família porque, se dependesse de uma autorização explícita ele jamais teria saído. A predisposição de Caetano Veloso, seu coetâneo e conterrâneo que resolveu se aventurar na capital baiana antes dos demais de sua geração, foi um ingrediente necessário para que Emanuel se sentisse estimulado a seguir adiante com a determinação de enfrentar os desafios da cidade grande. Durante dois anos, por questão de subsistência, foi obrigado a fazer um desvio de percurso, vindo a se inserir no mercado atacadista a fim de obter alguma fonte de renda, já que por questões morais não tinha como solicitar os pais. O funcionário acabou ganhado crédito de seu superior, situação que lhe permitiu uma flexibilidade de horários no expediente de trabalho de modo que pudesse seguir nos estudos.

No científico, atual ensino médio, o moço do Recôncavo começou a interagir com colegas, vários deles estudantes da Escola de Música da UFBA, voltada ao ensino médio. Com essa aproximação ele acabou, por influência dos companheiros, se matriculando na referida escola a fim de estudar trompa. Do contato com aquele grupo de estudantes surgiram novas relações, a exemplo da amizade com Djalma Correia, um dos mais completos percussionistas negros, hoje com uma trajetória notável no cenário da música instrumental brasileira. A partir da interação com a juventude de seu tempo surge o engajamento no movimento estudantil, em torno de 1962. Menos de dois anos depois viria o golpe de Estado que reprimiu as manifestações políticas, tendo como um dos focos privilegiados de coerção a comunidade estudantil universitária e secundarista. Em relação a este período ficaram as lembranças de seus vínculos com artistas e ativistas que nutriam o sonho de uma sociedade mais justa e democrática. Inegavelmente, a efervescência dos anos sessenta correspondeu também a um período profícuo em termos de produção artística, mergulhada em questionamentos sociais. Nesta fase de sua vida a adesão às atividades promovidas pelo Centro Popular de Cultura, o CPC-UNE, foi algo relevante para estimular sua consciência política.

No caso específico de Araújo o entusiasmo alimentado pela militância no contexto soteropolitano está inegavelmente relacionado ao fato dele lidar com a arte pública, consequência dos laços estabelecidos com o CPC da Bahia. A experiência dos centros, os quais foram se espraiando principalmente pelas universidades públicas, representou um esforço de aproximação do movimento estudantil com a cultura popular em tempos de autoritarismo, quando muito havia por ser feito no que concerne aos direitos de segmentos socialmente vulneráveis. A perspectiva dos estudantes engajados no movimento era a de permitir por meio de uma nova abordagem cultural, um discernimento maior das classes populares em relação aos problemas da sociedade brasileira. Contudo, apesar do idealismo que fomentava o projeto dos CPCs, os mesmos esbarravam em questões conceituais, como destacaria posteriormente Ferreira Gullar, um de seus protagonistas. Ao narrar sobre sua experiência à frente do movimento, o poeta argumenta:

Nesta época produzia folhetos de cordel e peças de teatro em que importava menos a qualidade artística e mais a mensagem política de esquerda. Queríamos nos fazer entender pelas massas, mas a massa nem nos escutava, a gente nem fez boa arte nem educou as pessoas (GULLAR, 2006, p. 79 Revista Raiz, fevereiro).

O engajamento por via das artes muitas das vezes se depara com situações de risco iminente, não apenas pelo fato da produção artística com esse viés desafiar, em determinadas situações, a ordem instituída, mas também por exigir dos que a realizem trabalhos de conteúdo político que não sejam destituídos da dimensão estética. Quando as qualidades estéticas ficam obliteradas as possibilidades de tropeçar em clichês panfletários tornam-se evidentes. Nesta trincheira muitos sucumbiram, posto que a habilidade necessária para se estabelecer uma articulação saudável entre arte e política vai muito além das boas intenções, algo nem sempre observado pelo movimento estudantil.

Em certo sentido, as ações dos CPCs foram prejudicadas na medida em que a estratégia de encarar as artes, sobretudo, como instrumento para se alcançar objetivos ideológicos, tende a empobrecer o processo de criação artística. Desse ponto de vista, o referido processo nada mais é do que um estágio secundário, um anexo vinculado a um corpo maior e mais significativo, um entorno de algo mais central e relevante. Obviamente, as limitações de maior peso foram impostas pela repressão. Todavia, é

impossível refutar as limitações de outra ordem como uma visão utilitária da arte a fim de construir uma nova postura da sociedade civil e em particular das classes populares ante as injustiças sociais.

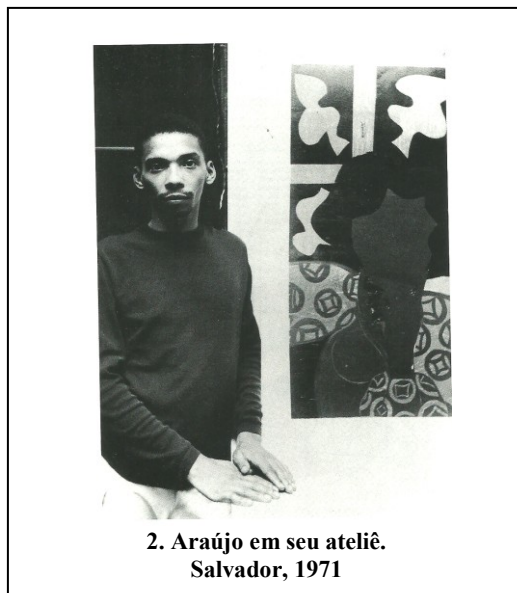
A este respeito Antônio Augusto Arantes expôs, em obra introdutória sobre questões culturais seu ponto de vista. Ao aludir aos problemas resultantes dos entendimentos que a classe estudantil universitária assumia acerca dos segmentos populares ele reforça sua posição apoiando-se nos argumentos defendidos pela filósofa Marilena Chauí:

“Por um lado ela critica nesse trabalho o ‘autoritarismo vanguardista e iluminado’ identificado por ela na atuação do CPC, o qual justifica a seu ver, ‘a suposição de que o ‘povo fenomênico’ não é capaz de sozinho, seguir uma linha ‘correta’, precisando de um *front* cultural, constituído por aqueles que ‘optarem por ser povo’, só que *mais* povo do que o povo.” (CHAUÍ apud ARANTES, 1981, p.56.).

Na mesma sintonia Lucia Santaella discorre sobre as atuações dos CPCs no contexto da época ressaltando os prós e os contras de um projeto cujo teor poderia ter sido melhor aproveitado, mas que por força das circunstâncias teve suas possibilidades limitadas. A rebeldia juvenil que tomava conta dos *campi* das grandes universidades brasileiras talvez não tivesse logrado maior êxito em função da ausência de autocritica por parte do próprio movimento. Por certo a conjuntura não era favorável e o vício causado pelo dirigismo político oriundo do pensamento de esquerda existente naquele momento contribuiu mais para evidenciar as contradições conceituais dos CPCs do que para viabilizar o crescimento da consciência política das classes populares. Mesmo diante da violência política protagonizada pelo Estado durante os chamados “anos de chumbo”, vale enfatizar que, entre os segmentos que se encontravam na condição de oprimidos pelo regime, a exemplo de estudantes, operários, camponeses e o lumpesinato existiam diferentes pontos de vistas. Santaella argumenta que:

“Uma proposta político-cultural, potencialmente rica e transformadora como foi o CPC, por exemplo, sucumbiu não apenas ante os golpes da repressão estatal de que foi vítima, mas dentro do próprio vazio conceitual em que se articulou. Confundiram, sem meandros de diferenciação, produção artística com projeto cultural e estes, com prática política. Não estamos, com isso tentando afirmar que esses fatores não estão sempre mutuamente implicados. As implicações não são, contudo, mecânicas e imediatas.” (SANTAELLA, 1990, p. 42).

Apesar das limitações mencionadas por Santaella os CPCs conseguiram lograr algum êxito na perspectiva de engajamento artístico. E o jovem artista Emanuel manteve-se identificado com aquele projeto.



No âmbito das ações realizadas por Araújo, circunscritas às dimensões do espaço político e ideológico, consta a produção de cartazes para o Partido Comunista Brasileiro. Curiosamente alguns de seus trabalhos remetem ao design gráfico russo, que no período se adequava aos padrões estéticos do realismo socialista. As composições e a maneira de lidar com os elementos gráficos refletiam, em certa medida, uma influência desse estilo sobre o artista que já dialogava com o mundo. Há uma correlação temporal entre a execução desses trabalhos e o crescimento de sua consciência política.

Das memórias alusivas aquele momento ficou a recordação da época em que morou na residência do Dr. Herval Pina, membro da cúpula do PC baiano. A invasão do domicílio do militante, como era de praxe, naquele contexto, foi mais um ato arbitrário como tantos outros, a exemplo da deportação de Lino Bo Bardi, as prisões de intelectuais e artistas, seguidas de exaustivos interrogatórios. Nesta atmosfera Araújo não se intimidou e manteve a coerência em relação ao que acreditava. Com as mesmas convicções de antes aderiu à campanha de alfabetização de Paulo Freire, realizando várias ilustrações para a divulgação daquele método que agregava letramento à construção das identidades culturais dos educandos. No rol de outras atividades coube o teatro de rua, marionetes e fantoches, também com propósitos educacionais, seguindo o

entendimento de Antonio Gramsci citado por Santaella de que “a arte educativa é boa enquanto arte e não enquanto educativa” (GRAMSCI apud SANTAELLA, 1990, p. 52). Além dessa abordagem específica Araújo expandiu suas possibilidades envolvendo-se inclusive com aquele modelo mais convencional de teatro, direcionado às elites culturais. Nestes ambientes a cenografia se constituía em mais uma linguagem artística que ele acessava com os interesses de ampliação do seu próprio repertório no início da década de sessenta.

Com o golpe de estado a ditadura conseguiu estrangular gradualmente de modo eficaz as diversas formas de expressão. O momento de restrição dos direitos políticos foi determinante para que Araújo procurasse encontrar vias alternativas de sobrevivência. Partiu para um caminho mais individual do que coletivo, dedicando-se com maior afinco à produção de gravuras além de cenografia e figurinos para peças de teatro. No contexto vivido por ele havia uma comunicação intensa entre as artes, situação que lhe permitiu transitar com certa facilidade entre elas. Ali o fazer artístico acontecia de maneira integrada e dialógica, ainda que fossem reconhecidas as particularidades de cada linguagem. Na condição de figurinista e cenógrafo Araújo deu sua contribuição a peças de autores consagrados, como Nelson Rodrigues. Seu envolvimento nas montagens de tais peças consistia ainda no trabalho de divulgação com a elaboração de cartazes alusivos a elas.

4. Cz



O anelo de lidar com a cenografia, nesta circunstância, está associado ao interesse do artista em se envolver com questões referentes às concepções do espaço físico. Apesar da vontade manifesta anteriormente de estudar arquitetura, ideia da qual abdicou mais tarde, algum interesse naquela área permaneceu. De certo modo ele nunca se desvencilhou totalmente das questões vinculadas à arquitetura e ao funcionamento do espaço. Neste sentido, a cenografia permite reflexões e ações no intuito de uma adequação espacial. Mais tarde a preocupação com soluções para a composição de ambientes será direcionada para a curadoria de exposições e organização do espaço museológico, a exemplo do trabalho desenvolvido na Pinacoteca do Estado de São Paulo e do Museu Afro Brasil.

No que concerne ao começo da carreira acadêmica de Araújo é possível detectar uma relação intensa com a gravura, em especial com a xilogravura. Esta é uma das referências basilares que consta na gênese de sua formação artística, a procura da constituição de uma poética própria. As possibilidades da gravura como linguagem em momento tão efervescente extrapolava as exposições em galerias, posto que a influência da arte gráfica russa na cultura do ativismo brasileiro foi significativa, mesmo com os problemas existentes no bojo da concepção estética do realismo socialista.

Ainda sobre a relação de Emanuel com o CPC da Bahia é relevante destacar o seu contato com vários artistas que posteriormente despontariam na cena nacional. Seu diálogo foi profícuo com outros sujeitos frutos da baianidade, a exemplo de José Carlos Capinam. Do CPC baiano também saíram artistas como Glauber Rocha, Rogério Duarte, Wally Salomão e outros que ajudaram a estabelecer as bases do cinema novo e do tropicalismo. As interações deste indivíduo não ficaram restritas ao núcleo da Bahia. No CPC do Rio de Janeiro conheceu e partilhou interesses estéticos com Oduvaldo Vianna Filho e Leon Hirzmann, além de interagir com um conjunto de artistas interessados em questões afins, em uma época tensa, mas simultaneamente profícuo no tocante ao ativismo na área cultural.

Nos anos setenta, olhando mais detidamente para os processos de produção artística e concomitantemente de construção da identidade, vale enfatizar a participação de Araújo no 2º Festival Mundial das Artes e Culturas Negras, o FESTAC'77, ocorrido na Nigéria, mais especificamente nas cidades de Lagos e Kaduna no ano de 1977. Neste

evento sua obra mereceu uma exposição sob a curadoria de Clarival do Prado Valladares, crítico de arte brasileiro vinculado ao núcleo de artes plásticas do festival. Aproveitando o ensejo, Emanuel foi a Costa do Marfim e também visitou o interior da Nigéria onde se encontram as cidades históricas de Ilê Ifé e Oshogbo, espaços sagrados dentro da liturgia iorubana. Na oportunidade ele pode usufruir do contato físico com a cultura produzida pelos vários grupos étnicos da região.

Fora uma chance impar de dialogar com as culturas e as artes tradicionais de alguns países específicos do continente africano, com os quais temos laços históricos. A experiência foi acrescida pelo contato com a produção concernente à arte contemporânea da África, que despertou a atenção de Araújo, sobretudo, em função das soluções estéticas encontradas por artistas vinculados aquele universo.

Emanuel é alguém consciente da sua condição afrodiaspórica e por essa razão os seus trabalhos artísticos e intelectuais têm uma relação intrínseca com a construção de uma memória negra referenciada no que chamamos de afrobrasilidade. Um conceito que se funda nos modos de ser e estar no mundo em que a celebração da identidade negra construída a partir de uma experiência brasileira, conste como um referencial positivo. Conduta valorativa, a despeito de todas as imagens que correspondem aos estereótipos atribuídos à população afrodescendente cujo fenótipo apresenta-se como marcador de um pertencimento racial.

Se a participação do baiano de Santo Amaro no CPC, apesar dos pesares, foi válida para a tomada de consciência política, no tocante às questões alusivas às lutas de sociais de uma maneira em geral, analogamente, a presença no *FESTAC'77*, despertou sua consciência negra, trazendo-lhe uma percepção diferenciada do mundo a partir do contato com culturas africanas e afrodiaspóricas. Um episódio que o remeteu à reflexões acerca das vivências construídas dos dois lados do Atlântico. Sem dúvida, este último evento o motivou na perspectiva de ampliação do horizonte de sua poética. Ao amadurecer o pensamento sobre o significado do pertencimento etnicorracial o artista resolve atuar no campo da arte e da cultura a fim de produzir seu próprio antídoto contra a amnésia histórica que esvazia os sentidos do legado africano à formação da sociedade brasileira.

Todavia, é necessário enfatizar que, durante as atividades do referido festival, alguns dissabores ficaram evidentes. O Estado brasileiro sob o domínio de forte ditadura acabou protagonizando um desagradável episódio. Se para Emanuel Araújo a repressão

não gerou maiores problemas por ocasião daquele acontecimento, o mesmo não pode ser dito, por exemplo, em relação à participação de Abdias do Nascimento, artista, intelectual e ativista negro que foi impedido de se manifestar em nome do Brasil na Nigéria. Este assunto será abordado mais detidamente no segundo capítulo.

Em 1978 Emanuel vai para os Estados Unidos, momento em que aguça seu interesse pela constituição de coleções em função do conhecimento que passou a ter acerca dos museus. A esta altura ele já havia migrado para São Paulo com o intuito de fazer com que sua carreira artística ganhasse maior visibilidade. A procura por um ambiente mais cosmopolita visando a inserção no circuito das artes acabou se tornando um caminho inevitável.

1.2 - Acerca de um construtivismo afetivo

A produção artística de Araújo começou a ganhar destaque nacional em 1963 quando ocorreu a sua primeira mostra individual de gravuras no Rio de Janeiro na Galeria Macunaíma. Em 1965 seu trabalho foi exposto na Galeria Bonino e, posteriormente, em 1967 volta a exhibir suas obras no eixo Rio-São Paulo. Após quase duas décadas de atividade sua obra foi contemplada no rol de publicações que ele mesmo coordenou editorialmente. No ano de 1981 é lançado o livro intitulado *O construtivismo afetivo de Emanuel Araújo* com textos de Jacob Klintowitz, Pietro Maria Bardi e Clarival do Prado Valladares que propõe a uma análise da dimensão poética do artista. A sua inserção no meio editorial também é assunto a ser tratado adiante.

No momento o que interessa é a interpretação da sua arte tomando como referência textos críticos e biográficos. As motivações que o levaram do desenho para a gravura e desta para esculturas monumentais explicitam uma busca constante por soluções estéticas e o estabelecimento de um diálogo permanente com seu público. Tudo isso importa na medida em que identificar o modo como Araújo pensa, visualmente falando, contribui para a compreensão do seu trabalho enquanto diretor/curador do Museu Afro Brasil

Jacob Klintowitz, ao explicar as matrizes que dão forma e conteúdo à obra do artista, também procura demonstrar como a arte de Emanuel Araújo se vincula ao construtivismo, tendência dominante na época. O caminho da abstração geométrica

acaba servindo como ponto de convergência entre o seu trabalho e o pensamento construtivista. Porém, o autor sublinha que o trabalho do artista possui características que o diferenciam qualitativamente. De acordo com Klintowitz:

O elemento diferenciador é o cromatismo inusitado escolhido, o gosto do artista por cores primárias e por contrastes francos(...)já que o construtivismo deixou patente a sua frieza e algidez. Desta maneira, tendo uma clara origem construtivista, este trabalho oferece elementos particularizadores(...). (KLINTOWITZ, 1981, p.80).

Tais elementos encontrados na poética de Araújo não são frutos do acaso. As cores e formas adotadas por ele evidenciam buscas por soluções estéticas no âmbito de uma abstração geométrica que dialoga constantemente com o universo afro-brasileiro. Este aspecto não foge à atenção Klintowitz que, discorrendo ainda sobre a produção do artista reconhece:

Aqui muitos críticos terão encontrado raízes baianas e negras na arte de Emanuel Araújo. Provavelmente uma ligação com a emblemática africana, uso do abstracionismo e da redução da mensagem do signo. Por este ângulo, toda arte seria sempre de origem africana.(KLINTOWITZ, 1981, p.79)

Estas observações constituem a base, o esteio para que Klintowitz desenvolva sua argumentação e chegue a constatação de que o trabalho de Araújo inaugura uma espécie de construtivismo afetivo. A afetividade pode ser entendida aqui como a afirmação da identidade perceptível nas raízes baianas e negras que seu trabalho evoca.

Na mesma publicação Clarival do Prado Valladares traça o perfil de Araújo citando não apenas a sua trajetória precoce como menino marceneiro e posteriormente como rapaz gráfico, mas lembrando de seu desempenho no campo da cenografia entre 1961 e 1963, justamente quando consegue se inserir na vida cultural de Salvador, realizando trabalhos cenográficos para montagem de peças de autoria de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e outros. O carnavalesco Emanuel, embora pouco conhecido, também marcou o contexto urbano soteropolitano no carnaval de 1965 quando, ao assumir a responsabilidade pela decoração da cidade de Salvador com o tema “Lenda Africana”, experimentou uma atividade até então inusitada.

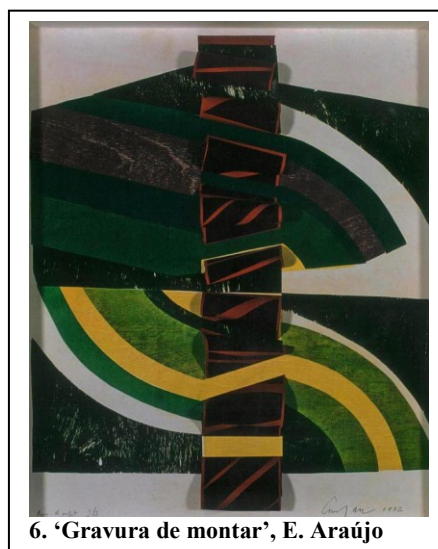
Valladares destaca também o trabalho de Araújo como artista gráfico cujos cartazes são disputados por colecionadores com interesse na área. Algumas dessas

produções aludem a eventos marcantes. A título de ilustração pode-se aludir ao encontro Nova Bossa/ Velha bossa, ocorrido em 1963, no Teatro Castro Alves, e que revelou artistas que estão até hoje em evidência no cenário da música popular brasileira.

Neste trabalho não será possível discorrer em detalhes sobre todo o conjunto de atividades desenvolvidas pelo artista no que concerne à linguagem visual. Assim, prioridade é dada às duas linguagens por meio das quais ele se tornou conhecido no cenário das artes plásticas: a gravura e a escultura. Todavia, nunca é demais lembrar sua incursão pelo design gráfico e pela cenografia, incluindo-se aí o trabalho de decoração da cidade de Salvador durante o carnaval de 1965 cuja temática era “Lenda Africana”. A produção do artista parece sair de uma fonte inesgotável.

1.2.1 - Expressão em superfície

Como já fora mencionado, Araújo influenciado pelas visitas a museus, galerias e ateliers de artistas acabou decidindo pelo vestibular para a Escola de Belas Artes da UFBA. No período inicial encontrava-se sob a orientação de Henrique Oswald, com ele aprendendo a lidar com as técnicas da xilogravura. Permaneceu ao seu lado de 1961 até o falecimento em 1965. Oswald tinha apreço pelo trabalho de seu aluno, tanto que chegou a cogitá-lo para assumir a atividade docente como seu substituto no Departamento.



A obra do referido artista começa figurativa e com o passar do tempo se constata uma transição para a abstração formal. Segundo Clarival do Prado Valladares esta mudança se torna perceptível a partir de 1971. Além do mais, para este crítico ele fazia uma gravura que aludia a elementos da pintura, pois o modo como utiliza as cores estimula o estabelecimento de tais conexões.

Em 1972 Araújo recebe medalha de ouro na Bienal de Arte Gráfica de Florença atestando a qualidade de suas gravuras em nível internacional. Cinco anos depois no já citado FESTAC'77 o artista apresenta uma nova produção de gravuras, estabelecendo interfaces com o mundo africano após retornar revigorado da Nigéria. A partir daquele momento sua produção artística que era basicamente voltada para expressão em superfície, passa a ter novos componentes, a exemplo da adoção de relevos como soluções estéticas.

A decisão de lidar com novas abordagens começa a partir da própria linguagem da gravura quando o artista resolve inserir no seu trabalho bidimensional elementos não cogitados, até então. Mesmo com conhecimento adquirido nas técnicas como xilogravura, calcogravura e inclusive baixo relevo, em que se utiliza papel umedecido para se trabalhar planos diferenciados, ele resolveu ir além com suas 'gravuras de montar' nas quais as impressões parecem querer sair do suporte bidimensional com se não mais houvesse espaço para elas. De acordo com Roberto Pontual:

“Pouco a pouco suas xilos não só se monumentalizaram como foram também incorporando o recurso do relevo, a modo de um contraponto que referisse a tensão entre formas representadas e formas quase reais no seu balbucio de tridimensionalidade.” (PONTUAL, 1981, p.42)

As buscas permanentes pelo crescimento do trabalho e concomitantemente pela ampliação de suas possibilidades parecia não colidir com uma identidade que a todo o momento perpassa o conteúdo das obras. O aprimoramento da qualidade técnica não o fez um artista convencional que se bastasse com ela dando pouca relevância aos teores de sua produção. O que respalda esta noção é o seguinte argumento:

“Ao lado dos trabalhos que, sendo abstrações, passam, no entanto, à condição de analogias das mais diversificadas manifestações do comportamento **arcaico**-memórias de escudos, emblemas e totens tribais africanos, de peças de cestaria ou vestes rituais utilizadas por nossos índios, como os carajás – a

gravura de Emanuel nos indica a coerência e a surpresa de uma nova pesquisa.” (Idem, 1981, p. 42). (Grifo nosso)

Embora o texto de Pontual apresente alguns problemas conceituais quando remete os elementos de culturas africanas ou ameríndias na obra de Araújo para algum lugar do passado, pois parece evocar a desgastada concepção ocidental de ‘arte primitiva’, o que importa mesmo é observar que na sua análise tais elementos pulsam ao mesmo tempo em que a inquietude do artista perdura. Desde o momento em que as soluções estéticas chegam à ‘gravura de armar’, as bases que vão resultar na sua produção escultórica estão lançadas, e ele parece fazer questão de explicitar um interesse por transcender o plano bidimensional. O mais interessante é que tal transição acontece de modo harmônico. Não são rupturas que se processam, porém um contínuo que elucida a maturidade e coerência poética, ainda em se tratando de linguagens artísticas distintas.

1.2.2 - Expressão em volume

O processo por meio do qual se forjou o escultor Emanuel Araújo foi constituído de pistas deixadas pelo próprio artista, quando, após várias experimentações, suas xilogravuras adquiriram determinada expressividade que evocava o espaço tridimensional. Para a crítica que acompanhava sua produção artística esta transição talvez não fosse previsível, mas era de se imaginar que aquela busca cedo ou tarde resultaria em produções escultóricas. Perseguindo constantemente uma poética própria Araújo refuta obviedades. Walmir Ayala em texto sobre o artista ressalta:

“Equivocadamente, todos esperam da Bahia uma arte bizarra, mais ou menos realista, tropicalista, coreográfica, julgando que a arte deva refletir, com precipitado imediatismo, o que se vê e o que se sente.(...) Não se deve confundir a Bahia turística com a Bahia fermentadora de criação. Aos que esperam uma pintura baiana coalhada de capoeiristas, ruelas com casario, cens de terreiro, temos uma resposta severa e universal de Rubem Valentim e da telúrica versão espacial de Emanuel Araújo, entre o que de mais importante a arte baiana produz hoje.” (Ayala, 1981, p. 59)

Ao que tudo indica a obra escultórica de Araújo está relacionada ao seu interesse pregresso pela arquitetura e urbanismo, tanto isto é plausível que no desenvolvimento da linguagem tridimensional as produções foram adquirindo proporções monumentais e

passaram a integrar as paisagens das cidades. Assim, seus trabalhos começaram a compor juntamente com edifícios e praças as cenas urbanas. O interesse pela obra pública não poderia estar dissociado de uma compreensão acerca daquela área de conhecimento cogitada na juventude antes do ingresso na UFBA.

Seja no plano bidimensional ou tridimensional a obra segue uma coerência em termos de forma e de conteúdo. Trata-se de um construtivismo plasmado de estruturas que remetem às abstrações geométricas alusivas às artes de culturas que o continente africano legou ao Brasil. Há circunstâncias nas quais as formas sugerem este caminho, em outros momentos os títulos não deixam dúvidas ao expectador sobre a intenção do artista, gesto que em muitas das vezes também representa uma afirmação de sua identidade afrodiaspórica.



7. 'Aranha', escultura, arte pública, Araújo.

Quanto ao uso de determinados materiais expressivos a preferência pela madeira não deveria surpreender quem tem conhecimento de sua trajetória desde os remotos tempos de menino em Santo Amaro da Purificação. Não obstante, ele se ocupou de projetos esculturais de grande escala que exigiram a utilização de estruturas mais adequadas. Nesse rumo, a fundição de metais acabou sendo a solução encontrada por ele no que diz respeito à arte pública, devido às propriedades do aço, em particular sua

resistência às variações climáticas, as quais estão expostas várias das produções monumentais.

Interessante notar que ao pender para o uso dos metais como materiais expressivos, Araújo se aproxima de uma importante referência ancestral. Como se sabe as artes tradicionais africanas seguiram percursos próprios e isto vale tanto para a produção em madeira quanto para a metalurgia que desde muitos séculos atrás possuía características desenvolvidas no próprio continente, conforme argumento apresentado por Mariano Carneiro da Cunha. Além disso, o artista, identificado como filho de Ogum, orixá relacionado ao ferro e às possíveis habilidades com ele, acaba por fortalecer este vínculo espiritual.

1.3 - Edições no prelo: aos que causaram boa impressão

Quando argüido sobre suas escolhas no tocante aos artistas plásticos que foram contemplados nas publicações que editou Araújo responde que entre os critérios adotados para a seleção de nomes a serem priorizados consta o profundo apreço e gratidão por aqueles que de contribuíram par o crescimento de sua produção artística. Segundo ele publicá-los seria uma forma significativa de retribuir aquilo que fizeram pela arte brasileira, além de reconhecer atenção em maior ou menor grau dispensada por tais celebridades do mundo da arte a quem estava apenas começando, como era o caso do próprio Emanuel. Henrique Oswald, por exemplo, foi o primeiro a pegar na sua mão, instruindo-o sobre o manuseio do formão e as técnicas de se trabalhar a madeira na confecção de matrizes para a xilogravura. Em função disso alimentou o desejo de realizar uma mostra desse artista que não apenas prestou sua contribuição à arte brasileira como também foi seu mestre.

Sua incursão pelo campo editorial certamente lhe trouxe um conhecimento valoroso e que posteriormente foi relevante, do ponto de vista técnico, para a qualidade da publicação de uma série catálogos de exposições nas quais atuou como curador, sobretudo, aqueles realizados sob os auspícios do Museu Afro Brasil. O interesse pelas artes gráficas, desde a juventude, se constitui em um capítulo a parte na trajetória de Araújo cujo nome consta relacionado a um conjunto de edições de arte, seja como

editor, como organizador de livros ou autor de artigos versando principalmente sobre a produção artística de afro-brasileiros no cenário da arte nacional.

1.3.1 - Publicações artesanais

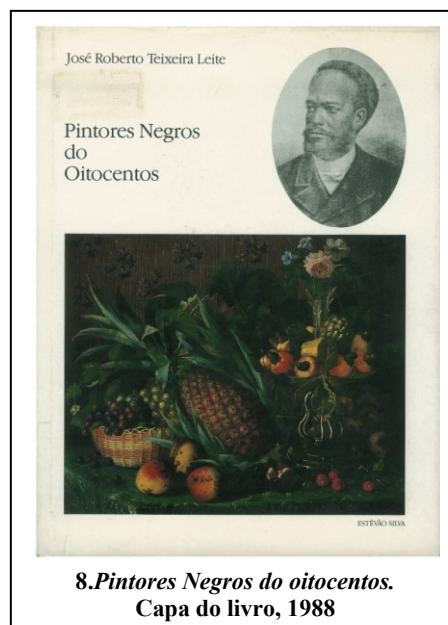
O trabalho voltado para a publicação de livros de arte com pequena tiragem foi o primeiro desafio editorial ao qual o artista se lançou. Tratava-se de um ofício que despertou enorme entusiasmo em Araújo, ao ponto de levá-lo a abrir uma pequena editora chamada *Onile*⁷. Aquela iniciativa fora de fato uma experiência única, não apenas pelo projeto editorial que implicava em confecções basicamente artesanais dos exemplares, como pela disposição de encarar um mercado sem muito espaço para projetos com tal especificidade.

Emanuel afirma que sua atividade editorial se iniciou paralelamente à experiência como gravurista. Depois de certo tempo ele passou a produzir álbuns de artistas, ou seja, porta-fólios contendo gravuras originais. Ele realizou várias destas publicações artesanais em tiragens pequenas. Trabalhou sobre as obras de artistas celebrados a exemplo de Di Cavalcanti, Aldemir Martins, Carybé e Goeldi, tendo sido este último editado com um conjunto de gravuras que depois serviriam para ilustrar a obra de Jorge Amado intitulada *Mar Morto*. Araújo também seria responsável pela edição alusiva à obra de Mario Cravo que preparava uma série de gravuras eróticas baseadas nos poemas de Gregório de Matos. Aproveitando o ensejo ele fez uma edição com reproduções dessas gravuras. Tal ciclo foi importante na trajetória de Araújo na medida em que ele conseguia realizar com êxito as primeiras publicações. Contudo, se a experiência com edições especiais que contemplavam inclusive trabalhos originais de artistas era prazerosa por um lado, por outro era extremamente onerosa. Essa situação cedo ou tarde iria obrigá-lo a repensar o projeto em função das limitações impostas pelo mercado. Vendo-se diante de circunstâncias desfavoráveis que lhe permitissem dar continuidade às publicações naquele formato Araújo resolve reavaliar a produção editorial sem se desinteressar por ela. Pouco depois, motivado por convite de uma empresa a ele formulado, partiu para a publicação de livros de arte dentro dos critérios editoriais mais convencionais, posto que, além do custo, as publicações artesanais costumavam ser trabalhosas e não permitiam tiragens numericamente expressivas.

⁷ Divindade do panteão iorubano vinculada aos mitos da criação do universo. Onile partilha, na dimensão mitológica, histórias comuns com Odudua, Obatalá, Orunmila Ifá entre outras divindades.

1.3.2 - Publicações convencionais

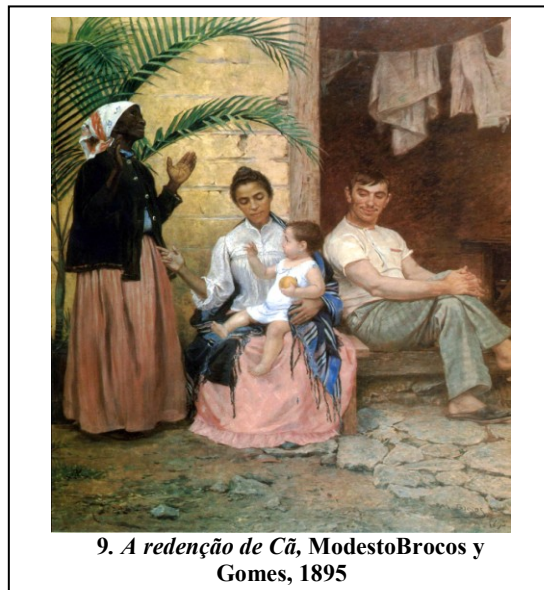
A possibilidade de editar livros industrializados surge no momento em que o artista/editor recebe um convite da MWM-IKF, uma empresa do ramo automotivo, para assumir o projeto editorial de algumas publicações. Com os recursos de que dispunha conseguiu manter periodicamente uma publicação conjugada a uma exposição por ano. Resultam desse processo alguns livros de arte focados basicamente nas produções de artistas vinculados ao circuito nacional, além de abordagens referentes a episódios da História da Arte Brasileira. Cronologicamente os títulos são os seguintes: *Aldo Bonadei* para 1980, *O construtivismo afetivo de Emanuel Araújo* de 1981, *A Escola Bahiana de Pintura* de 1982, *Carlos Scliar* de 1983, *Flávio de Carvalho e a volúpia da forma* de 1984, *Aldemir Martins linha, core forma* de 1985, *Rebolo* de 1986 e *Wega Nery* de 1987. A segunda obra, lançada em 1981, chama a atenção por abordar a produção artística do próprio editor, contendo um prefácio do então diretor do Museu de Arte de São Paulo, Pietro Maria Bardi, introdução de Clarival do Prado Valladares e um texto principal de Jacob Klintowitz, essa publicação busca explicar a trajetória artística de Araújo nos anos oitenta.



Em 1988 Emanuel editou outra obra assinada por José Roberto Teixeira Leite intitulada *Pintores negros do Oitocentos*. A referida publicação foi de fundamental

importância para elucidar algumas questões referentes à presença negra na arte brasileira do século XIX abrindo a possibilidade da constituição de um olhar contra hegemônico em relação à narrativa mestra que nos “instruía” sobre o período conhecido como academicista na arte brasileira. A obra merece destaque pelo interesse de lidar com um aspecto pouco explorado, para não dizer quase desconhecido, da produção nacional naquele período.

Segundo Sonia Gomes Pereira, da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a arte brasileira do século XIX foi, até o presente momento, mal estudada. Isso se deu, em certa medida, por conta das ações de um *modernismo militante* que, por razões óbvias, queria liquidar com tudo que nos remetesse ao passado. Uma construção histórica como o modernismo ou ainda interpretações imediatistas resultantes daquela abordagem impediram o desenvolvimento de um olhar mais metódico sobre aquele momento. Se já é precária a compreensão geral acerca das artes no século XIX, o que dizer a respeito da presença negra em tal ambiente?



Na obra intitulada *Pintores negros do Oitocentos*, o autor anuncia na introdução os Pintores de Cam, certamente uma alusão irônica ao quadro do pintor espanhol Modesto Broco y Gomes intitulado *A redenção de Cã*. A esse respeito vale destacar o seguinte aspecto: Consta nos textos bíblicos que Noé tivera três filhos chamados Jafé, Sem e Cã, tendo sido este último amaldiçoado por haver encontrado seu

pai em situação vergonhosa, dormindo alcoolizado e nu. Não se sabe exatamente como se difundiu a ‘história’ de que os povos negros portariam a marca de Cã, em função da concentração de melanina em suas peles, sabe-se apenas que o referido argumento adquiriu dimensões bíblicas e serviu de pretexto para que tais povos fossem subjugados. Na pintura mencionada a mais velha ascendente de uma família rural entorpecida pelos ideais de branqueamento tão comuns no Brasil imperial e mesmo republicano, celebra a chegada de um novo membro da sua terceira geração, produto da relação inter-racial protagonizada por sua filha e por seu genro que também participam da cena em um instante de êxtase pela graça alcançada.

Teixeira Leite convoca o público a questionar a suposta herança de Cã atribuída aos negros, segundo uma interpretação do texto bíblico. Ao arrolar doze artistas negros que viveram naquele século o autor também lida com os silêncios produzidos sobre os mesmos. Compreensões necessárias sobre a Academia Imperial de Belas-Artes e a participação quase imperceptível de artistas negros são tratadas nesse livro que tenta suprir uma ausência raramente percebida. Rodrigo Naves, por exemplo, em *A forma difícil*, dedica um vasto capítulo à relação entre o protagonista da missão francesa, Jean-Baptiste Debret, o neoclássico e a escravidão. A obra *Pintores negros do Oitocentos* foi a nona publicação de uma série bem sucedida que teve Emanuel Araújo como editor.

Com as publicações mencionadas foi possível apostar em condutas editoriais alternativas, ainda que fossem públicas as condições adversas que em que se davam o embate com o grande mercado literário. Apesar dos percalços a contribuição do homem editor tem significado, ela é uma ressonância do ofício desempenhado pelo garoto gráfico em tempos idos lá em Santo Amaro da Purificação.

O legado editorial de Araújo já seria suficiente para atribuir-lhe um papel de destaque no empenho de valorização de personagens olvidados, ao que tudo indica, em função de suas origens. Ele jamais poderia ser inserido no rol de militantes orgânicos vinculados a entidades que dão forma e conteúdo ao protesto negro no país, mas sua postura muitas das vezes silenciosa e solitária tem um peso relevante. Diante das oportunidades que se avizinhavam, exercendo um poder que raramente se encontra nas mãos de negros, ele decidiu trabalhar em prol de uma cultura verdadeiramente democrática, que contemplasse nossa diversidade sem desníveis entre heranças culturais de diferentes procedências. Sua habilidade esta exatamente no modo como se articula

para que não recaia sobre si a acusação tão recorrente, direcionada aos ativistas de uma maneira em geral, de produzir um “racismo às avessas”. Um argumento de extrema utilidade para as elites nacionais apegadas desesperadamente ao mito da democracia racial e ao mesmo tempo incomodadas com as ameaças ao modelo excludente de sociedade que elas fomentaram.

1.4 - Sem perder a identidade jamais: registros de exposições

Perguntado sobre os antecedentes que o conduziram em direção ao Museu Afro Brasil Emanuel Araújo destaca alguns episódios que foram relevantes para a pavimentação do caminho até a fundação da referida instituição. O intento agora é o de fazer uma breve passagem por aqueles momentos que se iniciaram nos anos oitenta para entender como tais eventos fomentaram o projeto que logrou êxito décadas mais tarde.

Várias exposições sob sua curadoria, desde então, apontavam para a direção do Museu. Com essas atividades ele simultaneamente formulava um discurso e agregava informações no sentido de chamar a atenção das autoridades para a necessidade de políticas públicas culturais que viessem a se ocupar das lacunas existentes, no que diz respeito às artes e culturas negras no país. Estrategicamente Araújo aproveitou ensejos importantes como datas emblemáticas a exemplo do Centenário da Abolição da Escravatura em 1988 e do Tricentenário do Quilombo dos Palmares em 1995 para realizar grandes mostras referentes ao patrimônio artístico e cultural legado pela população negra brasileira.

Esta narrativa em construção é subsidiada por pesquisas que vão produzindo conhecimentos necessários, os quais servem de alicerce para dar sustentação às ideias implícitas naquele discurso que se consubstanciava tanto verbalmente, quanto na prática escrita e na concepção de imagens constantes em suas expografias. As mostras aludidas aqui tiveram registros em catálogos e até audiovisual como foi o caso da exposição “Vozes da diáspora” ocorrida em 1993. Vale ressaltar que, tais empreendimentos foram possíveis certamente devido à capacidade de articulação política de Araújo nos espaços de prestígio e poder por onde circula até os dias atuais. Sem esta habilidade de homem público, procurando sensibilizar o mecenato muito provavelmente os resultados teriam sido pífios, aquém das expectativas neles projetadas. Conforme dito, o rol ora

apresentado fornece pistas para entender a engenharia do processo que pode ser chamado de pré-Museu Afro Brasil. É necessário destacar ainda que as análises que se sucedem foram realizadas com base nas fontes disponíveis, ou seja, nos registros concernentes às referidas exposições, tais como catálogos e audiovisual supramencionados.

1.4.1-A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica(Museu de Arte Moderna - MAM/ SP, 1988.)

A exposição intitulada “A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica” foi acompanhada de publicação homônima que acabou se tornando obra de referência nas bibliografias acerca do assunto. A mostra e o livro representam um marco, enquanto produções que elucidam lacunas nada desprezíveis no tocante à representação negra no universo da História da Arte brasileira. O livro, particularmente, adquiria o aspecto de uma publicação inusitada no âmbito da cultura literária brasileira por razões que não são estranhas ao nosso entendimento. No prefácio elaborado por Joel Rufino dos Santos há um fragmento aludindo à herança artística e cultural afro-brasileira em que ele ressalta:

Cultura negro-brasileiras e não negro-africanas, das quais descendem, é certo, mas de que se separam nos quinhentos anos de história brasileira (um dos melhores capítulos dessa história por sinal. É o retorno de ex-escravos à África no meio e no fim do século XIX: constituem lá até hoje enclaves negros brasileiros). Esse núcleo pesado, ou hegemônico, se preferir, foi quase sempre tratado como folclore: fixado e diminuído. (SANTOS, 1988, p. 7).

O argumento de Santos é plausível, considerando que um dos legados mais nefastos do pensamento ocidental foi o desenvolvimento de teses sobre cultura no século XIX que buscavam desqualificar todas as produções materiais e imateriais dos povos colonizados. A ênfase no conceito de folclore não se dá por outra razão senão esta. Como o próprio historiador comenta no mesmo texto “(...) cultura é o que os cultos dizem ser cultura, não passando tudo mais de folclore”. O sociólogo Florestan Fernandes, em seu livro intitulado *O folclore em questão* reitera ironicamente que “folclore é a cultura do inculto” (FERNANDES, 1989, p.40).

A perspectiva de Araújo é a de romper com essa lógica perversa, procurando extrair as culturas negras desse lugar comum e exibi-las por todos os seus flancos, evidenciando que tanto o popular quanto o erudito podem ser frutos de uma mesma

cultura, seja ela africana, ameríndia, asiática ou europeia. A coexistência entre essas duas categorias não deve ser marcada por noções ideológicas que estipulam hierarquias com base nas relações interétnicas ou inter-raciais. Isto difere substancialmente do que é difundido pelas noções eurocêntricas que sustentam peremptoriamente o argumento de que eruditos são os europeus, populares são os outros.

Conspira a favor da obra *A mão afro-brasileira* o fato de Araújo ter assumido o cargo de Diretor do Museu de Arte da Bahia, atividade que durou de 1981 a 1983. A condição de gestor daquela instituição cultural, mesmo considerando a sua brevidade, o estimulou a fazer algumas investigações sobre ilustres personalidades negras desconhecidas. O processo de elaboração do livro lhe permitiu novas descobertas. Assim ele foi se deparando com uma série de experiências individuais e coletivas que o impressionaram pela relevância, embora se tratasse de um assunto marginal. A principal angústia era a de procurar referências negras positivas na literatura que compõe a historiografia oficial e não encontrá-las. A existência desses sujeitos era basicamente nula tanto para a arte nacional quanto para a história social e política do país, conforme o ponto de vista hegemônico.



10. *A mão afro-brasileira*, capa, 1988.

Lucia Santaella destacou em seu livro *(Arte) & (cultura): equívocos do elitismo*, o argumento do teórico literário russo Mikhail Bakhtin, quando esse afirmava que “toda literatura confessa pelo que cala” (Bakhtin *apud* Santaella, 1990. p.18). A questão com que lida Araújo serve provavelmente como exemplo paradigmático para corroborar a tese de Bakhtin. O silêncio em relação a toda alteridade não é fruto da casualidade, mas sim da causalidade, eu diria. Não se trata de um ledor enganado, mas de um desejo manifesto. Seria no mínimo ingênuo acreditar que tais práticas resultam de um mero lapso.

Ao dar início ao trabalho de pesquisa que implica em coligir materiais significativos que pudessem expressar de modo contundente a produção artística e intelectual daqueles sujeitos que foram invisibilizados no curso da história, Araújo se sentiu ainda mais motivado a constituir um acervo capaz de dar sustentação ao seu trabalho. Durante o labor intelectual ele pôde compreender melhor o legado de personalidades como Manoel Quirino e Arthur Ramos, entre outros, e assim buscar fotografias ou quaisquer outros referenciais imagéticos que pudessem dar forma e conteúdo a uma iconografia da presença negra no Brasil. Tão importante quanto reconhecer o papel desempenhado por esses sujeitos era mostrar seus rostos, reveladores da participação de afro-brasileiros na cultura nacional em todos os planos e muito além do “folclórico”.

Habitualmente no Brasil as contribuições negras foram classificadas pelas elites nacionais como de menor relevância. Ao contestar tal argumento a obra também inaugura um processo de desconstrução de uma noção muito recorrente, a da suposta limitação intelectual de africanos e seus descendentes filhos da diáspora.



11. Conteúdo da obra *A mão afro-brasileira*, 1988.

O projeto do livro *A mão afro-brasileira* contou com a colaboração de pesquisadores como Carlos Eugênio Marcondes de Moura, que se incumbiu do levantamento de ampla iconografia sobre personalidades e temas tratados na obra. Ana Maria Beluzzo deu continuidade à pesquisa de localização das obras, com a responsabilidade de fazer a sistematização das mesmas. Após muito esforço a obra foi editada e a publicação rendeu frutos logo de imediato, haja vista a 46ª Feira Internacional do Livro em Frankfurt, na Alemanha, onde ganhou lugar de destaque, servindo de referência para uma publicação seguinte intitulada *Arte e religiosidade afro-brasileira*, que era, de fato, um desdobramento do livro.

Como *A mão afro-brasileira* se constituía, desde o início, em uma obra rara, Araújo aproveitou o ensejo para inserir nela toda a gama de informações possíveis, não no afã de esgotar o assunto, o que seria uma falta de bom senso, mas no intuito de poder superar minimamente a mudez ou amnésia histórica que tanto limitou nossa compreensão acerca das heranças negras. Um jejum que durou quase todo o século XX, com raríssimas exceções.

A obra enfatiza as artes visuais sem descurar de outras expressões artísticas a exemplo do Teatro Experimental do Negro abordado por Abdias Nascimento. A entidade não apenas instaurou um novo ponto de vista no que concerne a representação dos afro-brasileiros como também se dedicou a um trabalho de base visando letramento e qualificação profissional da população negra. O TEN, como ficou conhecido, possuía uma dimensão estética e política sem precedentes na história da cultura brasileira no que concerne a afirmação de uma identidade negra construída a partir do próprio segmento em oposição às identidades a ele atribuídas.

O livro nos permite ir além das interpretações mais óbvias acerca do desempenho de artistas negros no cenário musical popular, constatação pouco evidente quando adentramos o território da música erudita. Os textos de Sérgio Cabral e Claver Filho causam impacto no sentido de evidenciar a densidade dessa experiência que vem se constituindo desde o período barroco. Um olhar calcado no senso comum está longe de alcançar, por conseguinte, entender a abrangência do percurso de personalidades negras nos domínios da música. Ainda que muito se fale de uma suposta aptidão natural dos negros para a música, produto de um discurso essencialista, pouco se sabe em termos do que há de palpável quando mergulhamos neste universo que possui flancos ainda mal explorados, embora se admita a riqueza singular da música aqui produzida.

Em relação aos aspectos da literatura brasileira o escritor e poeta Oswald de Camargo elabora um texto constante no livro que procura nos situar sobre um viés quase incógnito, pois, mesmo quando falamos do maior ícone da produção literária no país, Machado de Assis, tendemos a ignorar um dos marcadores importantes na análise da trajetória dessa personalidade brasileira que é sua afrodescendência.

Há contribuições não menos relevantes como a abordagem de Haroldo Costa sobre a companhia de dança Mercedes Batista e outra tratando dos processos criativos das escolas de samba no contexto do carnaval carioca, isto sem citar os textos de Aracy Amaral, José Roberto Teixeira Leite, Mário Barata e outros. Enfim, o livro tornou-se uma obra de referência, pois seu conteúdo possibilita o atendimento, em parte, de uma demanda significativa a respeito do conhecimento produzido por descendentes de africanos no Brasil.

O livro ora comentado era de pequena tiragem. Muitos dos seus exemplares foram destinados a bibliotecas públicas ou doados a outras instituições. Portanto, indisponíveis em livrarias para aquisição dos pesquisadores interessados no assunto como ressalta Hugo Loetscher em artigo publicado na revista do IPHAN. Recentemente, devido ao empenho do organizador da obra, Emanuel Araújo, e de instituições parceiras interessadas, foi publicada uma segunda edição ampliada de *A mão afro-brasileira*, dividida em dois tomos, sob o patrocínio do Museu Afro Brasil. Nela é possível identificar artistas, homens e mulheres negras das novas gerações que começaram a produzir no intervalo entre 1988, data da primeira edição e 2010, data da segunda.



Ainda sobre o texto Loetscher vale ressaltar a ênfase dada ao ambiente doméstico onde vive Araújo conhecido como a *casa do baiano*. O acervo do artista colecionador era tão expressivo que lhe rendeu uma exposição em Zurique na Alemanha. Tal fato evidencia também aspectos do interesse de Araújo por colecionar objetos artísticos e culturais, que permitissem outras narrativas sobre a presença negra no Brasil. Suas preocupações transcendiam ao que poderia parecer uma postura diletante. Não é por acaso que deste acervo, anos mais tarde, saíram as 1.100 peças que representaram a coleção inaugural do Museu Afro Brasil.

1.4.2 - Vozes da diáspora(Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1993).

O ano de 1992 foi marcante na vida profissional de Araújo, pois ele não apenas recebeu o convite para atuar à frente da Pinacoteca do Estado de São Paulo como organizou naquele espaço cultural a mostra intitulada “Vozes da Diáspora”. A exposição apresentava algumas abordagens mais gerais como a seção referente aos objetos africanos, ou a outra alusiva aos pintores negros do século XIX, sob a curadoria de José Roberto Teixeira Leite, chagando a tratamentos mais específicos. A produção fotográfica de, Pierre Verger, além da obra escultórica de Agnaldo Manoel dos Santos e Rubem Valentim, esta última tendo com curador Olívio Tavares, são partes de uma mostra coletiva que buscava fortalecer o discurso em prol de uma vertente artística que nasce como resultado da experiência diaspórica de africanos. Quando não lidamos com suas produções artísticas, somos levados a tentar compreender as condições adversas de realização de seus trabalhos, como é caso dos artistas negros do Oitocentos.

A referida exposição ao longo dos anos foi mais um componente importante para a trajetória particular de Araújo como organizador de mostras que enfatizassem o legado africano. O fato de “Vozes da Diáspora” ter acontecido sob os auspícios da Pinacoteca do Estado também é relevante, embora a instituição se encontrasse desprestigiada na ocasião, diante dos maus-tratos e da inevitável precariedade em que se encontrava o edifício e o risco iminente ao qual estava sujeito todo acervo histórico.

Pode-se seguramente afirmar que este evento se dá como um desdobramento da mostra “A mão afro-brasileira” cujo conjunto, constituído por diferentes flancos, permitira algumas entradas. Assim aquela mostra de 1988 fomentou outras com a

mesma intencionalidade que era a de tirar do ostracismo a produção artística oriunda de preocupações estéticas distintas do modelo elaborado pela filosofia ocidental.

A decisão de incluir na mostra ‘Vozes da Diáspora’ dois indivíduos emblemáticos como Rubem Valentim, afrodescendente e Pierre Verger, branco europeu, é uma evidência de que a preocupação de Araújo extrapola o pertencimento racial, vinculando-se, circunstancialmente, com maior ênfase à abrangência do imaginário negro e a sua capacidade de seduzir pessoas de distintas procedências, a exemplo de Mário Cravo Jr., Mário Cravo Neto, Carybé e outros. Desde suas primeiras ações na construção de um discurso visual capaz de afirmar as particularidades de um modo de ver e representar Araújo já expunha também seu ponto de vista acerca do que entendia por arte afro-brasileira. Um conceito que talvez seja melhor compreendido se conectado, com maior rigor, à produção artística do que aos seus realizadores. Conforme este olhar a diáspora, segundo o curador, contemplaria também os indivíduos não-negros profundamente influenciados por seu imaginário.

1.4.3 - Arte e religiosidade afro-brasileira (Frankfurter Kusntverein, Frankfurt, Alemanha, 1994).

No mesmo diapasão da mostra anterior esta última buscava explorar o lado pouco compreendido da arte sacra afro-brasileira e suas conexões com produções artísticas tributárias a ela. Conforme Roberto Conduru seria um reducionismo relacionar toda a produção artística de matriz africana ao universo do sagrado. Por outro lado parece temerário desconsiderar a importância dos espaços religiosos enquanto mantenedores de determinadas tradições, inclusive estéticas, ainda que constituídas a partir de fragmentos da memória coletiva dos negros brasileiros.

A referida exposição estava vinculada à 46ª edição da Feira do Livro de Frankfurt, ocorrida em 1994 na Alemanha. O evento teve o seguinte tema como referência: “Brasil – Confluência de Culturas”. Na ocasião propiciada pelo encontro literário foi possível reunir obras de artistas da envergadura de Mestre Didi, Rubem Valentim, Ronaldo Rêgo, Agnaldo Manoel dos Santos entre outros. O intuito foi o de destacar a significância da arte sacra afro-brasileira, forjada ao longo de mais de quatro séculos e de sublinhar seu valor para a produção artística contemporânea no Brasil, chamando a atenção para obras cujos aspectos visuais reafirmam suas vinculações ao

manancial representado pelo patrimônio estético oriundo das comunidades-terreiro. A necessidade do contínuo trabalho de pesquisa iconográfica em torno da estatuaría afro-brasileira contribui para a compreensão cada vez mais apurada de suas influências sobre as poéticas visuais de artistas consagrados cujas obras tiveram como esteio referências inseridas neste plano do sagrado. O argumento se sustenta, consideremos o envolvimento profundo com tal universo, a exemplo de Mestre Didi e sua condição de autoridade religiosa que lhe confere um *status* de artista-sacerdote ou de Agnaldo Manoel dos Santos que não está vinculado aos processos de iniciação, embora pareça.

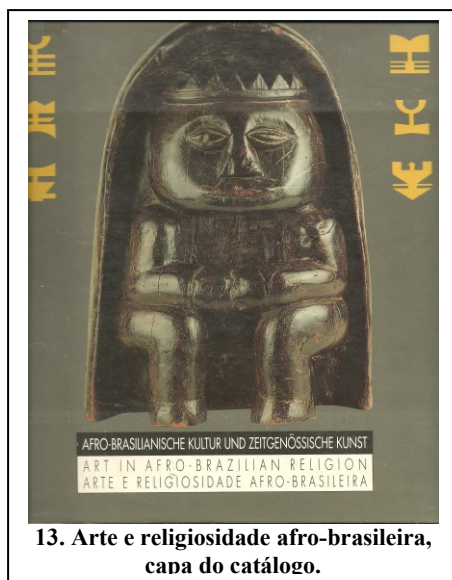
Em suma, a mostra de Frankfurt com ênfase na arte sacra de matriz africana reitera os vínculos entre culturas produzidas dos dois lados do Atlântico em uma nítida manifestação de que no nível do imaginário as perspectivas diaspóricas do diálogo com culturas africanas que formaram as nações no chamado Novo Mundo não cessaram. Quando falamos em pontes sobre o Atlântico nos remetemos a tais experiências que permitem o estabelecimento de determinadas conexões que contribuem para o entendimento das mentalidades negras. Assim é possível identificar visões de mundo cujos elementos basilares podem estar tanto de um lado quanto de outro do oceano que, segundo o historiador Victor Leonardi⁸, ao invés de separa uniu dois mundos.

Quando se fala de diáspora negra nas Américas o Brasil certamente se destaca por algumas peculiaridades como a sobrevivência dos cultos religiosos. Mas isto não é tudo. Há que se considerar também as similitudes entre povos afro-americanos oriundos do processo colonial, como as proximidades culturais existentes entre Cuba e Brasil. O que torna a santeria e o candomblé fenômenos tão parecidos, por exemplo, guardadas as devidas proporções?

Uma mostra sobre arte sacra afro-brasileira, contemplando também artistas que se valem desse manancial na formulação de suas poéticas é certamente um convite, quiçá uma provocação, ao menos para aguçar a curiosidade dos interessados acerca desses legados atlânticos.

⁸ Victor Leonardi, Professor do Departamento de História da Universidade de Brasília foi responsável pela pesquisa que resultou na realização do filme *Atlântico Negro: na rota dos orixás*, dirigido por Renato Barbieri. A obra enfatiza as similaridades culturais entre o Brasil e o Benin, resultantes tanto do tráfico negreiro quanto do movimento protagonizado pelos chamados ‘retornados’. Estes constituíram naquele país africano uma comunidade denominada *agudás*. Tal grupo também é objeto de estudo do pesquisador Milton Guran que juntamente com Alberto da Costa e Silva e Carlos Alves Moura constituiu a consultoria do referido documentário.

A capa do catálogo da mostra ressalta bem a proposta contida nesta exibição coletiva de vários artistas afro-brasileiros. Um trabalho de Agnaldo Manoel dos Santos em primeiro plano pode mesmo induzir pessoas leigas ao engano, fazendo-as acreditar que se trata de uma peça de culto, quando na verdade se refere a uma obra escultórica não religiosa, apesar de sua alusão ao sagrado. Segundo o próprio artista, que atuou junto à Mario Cravo Júnior, seu interesse pelas estética negra se deu por via de fotografias às quais teve acesso, na sua breve e dinâmica trajetória artística. Esta situação é uma evidencia de que nem todos os artistas que transitam por este universo necessariamente são iniciados ou produzam uma arte voltada para os rituais, conforme já fora dito. O trabalho de dos Santos na capa é ladeado pelos signos oriundos da poética de Rubem Valentim, outro artista que se remete ao sagrado sem fazer da sua produção uma arte sacra.



Em função dos aspectos relacionados aqui esta mostra também foi relevante na pavimentação do caminho que irá resultar na constituição do projeto do Museu Afro Brasil. Ao lado do pesquisador Carlos Eugênio Marcondes de Moura, Emanuel Araújo procurou reiterar no exterior um ponto de vista que servisse de referência na construção de uma postura curatorial frente aos desafios de expográficos que transcendam os limites do exótico. Limites ainda tão recorrentes, sobretudo, quando tomamos consciência de como as noções e as imagens acerca das culturas dos povos nascidos do

processo colonial reverberam nos países hegemônicos. As ações, a exemplo dessa mostra, se constituem em abordagens que precisam inevitavelmente de continuidade.

1.4.4 - Herdeiros da noite: fragmentos do imaginário negro(Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1995.)

Em 1995, ano que marcou o tricentenário da morte de Zumbi, líder maior do Quilombo dos Palmares, Araújo realiza, sob os auspícios da Pinacoteca, uma exposição itinerante nomeada *Os herdeiros da noite: fragmentos do imaginário negro*, tendo editado um catálogo abordando a mesma mostra. Essa publicação é um importante registro da produção de artistas negros e não negros que lidam com o universo das culturas africanas e afrodiaspóricas na contemporaneidade. O contexto da celebração dos trezentos anos da “imortalidade de Zumbi”, como anunciava o discurso do ativismo negro, serviu de referência para às lutas das populações afro-brasileiras. Na ocasião foi possível estabelecer um amplo debate acerca da condição histórica de tais populações. Distintamente do que ocorrera no centenário da Lei Áurea, as entidades negra foram além do protesto, organizaram a *Marcha a Brasília: contra o racismo, pela cidadania e a vida*. A oportunidade serviu também para a apresentação de um elenco de propostas do movimento social negro ao governo federal, ideias que resultariam posteriormente e em certa medida na adoção de ações afirmativas dirigidas aos afro-brasileiros no limiar do século XXI.

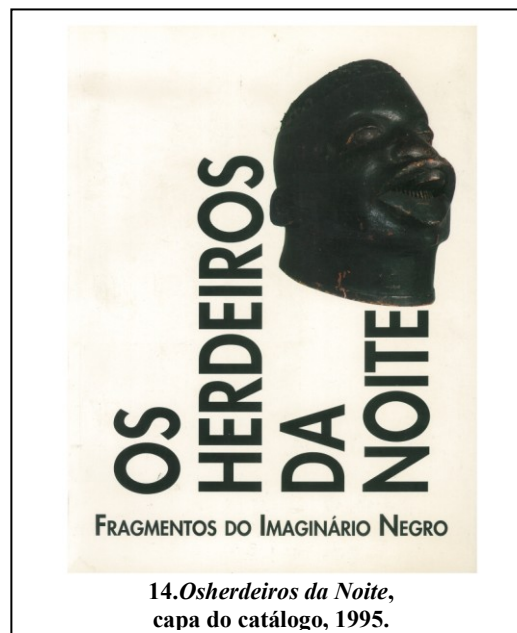
Este é o ambiente em que se instaura a exposição *Os herdeiros da noite*, em plena sintonia com os eventos da época, os quais se direcionavam para a afirmação de uma identidade positiva das coletividades negras no Brasil. Diz o curador no catálogo da mostra:

Esta exposição busca e revela fragmentos de imaginário negro para lembrar os 300 anos de Palmares - expressão viva da resistência contra a brutalidade da escravidão - instituição que reduziu povos africanos à condição de máquinas inumanas, às quais negou alma e expressão, mas não sufocou o ímpeto de liberdade.

“Os herdeiros da noite” recolhe estilhaços da produção artística subterrânea que sabe à sua afrobrasilidade, na tentativa de seduzir nossa reflexão “para o que nos rodeia e não vemos, o que vemos e negamos” : a absorção complexa, desde os tempos mais remotos, da cultura africana pelas sociedades escravistas, uma absorção que, contornando os mais opressores obstáculos, pode continuar resistindo, existindo e se renovando continuamente.(ARAÚJO, 1995, p. 13)

A mostra também propõe avanços ao afirmar a existência de uma arte erudita e uma arte popular no universo das culturas negras, sem estipular uma hierarquização entre elas. Uma postura diferente de um passado não muito distante do período em que esteve em evidência os chamados estudos folclóricos cuja produção vigorosa até meados do século XX encontrava-se, afetada pelas teses evolucionistas do século XIX. Nunca é demais ressaltar o efeito danoso que tais abordagens tiveram sobre as artes povo, pois apesar do interesse pelo objeto de estudo os métodos de análise eram comprometedores. O esforço de tentar libertar o conceito de arte erudita do pensamento colonial, que procurou restringi-lo às produções das elites europeias dirigentes, merece destaque, assim como a equiparação entre as artes negras oriundas de matrizes populares ou eruditas.

Outro aspecto da exposição não menos relevante diz respeito à proposta dialógica entre as artes africanas e afro-brasileiras, e as de outros povos da afrodiáspora, a exemplo do Haiti. Tal intuito é explicitado pelo trabalho curatorial que procurou reunir produções artísticas, as mais variadas, que convergissem para esta intencionalidade.



Em *Herdeiros da Noite: fragmentos do imaginário negro* Emanuel Araújo reitera seu compromisso com a causa negra enquanto pessoa do campo das artes cujo

engajamento político se torna cada vez mais explícito. O propósito de marcar posição no ano do tricentenário da morte de Zumbi não foi e nem poderia ser uma decisão aleatória. Como pesquisador que não subestima os processos históricos ele tem o entendimento da significância de determinados episódios vinculados às populações negras. Assim como tomou a decisão de montar *A mão afro-brasileira: contribuição artística e histórica* no ano do centenário da abolição da escravatura, Araújo tinha consciência da dimensão que 1995 alcançaria para as lutas dos afro-brasileiros no processo de afirmação de suas identidades.

Abrindo um breve parêntesis, vale mencionar a arte da capa do catálogo da referida exposição que chama a atenção para uma herança africana nem sempre reconhecida. Ao destacar uma máscara dos maconde, povo que habita países costa do Oceano Índico como Moçambique a curadoria, de certo modo, procura lembrar que as heranças africanas nos Brasil não estão restritas à costa atlântica. O trabalho constante de elucidar quais são as Áfricas brasileiras é algo que não escapa aos interesses de Araújo.

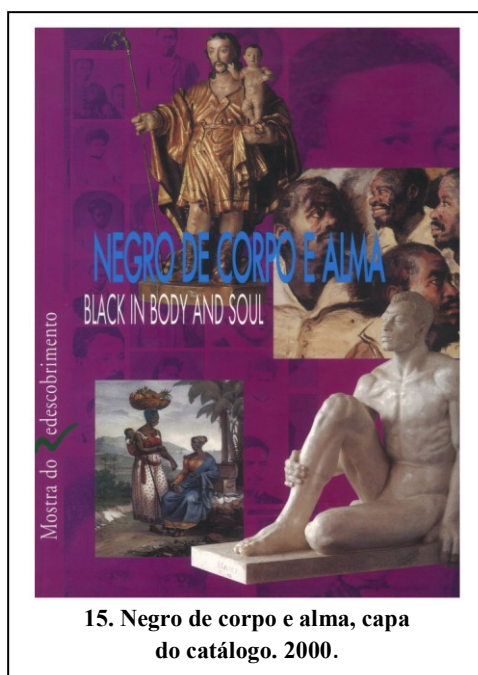
Ainda sobre seu processo de politização acerca do racismo, vale dizer que ele definitivamente não se dá a partir do vínculo com entidades negras. De fato o percurso de Araújo pode ser identificado como algo mais independente e possivelmente mais doloroso, considerando que da perspectiva coletiva o compartilhamento das experiências, inclusive das angústias, permite teoricamente um conforto produzido pela solidariedade, algo que ativistas independentes dificilmente poderão vivenciar. Questão de escolha.

1.4.5 - Mostra do Redescobrimento: Negro de corpo e alma(Complexo Bienal de São Paulo, 2000.).

Ainda na condição de Diretor da Pinacoteca de São Paulo Emanuel Araújo assumiu a curadoria da mostra intitulada *Negro de Corpo e Alma*. Tratava-se na verdade de um dos módulos que compunham a mega-exposição conhecida como *Mostra do Redescobrimento*, organizada para celebrar os 500 anos da fundação do Brasil. Essa superprodução dispôs de módulos específicos que abordavam a nossa produção por vários flancos. Os módulos eram assim denominados: “Arqueologia“, “Arte: Evolução ou Revolução?/ A Primeira Descoberta das Américas”, “Artes Indígenas“, “Carta de

Pero Vaz de Caminha”; “Arte Barroca“, “Arte Afro-Brasileira“, “Arte Popular“, “Arte do Século XIX“, “Arte Moderna“, “Imagens do Inconsciente“, “Arte Contemporânea”, “O Olhar Distante”, “Cine Caverna” e “Negro de Corpo e Alma“.

Com o último módulo mencionado Araújo tencionava mostrar basicamente duas dimensões relativas à representação dos negros na cultura brasileira. Ao aludir ao corpo a sua ideia era a de mostrar os processos de apropriação desse aparato de diversas maneiras com o intuito de transformá-lo em algo risível, ridículo, exótico a exemplo da seção nomeada “ingênuas e perversas” concernente a uma série de imagens contidas em objetos criados a partir do imaginário⁹ colonial e resultante de todas suas contaminações. Com essa proposta também se pretendia evidenciar as proximidades entre determinadas ações do passado e certas práticas do presente no âmbito das relações raciais.



15. Negro de corpo e alma, capa do catálogo. 2000.

A outra dimensão esta vinculada à alma dos negros, o curador partiu da noção de que a alma se constitui em elemento inalienável do ser. Por mais que haja apropriação do corpo é a alma que arquiva determinadas referências, como

⁹O conceito de imaginário que subsidia esta tese é aquele trabalhado por Gilbert Durand o qual lida com os ‘regimes das imagens’. Conforme o próprio Durand: “(...) o Imaginário - ou seja, o conjunto de imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano.”

reminiscências de terras de origem e as práticas espirituais secretas. A distinção entre a dimensão da alma e a dimensão do corpo importa para a construção dos argumentos de Araújo, na medida em que seus interesses estão direcionados para os mecanismos de resistência da população afro-brasileira. Justamente por este motivo ele nos chama a atenção no sentido de considerarmos a alma um referencial estratégico, uma vez constatado o seu poder não revelador em torno do que pensam os sujeitos vitimados pelo tráfico infame. É a alma que inspira e conspira contra a ordem que deseja anulá-los. Portanto, faz-se necessária uma abordagem acerca da alma como esse receptáculo capaz de acolher ideias insuspeitas, as quais resguardam a memória.

A Mostra do Redescobrimento foi um marco na história das exposições de arte visuais no Brasil, não apenas pela ousadia de tratar a arte nacional por vários aspectos, mas também por dispensar o mesmo tratamento a todas as pesquisas e materiais produzidos que resultaram nos módulos supramencionados. A qualidade de cada um dos ambientes e dos respectivos catálogos evidencia que é possível tratar a diversidade cultural e artística sem deixarmos nos entorpecer pelas teses racialistas do século XIX. Urge superar noções que hierarquizam as relações entre diferentes sociedades, fomentando uma lógica absurda na qual os povos ditos civilizados (europeus) ocupam uma posição vantajosa em relação ‘primitivos’.

A esse respeito Roque de Barros Laraia já argumentou em sua obra introdutória ao conceito de cultura externando suas preocupações quanto aos efeitos perversos das leituras verticalizadas em torno da diversidade cultural. Ao remeter-se ao século XIX a fim de discutir as formulações desenvolvidas por Edward Tylor, Laraia identifica as limitações de um modelo conceitual que causou impacto na produção intelectual e artística do mundo ocidental e ocidentalizado durante várias décadas do século XX. O antropólogo também apresenta as ideias de Franz Boas como contraponto ao pensamento tyloriano. Todavia, é possível crer que o legado da academia europeia do Oitocentos, no que concerne aos estudos da diversificação humana e cultural, deixou marcas quase indelévels no imaginário social brasileiro. Tal fator certamente contribuiu para a manutenção de determinados olhares sobre a alteridade negra.

Negro de Corpo e Alma é um convite à reflexão, uma evidencia do que a cultura visual pode efetivamente produzir, em termos de dimensão histórica da imagem. As imagens geradas em determinados contextos, mais do que as artes visuais deles oriundas, dão forma e conteúdo ao imaginário das populações e permeiam as relações

sociais estabelecidas, quer para o avanço ou retrocesso das sociedades. Este é o sentido da mostra comentada que, ao revelar uma velha tradição brasileira de bestificar corpos negros e fortalecer estereótipos, elucida também as estratégias individuais e coletivas das pessoas negras, no sentido de reverter o terrível quadro composto por imagens que negam a humanidade aos africanos e seus descendentes mais próximos no Brasil.

No texto de abertura contido no catálogo o curador corrobora com os argumentos aqui apresentados, dando ênfase à necessidade de reeducarmos nosso olhar, com o intuito de aprendermos a ver para além das imagens prontas que, muitas das vezes, nos tornam medíocres. Segundo Araújo:

Tendo como proposta trabalhar com formas de representação do negro no Brasil, esta exposição pretende assim, antes de mais nada, desconstruir um imaginário que, primeiramente pelo olhar estrangeiro e, depois, através da própria sociedade nacional, atuou de maneira poderosa na criação de estereótipos nos quais se alicerça o discurso do preconceito que até hoje marca a identificação do negro em nosso país. A exposição nasce, portanto, da observação desse imaginário que, através das mais diferentes linguagens plásticas - escultura, pintura, gravura, desenho ou fotografia - ou impregnando as mais diferentes formas de expressão literária e mesmo documenta, vai aos poucos conformando, ao longo de cinco séculos de história, as formas de representação das relações raciais no Brasil. (ARAÚJO, 2000, p.44).

O módulo que é objeto de interesse foi dividido em três abordagens; uma que se chama “Olhar o corpo”, outra intitulada “Olhar a si mesmo” e, por fim, “Sentir a alma”. Tomando o ano 2000 como referência, Araújo afirma ainda no texto do catálogo que aquela mostra era resultado dos últimos quinze anos de pesquisa, estabelecendo uma relação com a exposição “A Mão Afro-Brasileira” e com a exposição “Herdeiros da Noite”, ambas ocorridas em momentos significativos da história da cultura afro-brasileira como mencionamos anteriormente.

Não há dúvidas de que este módulo constante da mega-exposição “Mostra do Redescobrimento”, da mesma forma que alguns outros, a exemplo da arte pré-colonial, da arte indígena, da arte afro-brasileira, da arte popular e da arte do inconsciente, representaram um diferencial nesta superprodução, uma vez que a inserção desses temas na agenda dos organizadores da referida mostra permitiu que os trabalhos de curadoria não obedecessem aos velhos cânones da história da arte. Sobre este assunto Lucia Santaella lembrou que para muitos, há validade no argumento de que “a grande arte é a arte-modelo-de-perfeição nascida no nosso grego berço ocidental” (SANTAELLA,1990, p.

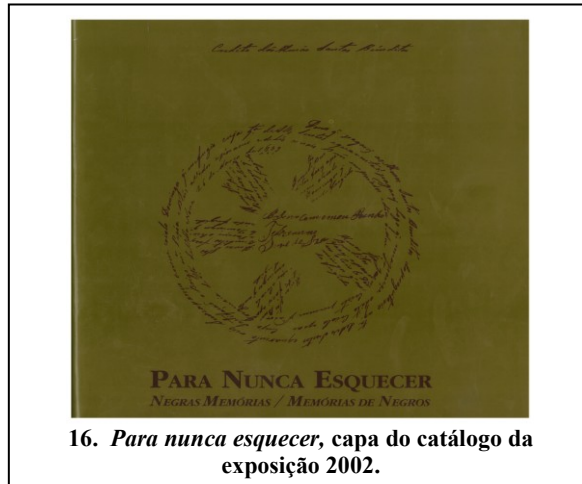
27). Certamente este não foi o critério que serviu de parâmetro para os curadores, pois se a proposta estava efetivamente direcionada para o redescobrimento, não havia razões plausíveis para a manutenção da narrativa mestra de matriz eurocêntrica que se esmera na valorização excessiva da arte produzida pelos colonizadores em detrimento das artes protagonizadas pelos colonizados. Mario Pedrosa, ao propor o Museu das Origens já alertava para a necessidade de uma representação mais plural e equilibrada da arte brasileira¹⁰.

Diante de uma cultura visual hegemônica, sobretudo, midiática, que chega a assumir um caráter militante em defesa do branqueamento sistemático da sociedade brasileira, o módulo “Negro de Corpo e Alma”, que aconteceu dentro do grande circuito das artes visuais, serviu para dar visibilidade à existência de um ponto de vista diferenciado no que concerne às imagens do Brasil. Ela permitiu questionamentos necessários acerca de valores definidos por padrões estéticos europeus em uma sociedade que contraditoriamente diz se orgulhar de sua diversidade etnicorracial e cultural. Aliás, diga-se de passagem, lidar com tal paradoxo tornou-se algo de grande importância enquanto estratégia para desconstruir determinados estereótipos que continuam a alimentar o imaginário social e a contaminar as relações interracialis na contemporaneidade.

1.4.6 - Para nunca esquecer: negras memórias/memórias de negros

As preocupações e os questionamentos que perseguem Araújo durante toda sua trajetória artística e de vida são esses; daí a sua dedicação ao trabalho de resgate da memória de tantas pessoas que passaram incógnitas em consequência da imposição de uma cultura hegemônica e eurocêntrica na formação da sociedade brasileira. Neste sentido pode-se dizer que Araújo não é apenas um artista que lidou desde sempre com questões sociais, haja vista seu comprometimento com o Centro de Cultura Popular, movimento politizado cujas bases estão assentadas em uma perspectiva transformadora, apesar da existência de algumas contradições relacionadas às ações estudantis, conforme as críticas já formuladas por Antônio Augusto Arantes, Lúcia Santaella, entre outros.

¹⁰Após o incêndio que destruiu grande parte do acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro nos anos setenta, Mario Pedrosa propôs a reinauguração daquela entidade cultural sob novas bases, de modo que fossem contempladas as várias participações culturais que dão sentido à arte brasileira.



16. *Para nunca esquecer*, capa do catálogo da exposição 2002.

Araújo é um artista que muito cedo aprende, por conta de seu engajamento, sobre questões sociais que envolvem o país. Isto certamente exerce uma influência sobre seu modo de enxergar a realidade. Seus gestos à busca de um diálogo, de uma compreensão e ao mesmo tempo de uma afirmação de presença negra qualificada no cenário brasileiro, seja do ponto de vista artístico, cultural ou histórico, chamou a atenção de parcela diminuta da intelectualidade nacional para as ausências injustificáveis, sem as quais não conseguimos explicar a nação e, por conseguinte, não podemos explicar a nós mesmos.

Por entender o papel fundamental da memória coletiva, de forma análoga como propôs Maurice Halbwachs, Araújo se lançou em outro empreendimento relevante que foi a publicação do livro intitulado *Para nunca esquecer: negras memórias/ memórias de negros*, editado em 2002, que também alude aos legados insofismáveis, mais um registro neste caminho tortuoso em busca de um tratamento digno a ser dispensado às culturas e trajetórias afro-brasileiras. A obra aborda personalidades de vital importância no afã de externar algo que é refutado, ou quando muito, mal explicado. A ideia central é a de mostrar negros como colonizadores, não na perspectiva do regime nefando, obviamente, mas em função de suas influências na formação da sociedade brasileira. Em um fragmento do texto escrito por Araújo que compõe a obra consta:

O que queremos ao resgatar negras memórias de nossa história e essas outras tantas memórias de negros que a exposição nos traz? Queremos resgatar entre os negros uma certa auto-estima e uma imagem que nos sirva de padrão de orgulho por nossos heróis que pretendemos nos sejam devolvidos em carne e osso, em sangue e espírito, como pessoas reais que puderam até alçar à

condição de mito, mas não mais como lendas perdidas numa nebulosa história. Precisamos ter orgulho dos feitos de nossos homens e mulheres que, a despeito do estigma herdado da escravidão, marcaram seu lugar na história como cientistas, engenheiros, poetas, escritores, doutores, escultores, pintores, historiadores. Queremos que os nossos sejam reconhecidos. (ARAÚJO, 2000, p.36).

Esta busca obstinada de Araújo, no sentido de restaurar as imagens de personalidades negras e inaugurar uma conduta diferenciada ante a cultura brasileira, pautada não mais na exclusão das personalidades negras, ou ainda no branqueamento gradual dessas personagens quando o alijamento já não é mais possível, constitui um desafio cujo preço é significativamente elevado. Na medida em que Araújo se percebia como alguém em condições de transitar nos espaços de prestígio e poder, verdadeiros templos das elites nacionais, concomitantemente se dava conta de uma solidão ideológica. Solidão que só não era absoluta em função dos aliados que conseguiu conquistar no seu laborioso processo em prol de uma nova consciência brasileira.

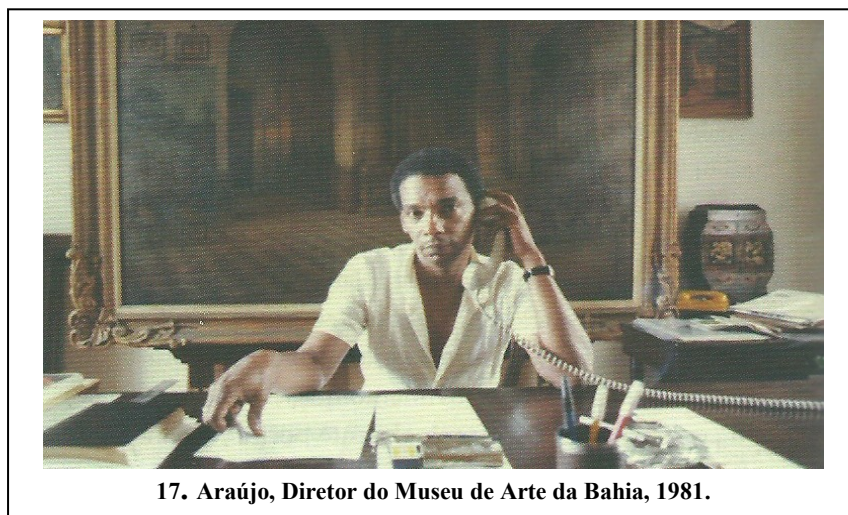
1.5 - Entre gestões e gestações: direção de museus e o nascer do Afro Brasil

Acerca da gestão pública no campo da cultura, a primeira experiência de Araújo esta relacionada à direção do museu de Arte da Bahia como já fora mencionado anteriormente. Sob sua administração a entidade passou por uma revitalização no início dos anos oitenta permitindo novas perspectivas como um museu integrado à vida da cidade de Salvador, ao contexto do estado da Bahia, ao mesmo tempo em que dialoga com país e o mundo. Um segundo desafio de grandes proporções foi o de assumir a Pinacoteca do Estado de São Paulo nas condições em que se encontrava, conforme citado. Durante os dez anos em que esteve à frente da entidade a contribuição desse gestor fora decisiva para a reinserção da Pinacoteca na efervescência cultural da cidade de São Paulo. Além do mais, não foi apenas a parte física da instituição que passou por melhorias. A relação com o público também precisou ser repensada. Constata-se isso devido à ampliação do acesso de públicos socialmente diferenciados, em termos de classe, à Pinacoteca. Agora, mais recentemente ele conduz os trabalhos de direção e curadoria do Museu Afro Brasil.

1.5.1 - Museu de Arte da Bahia (1981-1983)

No início dos anos oitenta a convite do então governador biônico do Estado da Bahia Antônio Carlos Magalhães, Emanuel Araújo aceitou dirigir o Museu de Arte situado em Salvador. Aquela fora a primeira instituição museológica da Bahia e originalmente se constituía em um museu histórico e etnográfico, vindo posteriormente a ser adaptado para se tornar uma referência das artes visuais. O acervo, adquirido por intermédio de compras de grandes coleções, reúne a produção artística histórica local e nacional, composta de obras que vão do século XVI á contemporaneidade.

Aquele espaço cultural nas mãos de Araújo passou por um revigoramento que lhe conferiu novos ares e, por conseguinte, boas perspectivas também. Apesar do êxito na gestão pública do MAB a relação com Magalhães não ocorrera de modo sereno. O Governador, a princípio, se incomodava com a postura e as exigências estabelecidas pelo diretor do Museu, as quais que lhe pareciam um tanto exacerbadas.



17. Araújo, Diretor do Museu de Arte da Bahia, 1981.

Essa primeira experiência de Emanuel à frente de um Museu, embora limitada no que concerne ao tempo de vigência, é um acontecimento que contribui para a formação desta personalidade eclética que não se bastou com a produção artística, almejando uma ocupação no cenário da administração pública no que se refere estritamente às políticas culturais. Foram três anos enfrentando as dificuldades recorrentes que mostram as limitações institucionais no trato com a memória. O legado daquela experiência permitira a Araújo desenvolver em um futuro não muito distante algumas estratégias para lidar com a coisa pública.

1.5.2 - Pinacoteca do Estado de São Paulo (1992-2002)

Nos anos noventa, já na condição de Diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo, o artista administra a instituição, recuperando o acervo e o espaço que, diga-se de passagem, encontrava-se bastante deteriorado. À frente da Pinacoteca ele realizou seu trabalho no curso de uma década, compreendendo o período que foi de 1992 a 2002, para ser mais exato. Exposições de grande porte foram acolhidas por uma entidade que gradativamente conseguiu recuperar seu papel de protagonismo na cena paulistana após passar por uma reforma radical que abrangia não apenas o revigoramento do espaço, mas também um novo modo de permitir a interação com o público.

Quando Emanuel Araújo recebeu em suas mãos o prédio da Pinacoteca de São Paulo na condição de novo diretor da instituição, certamente não tinha dimensão dos problemas que acompanhariam quase toda sua gestão. Em 1992, ao ser nomeado, ele encontra o edifício em péssimas condições de uso, com riscos enormes para o público visitante. Além de não ter um orçamento capaz de dar conta das demandas mais urgentes, a Pinacoteca estava desprestigiada, e nem mesmo os governantes pareciam dar muita atenção àquele patrimônio público.



18. Pinacoteca em obras.



19. Pinacoteca após a reforma.

Ao observar com maior cuidado as instalações do prédio, Araújo caiu em si e procurou se articular com o intuito de modificar a dura realidade com a qual se deparara. Ele sabia que apesar do problema que herdara, o ônus seria todo dele caso a sua gestão não desse cabo das questões prementes que envolviam o ambiente, incluído o acervo de obras artísticas da entidade. Logo, o diretor estarecido tratou de procurar

sensibilizar autoridades visando a liberação de recursos financeiros que pudessem garantir uma reforma emergencial e impostergável.

Uma das tarefas precípuas era desalojar uma escola particular de arte que funcionava no segundo piso do prédio. Uso das dependências da Pinacoteca por aquela instituição era o resultado de mais desses acordos suspeitos selados entre a iniciativa privada e o Estado, coma apropriação do espaço público para atender interesses particulares. O que se sabe é que a permanência da referida escola no local limitava ainda mais o funcionamento da Pinacoteca. Diante desse quadro, foram tomadas as devidas providencias a fim de que o prédio ficasse totalmente à disposição de seu gestor.

Outras ações estavam relacionadas à segurança do ambiente e aos modos de conservação das obras do acervo, como garantir a visitação sem o receio de que acontecesse qualquer acidente com o público. Por outro lado, a manutenção de uma coleção valiosa como a da Pinacoteca até aquele momento estava sujeita a todos os riscos possíveis e imagináveis. Uma gambiarra ali, um remendo aqui e os eventos ocorriam da forma mais improvisada que se pudesse imaginar. Tudo aquilo assumia o caráter de uma tragédia anunciada. A situação era tão delicada que o restauro imaginado por Araújo durou boa parte de sua gestão que se iniciou em 1992 e findou em 2002.

A estratégia adotada antes do início do trabalho de restauração no edifício projetado por Ramos de Azevedo, foi a de realizar um processo de conscientização acerca da importância e das atribuições da instituição. Esse exercício teria como referência seminários enfocando o papel a ser desempenhado pela entidade. Porém, desde o início da gestão de Araújo, tudo era muito incerto. Somente em 1994 surgiu um novo desafio que, ao mesmo tempo serviu como pretexto para chamar a atenção do Estado no que dizia respeito à situação precária do edifício, bem como de todo o patrimônio que este “abrigava”. Quando o diretor do Museu Rodin, após visita à Pinacoteca, enviou correspondência informando do interesse de que a instituição paulista acolhesse a mostra de Auguste Rodin no Brasil, Araújo teve que exigir de sua capacidade criadora e testar o seu carisma para fazer um trabalho de convencimento sem precedentes, pois ele sabia muito bem o que tal ensejo poderia significar em termos de ganhos para a Pinacoteca.

A conjuntura política não era favorável, pois além da transição de governo que ocorria naquele momento, tudo indicava que a sucessão não traria grandes mudanças em

termos das políticas culturais no Estado de São Paulo. A dificuldade era tamanha que Araújo chegou até mesmo a pedir exoneração do cargo assim que Mario Covas tomou posse no governo. Essa atitude foi tomada a contra gosto, na medida em que o diretor da Pinacoteca tinha consciência de que havia muito por fazer. Felizmente Marcos Mendonça, Secretário de Cultura na ocasião, percebendo que havia um trabalho em curso e que era um processo que não deveria ser abortado, decidiu pela manutenção de Araújo no cargo.

Assim sendo, a discussão sobre quais eram os encaminhamentos dar à reforma do prédio foi retomada. O diretor chamou alguns especialistas, a exemplo dos arquitetos Paulo Mendes da Rocha e Carlos Lemos, e também convocou *experts* em restauração e conservação. Os debates eram intensos e, apesar do entusiasmo, orçamento não existia. Diante das circunstâncias, Araújo viu-se forçado a preparar o espaço expositivo de forma paliativa, maquilando as salas que abrigavam a exposição de Rodin. Afinal de contas a reforma estava inconclusa.

A mostra sobre Rodin foi acolhida pela Pinacoteca e a expectativa de Emanuel era, juntamente com a equipe, de que tudo conspirasse a favor, sem acidentes de percurso. No jantar que marcava o *vernissage* Araújo conseguiu estabelecer um diálogo com o então governador Mário Covas. O diretor da Pinacoteca acredita que aquele momento foi fundamental para sensibilizar as autoridades competentes, pois a partir de daí os recursos financeiros começaram a ser disponibilizados. Entre 1994 e 1998 pode-se afirmar que o montante designado para a instituição estava relacionado ao êxito da mostra alusiva a Rodin. A primeira batalha estava vencida, mas a guerra não. Apenas o fato da Pinacoteca ter sido contemplada para a referida exposição em um contexto como São Paulo, onde há uma disputa permanente entre grandes instituições culturais, a exemplo do Museu de Arte de São Paulo – MASP e do Museu de Arte Moderna – MAM/SP, já representava um saldo positivo insofismável.

Emanuel lançou-se a uma articulação sem precedentes para enfrentar os desafios que se avizinhavam. A partir da Mostra sobre Rodin, o diretor da Pinacoteca conseguiu se aproximar também do Ministério da Cultura por meio de contato com Francisco Weffort, na época ministro. O intuito era o de sensibilizá-lo para os problemas estruturais pelos quais passava a entidade. O MinC reconheceu a urgência da questão e cumpriu a promessa de liberação de recursos significativos a fim de garantir o êxito da obra de recuperação do prédio e do acervo. O trabalho paciente de convencer

as autoridades sobre a importância de se manter a Pinacoteca viva e disponível e com qualidade para cumprir sua função pública começa a surtir efeito. A desgastante tarefa de procurar mecanismos para ter acesso aos recursos públicos é inevitável em um país onde a cultura do mecenato é pouco expressiva.

O processo de restauração se deu concomitantemente ao funcionamento da instituição. Adiante, o Parque do Ibirapuera acolheria por certo período o acervo e a administração da Pinacoteca, a fim de que as instalações do antigo prédio fossem devidamente restauradas. Essa fase correspondeu ao projeto Pinacoteca no Parque e a outras ações de relevância para divulgação do trabalho desenvolvido por ela. O projeto mencionado era uma proposta alternativa e, ao mesmo tempo, uma estratégia para que a Pinacoteca não ficasse fechada para reforma por tempo indeterminado. A receptividade do público corroborou o êxito do projeto.

Entrementes a recuperação do prédio se dava em um ritmo frenético. A fase das agruras começava a ficar distante. No fluxo desse processo veio o convite para a exposição do Museu de Belas Artes de Valença que incluía obras de Joan Miró. A realização dessa mostra desencadeou uma sucessão de eventos culturais que começavam a devolver à Pinacoteca a vitalidade e prestígio merecidos. Posteriormente o Museu Reina Sofia firmou acordo com a instituição, o que resultou na mostra que contemplava, entre outras celebridades do mundo das artes visuais, Pablo Picasso. Essa diretriz se tornou uma constante para aquela entidade cultural no processo posterior a uma crise aguda. Na sequência vieram exposições de Camille Claudel, pintores Dinamarqueses, Pintores Finlandeses, apenas para citar alguns eventos, O diretor não descuidou da arte brasileira, procurando contemplá-la da forma mais ampla possível tanto no que concerne às mostras alusivas a produções mais gerais, a exemplo do Barroco, além da arte e religiosidade de matriz africana, evidenciando um trabalho de curadoria eclético e capaz de abarcar as produções das mais diversas. No que concerne às mostras individuais o cenário local contou uma exposição intitulada *Rubem Valentim: artista da luz*, reiterando o compromisso de Araújo com uma abordagem democrática da arte nacional e ao mesmo tempo em que proporciona uma justa homenagem a um ícone da arte afro-brasileira.

A reforma da Pinacoteca, propriamente dita, teve boa parte de sua execução concluída em 1998, após a recuperação das vigas de sustentação do madeiramento do piso, dos elevadores, do sistema de ar condicionado nas salas climatizadas, da

construção do auditório, onde outro era um teatro de arena, entre outros serviços executados.

Se considerarmos que o projeto de restauro durou de 1993 a 1997 e que teve duas etapas conclusivas, 1998 e 2000, como mencionado, é possível afirmar que a gestão de Araújo, ao mesmo tempo em que coroada por exposições de grande porte acolhendo acervos de museus importantes, se ateve obstinadamente à recuperação do patrimônio cultural que representava a entidade. Tal procedimento foi decisivo no resgate da Pinacoteca e, conseqüentemente, na sua aproximação com o grande público. Uma atitude inovadora até então. É válido destacar que, esse gesto de abrir as portas da instituição para públicos diversificados rompia com velhas noções elitistas no que diz respeito ao acesso da população aos bens culturais, transcendendo, desse modo, o limite da classe social.

O antigo edifício, inaugurado em 1900, onde outrora funcionava o Liceu de Artes e Ofícios, passou a abrigar um museu compatível com as demandas da cidade. A gestão de Araújo terminou em 2002, no limiar do século XXI, com um saldo positivo, resultado de mais de uma década de trabalho e de uma significativa folha de serviços prestados à cultura. Este se constitui no segundo desafio enfrentado por Araújo diante de uma instituição cultural de grande porte, na condição de administrador. Com um perfil dinâmico e sempre procurando novas realizações ele logo assumiria outro compromisso de grandes proporções, agregando pessoas e recursos com a finalidade de dar início ao processo de criação do Museu Afro Brasil. Esta nova instituição foi inaugurada dois anos após Emanuel deixar o cargo de diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

1.5.3 Museu Afro Brasil (desde 2004)

Argumentar que o ato de colecionar resulte necessariamente de um projeto bem elaborado do começo ao fim, desde sempre sistematizado, vindo a se constituir em processo seletivo, por via de regra estruturado, não corresponde bem à realidade que constatamos com frequência. Ao contrário, em várias circunstâncias o que se denota é o impulso que se inicia pelo desejo de agregar objetos como forma de interesse ou *filia*. De acordo com Marcos Moraes em explanação constante na publicação intitulada Grupo de Estudos de Curadoria:

Colecionar? Poderíamos falar do ato infantil de coletar e guardar objetos, mas também de associar esse ao processo de desenvolvimento do homem. Poderíamos, ainda, associá-lo ao entusiasmo por certos objetos, à compulsão pela aquisição dos mesmos, à avidez pela posse, pela observação disciplinada... E ainda ao direcionamento da atenção para a organização consciente do pequeno universo que é uma coleção.” (MORAES, 2008, p.33).

Segundo Araújo sua inclinação para o colecionismo está relacionada ao ofício do pai, embora este, que se dedicava a ourivesaria, fosse refratário à ideia de passar o conhecimento adquirido aos filhos. O fato de o ourives ter que manter um acervo particular composto por suas próprias jóias o despertou para a prática de agregar objetos. No seu entendimento havia certa continuidade entre o trabalho do pai, tios e o seu. Tempos depois, o interesse foi aguçado pela experiência docente nos Estados Unidos onde, além de dar aulas, teve a oportunidade de conhecer detidamente o trabalho desenvolvido por várias instituições museológicas distribuídas pelo país.

Desde muito cedo Araújo havia alimentado interesse não apenas pela produção artística, mas também por reunir objetos que contivessem algum valor simbólico no que concerne às contribuições negras à cultura brasileira. Assim sendo ele começou a reunir objetos quando percebia que estes, uma vez argüidos, poderiam lhe fornecer pistas de algo relevante sobre o assunto. Todavia, não se tratava de um projeto objetivo, visando uma finalidade concreta. Tampouco podemos falar em um processo sistematizado. Com o passar dos anos a coleção se avolumou de tal forma que foi necessária uma pausa para repensar o que fazer com um acervo que tinha fugido ao controle. Há que se considerar também as outras demandas existentes obrigando-o a definir prioridades. Situação que teve efeito sobre sua atividade enquanto colecionador. Mas afinal, qual destinação Araújo tencionava dar àquele volumoso conjunto? Remetendo-nos ainda à Moraes na publicação supramencionada destacamos a fala em que ele diz o seguinte:

Ao longo de toda sua história, amalhando objetos, retirando-lhes de sua esfera de atuação original, re-significando cada fragmento da realidade, produzida ou não por si, o homem organiza coleções como testemunhos dessa atuação e esse conjunto de objetos significantes despertam cada vez mais interesse e atenção, provocando a curiosidade e o desejo de compreender o seu valor. (MORAES, 2008, p.33).

Não se pode negar que Araújo já perseguisse um caminho nesta direção, tendo sido convidado desde o início da década de oitenta a assumir responsabilidades diante de uma entidade cultural, a exemplo da experiência à frente do Museu de Arte da Bahia.

O interesse por coleções foi tamanho, sobretudo, porque nos Estados Unidos, onde estive e residiu como professor visitante, a cultura local encontrava-se fortemente vinculada aos museus. A sociedade estadunidense preza as suas instituições museológicas de modo muito peculiar. Esta postura coletiva certamente o impressionou e o fez refletir na nossa precariedade, perceptível não apenas devido à parca existência de museus em condições aceitáveis, mas também ao acesso do público a tais espaços.



20. Museu Afro Brasil, detalhe lateral. Parque do Ibirapuera

Obviamente, existe uma relação intrínseca entre museus e coleções. Araújo ao que parece, assumindo a condição de colecionador como atividade prioritária ou não, jamais aboliu a ideia de constituir um patrimônio que ressaltasse de modo contundente a presença negra na cultura brasileira. Isto se deve à decisão política de incorporar, aludindo à Moraes, uma identidade da diferença conforme o ponto de vista do colecionador. Tal perspectiva resultou na composição de um conjunto significativo que serviu para desencadear o processo de constituição de um acervo inicial, hoje disponível no Museu Afro Brasil, na forma que pareceu mais conveniente à curadoria. A solução encontrada, no que concerne à coleção, foi a adoção do regime de comodato que se caracteriza por um empréstimo de bens duráveis, havendo um tempo determinado para a restituição dos mesmos ao proprietário que os oferece. O período de concessão pode ser prorrogado, a depender do interesse das partes envolvidas. Araújo já tornou público, no entanto, seu desejo de doar definitivamente essa coleção para o Estado de São Paulo.

Tal processo depende ainda de alguns desdobramentos no que concerne ao trâmite burocrático.

Acerca da criação do Afro Brasil e da concentração de atividades assumidas por Emanuel Araújo ao longo da breve existência da instituição algumas reflexões são necessárias. Pensando sobre esse aspecto, vale dizer que há demandas profissionais recentes no campo das artes visuais que exigem qualificações bem específicas, distintamente de outros momentos nos quais o acúmulo de funções era algo habitual. Se Baudelaire ao comentar a respeito do pintor da vida moderna estabelece um marco acerca da crítica aos salões de artes, por exemplo, vale dizer que, outras atividades interessadas na produção artística surgirão *a posteriori*. A curadoria é indubitavelmente uma atividade que vem chamando a atenção não apenas em função de sua necessidade, mas também e, sobretudo, por conta de certo modismo em torno dos indivíduos que assumem responsabilidades nesse sentido. Porém, é sempre bom lembrar os antecedentes do processo que culminou com a emergência da curadoria. Rejane Cintrão no livro Grupo de estudos de curadoria alega: “No passado, entretanto, as coisas não eram bem assim, já que o próprio artista era muitas vezes curador, montador e vendedor de sua obra. Cabiam a eles os critérios para a montagem da exposição.” (CINTRÃO, 2008, p. 27).

A atividade curatorial, mais recente do que a atividade do teórico, crítico e historiador de arte, foi se configurando ao longo do século XX. Entre discussões e polêmicas sobre suas atribuições de um curador o processo histórico deu evidências da necessidade de uma qualificação específica para lidar com acervos e coleções públicas ou particulares. Aqui, há quem situe o surgimento da figura do curador com responsabilidades rigorosamente definidas, a partir de experiências bem localizadas. Além disso, duas categorias se tornavam visíveis, sendo uma a de curador convidado e a outra a de curador independente no que concerne ao vínculo com as instituições museológicas. Conforme Tadeu Chiarelli na já mencionada publicação intitulada Grupos de estudos de curadoria:

No Brasil a figura do curador convidado ou curador independente surge em 1980, por meio do convite feito pela Fundação Bienal de São Paulo para que Walter Zanini assumisse a curadoria da Bienal de 1981. Um surgimento auspicioso, uma vez que Zanini, formado em história da arte, havia sido diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC) entre 1963 e 1978. (CHIARELLI, 2008, p. 14).

O percurso brasileiro nesta seara, pelo visto, começa com certa defasagem em relação ao cenário internacional. Por força de tais circunstâncias o tempo que dispomos até alcançar uma melhor compreensão das atribuições que definem o trabalho curatorial também não foi nada desprezível. Daí decorreu também a percepção de que o acúmulo de tarefas como curadoria conjugada com a direção de museu e outros afazeres possíveis, comprometia as qualificações e, conseqüentemente, o aprimoramento do desempenho da equipe de profissionais pertencentes a este universo. Chiarelli dirá ainda:

Se nos tempos ‘heróicos’ de Zanini no MAC era possível conciliar com brilhantismo as duas funções, a nova realidade do circuito de arte vem cobrando das instituições a necessidade de compartimentação. Espera-se que, com o tempo, essas funções venham de fato a ser exercidas por dois ou mais profissionais especializados. O crescimento da demanda por atividades dessas instituições – e o caráter cada vez mais complexo que vem assumindo as questões curatoriais e a gerência administrativa das mesmas – faz com que a reorganização dessas funções se torne cada vez mais urgentes. (*Id. Ibid.*, 2008, p.15).

Sem dúvida, tais questões são pertinentes ao desenvolvimento da atividade museal e agregado a esta situação existe o fato de que projetos museológicos que não se adequam ao *mainstream* enfrentam limitações mais agudas no que concerne à divisão de responsabilidades. Se para uma concepção convencional de museu os problemas de compartilhamento das atribuições, que requerem equipes mais especializadas, são perceptíveis, havemos de convir que a situação torna-se muito mais complexa quando aludimos às propostas excêntricas de representação museográfica ou museológicas.

Este é o caso do Museu Afro Brasil cuja ambição depende de um *staff* com ampla erudição no universo das artes e culturas africanas e afro-brasileiras. A recente tradição brasileira foi capaz produzir safras de profissionais competentes que talvez ainda não supram algumas demandas reprimidas. Por certo o país não dispõe de um quantitativo elevado a ponto de atender a todas as incumbências que a divisão do trabalho com instituições museológicas exige. Este argumento é um esforço de explicar algo que parece inevitável até o presente momento: a permanência da concentração de atribuições em museus que ainda necessitam formar massa crítica a fim de atender às suas especificidades. Pode ser que a condição de diretor/ curador do Museu Afro Brasil muito provavelmente não seja confortável para Emanuel Araújo, tampouco se trata de

acreditar na concentração de poderes como caminho plausível para uma boa gestão. Ocorre que por ser uma instituição comprometida com a produção de conhecimento acerca de um assunto historicamente preterido, negligenciado e muitas das vezes silenciado, é preciso pensar não apenas na formação técnica da equipe, mas também em nível de conteúdo. Neste caso, formar especialistas em proporção compatível com as demandas, no que alude ao patrimônio artístico, cultural e histórico afro-brasileiro requer um tempo maior que se distingue do tempo necessário para formação de pessoal nos museus mais convencionais, os quais não se deparam com as mesmas questões.

Vale ressaltar que, devido a sua longa trajetória no mundo das artes, seja como artista, colecionador, editor, diretor de museu e curador, Araújo, na condição de celebridade, não necessitaria de vínculos com modismos, levando-se em consideração o fenômeno de mídia em que a atividade curatorial se transformou nos últimos anos. Ele tem a compreensão de que as perspectivas coletivas são o antídoto para os males causados por uma cultura visual subsidiada pelo racismo. Mesmo levando-se em consideração o estímulo à vaidade que tende a inflar os egos, como é habitual nestes ambientes, Araújo está consciente de que há algo maior do que a celebração de sua própria imagem. Obviamente, qualquer indivíduo pode ser contaminado pelo culto à sua personalidade. Diante dos *frissons* causados por tanta euforia em torno da figura do curador. Chiarelli ressalta:

Com o processo de espetacularização desses eventos – que a cada edição se tornam mais impressionantes pela quantidade de obras, pelo caráter cenográfico e espetacular – a figura do curador, convidado a concebê-la e a organizá-la, foi aos poucos ganhando destaque, em alguns casos chegando a ofuscar as obras e os artistas participantes das mostras. A partir daí a ‘grife’ do curador – seus conceitos genéricos e bombásticos, as peculiaridades cenográficas de suas montagens, etc.- tornou-se, em muitos casos, mais comentada do que propriamente as obras exibidas. (*Id. Ibid.*, 2008, p.13).

Ao que parece, Araújo está mais interessado em que a proposta do Museu Afro Brasil se sobressaia para que nunca esqueçamos o que a população negra e suas culturas foram e são capazes de proporcionar à nação, transcendendo assim os reducionismos que nada mais enxergam além do trabalho braçal. Se isto é fato, o maior de todos os equívocos seria a tentativa de sobrepor sua imagem à das próprias exposições que organiza nas dependências do Museu.

Para além da sedução e do *glamour* atribuído à função curatorial, frente a tantos holofotes, existe, no caso do Afro Brasil e de outras instituições congêneres, o esmero e a atenção para lidar com acervos que dependem das qualidades das concepções expográficas para serem enxergados por flancos distintos daqueles mais usuais que invariavelmente os banalizam.

Embora, possa haver estranhamento acerca das mostras nas quais as espetacularizações acabam constituindo situações bizarras, elas são mais corriqueiras do que se imagina no atual universo das artes. Helouise Costa, membro do grupo de estudos do MAM/ SP nos exorta em relação aos cuidados que devemos ter para que “a ‘mão forte’ da curadoria não transforme uma mostra em mera ilustração do discurso do curador.” (Costa, 2008 p. 117) A questão que ora se coloca merece ser observada no que concerne também ao imediatismo de um mercado das artes ávido pelo entretenimento e pela espetacularização a qualquer custo. Esta oferta também gera uma procura igualmente problemática, pois a formação de muitas pessoas que vão à busca do que o mercado oferece é tão efêmera quanto as próprias necessidades que ele gera. Assim, como diria Chiarelli:

Tal ambiente, em que valores até então aparentemente eternos pareciam pulverizados, tornou-se território aberto a uma série de indivíduos que, sem formação profissional em um campo específico nas áreas de museológica e museográfica, e muito menos no campo da história e da teoria da arte, se aventuraram no campo da concepção-produção de exposições e transformaram-se, da noite para o dia em ‘curadores’. (*Id. Ibid.*, 2008, p.14)

O Museu Afro Brasil não poderia se lançar a uma aventura como esta, uma vez que um dos maiores danos às culturas negras locais foi a pressa e a maneira atabalhoada como muitas abordagens se constituíram a respeito desse universo. Pelo contrário, em função de sua especificidade e papel contrahegemônico, este museu não pode prescindir do rigor tanto técnico quanto intelectual para fazer valer o sentido de sua existência.

Expor obras e objetos aos quais não foram atribuídos valores necessariamente artísticos ou históricos pelo conjunto da sociedade e concomitantemente desafiar os cânones estéticos que deram as diretrizes da produção nacional é um desafio que não permite diletantismos. Enfrentar uma lógica eurocêntrica cuja influencia na maneira de pensar a arte brasileira é insofismável, impõe ao Afro Brasil procedimentos muito rigorosos para ultrapassar o que há de mais convencional.

Por essa e por outras razões Emanuel Araújo e o Museu Afro Brasil não poderiam estar vinculados às gritas da moda, posto que a condição precípua para a sobrevivência da instituição é justamente a ruptura com um modelo não inclusivo de história da arte e a superação do entretenimento e da espetacularização como estratégias de difusão das artes e das culturas. Estratégias que, diga-se de passagem, são rasas em termos cognitivos e geralmente assentadas em estereótipos.

Não há dúvidas sobre as polêmicas que ainda envolvem o trabalho curatorial, para o qual deve haver cursos de curta, média e longa duração, a exemplo de seminários, cursos de aperfeiçoamento e especializações. Aliados ao processo empírico, ou seja, ao começo da atividade como assistente de curadoria, de acordo com a sugestão de Chiarelli, tais investimentos podem contribuir substancialmente para a formação do curador. Contudo, em se tratando de Museu Afro Brasil, não se deve olvidar a importância de articular esta formação técnica com a formação intelectual no campo das relações étnico-raciais. Somente assim, é possível discutir a divisão do trabalho dos profissionais vinculados a museus com este perfil sob uma nova ótica, em que pese a disponibilidade de *experts* disponíveis no mercado.

Araújo, diferentemente de diretores e curadores oriundos dos contextos universitários, desenvolve nas dependências do Afro Brasil um trabalho autoral demarcado pela vivência extra-acadêmica que contribui para a sua visão de mundo. Seu processo, ao longo de décadas, fora empírico, assim como o de outros curadores. As opiniões de profissionais acerca da formação em curadoria são muito divergentes. Rejane Cintrão que vem se dedicando a fazer curadorias em artes visuais há anos argumenta o seguinte:

Honestamente acho difícil ‘ensinar’ curadoria - é uma coisa prática, que se aprende fazendo. A única maneira de aprender é começar trabalhando junto com o curador, como assistente, como pesquisador, participando de todas as etapas de realização das exposições. Acredito que pode haver um curso prático, que permita conhecer as etapas, no qual se discutam mostras já realizadas ou que estejam em cartaz durante o curso. Mas curadoria se aprende na prática. (CINTRÃO 2008, p.123).

Não esqueçamos que Araújo é oriundo de uma geração que formou a si mesma no que concerne à atividade curatorial. Como já mencionamos anteriormente esta visibilidade da figura do curador que chega aos limites da espetacularização é algo relativamente recente no circuito das artes. A trajetória do atual Diretor/ Curador do

Museu Afro Brasil também possui uma dimensão empírica que subsidia o seu trabalho. Provavelmente, por tal razão, Araújo pense do mesmo modo que Chiarelli neste aspecto.

Quanto ao processo de colecionar objetos que compunham uma espécie de narrativa sobre o percurso das populações afro-brasileiras, vale ressaltar o seguinte: a desvalorização da contribuição negra à formação da cultura nacional era tamanha que justamente por causa dela Emanuel Araújo pode adquirir a preços módicos uma série de objetos que de certa forma permitem-nos fazer uma arqueologia da presença negra no país. O Afro Brasil já existia na cabeça de seu idealizador, ou passou a existir no momento em que ele se deu conta de que aquele conjunto que se encontrava em suas mãos era significativo demais para ficar confinado a um acervo particular. A iniciativa de projetar um museu especificamente voltado para o legado afro não foi a primeira na história de nossa cultura. Décadas atrás, por volta dos anos cinquenta, Abdias do Nascimento era responsável por um acervo de artes plásticas representativo que constituiria o Museu de Arte Negra sem jamais ter conseguido uma sede para abrigar a coleção e consolidar a existência da entidade. Certamente a ação de Araújo, se não é inédita, sem dúvida, foi a primeira desta monta a lograr êxito.

Capítulo 2

Museus afros e suas correlações com as lutas sociais

Não existe, a rigor, um momento preciso para ser tomado como marco inicial das lutas dos povos negros em defesa de suas dignidades desde a expansão colonial europeia e o surgimento da escravidão moderna. Neste universo há exemplos que chamam a atenção: o ato de insuflar os conflitos interétnicos em África certamente favoreceu a indústria do tráfico negreiro. Embora existissem diferentes estratégias de captura dos africanos de diversas etnias, sem dúvida o sequestro coletivo protagonizado por grupos autóctones que conheciam o território tinha sua eficácia. A travessia atlântica fora marcada por alto índice de mortalidade, mas também por atos de rebeldia de africanos amotinados nos tumbeiros. No Novo Mundo, porquanto durou o cativo, várias formas de insubordinação e outras reações se tornaram comuns, indo das rebeliões de senzalas aos quilombos, passando pelas revoltas urbanas e pelos comportamentos motivados por depressões individuais ou coletivas conhecidas como *banzo*. Além dessas práticas outras ações foram empreendidas como modo de negação ao sistema servil, a exemplo das estratégias para garantir a permanência de cultos sagrados de matrizes africanas e a constituição de irmandades religiosas. Na virada do século XIX para o século XX constata-se o surgimento de distintos modos de constituição de núcleos identitários, a exemplo dos clubes sociais, escolas de samba e por fim a formação de entidades de cunho político e cultural.

Por tal razão Lélia Gonzalez argumenta que, embora seja usual falar em movimento negro é preciso reconhecer que o conceito no singular faz sentido apenas como uma generalização para facilitar o entendimento de leigos acerca das mobilizações coletivas protagonizadas pelo referido segmento. Gonzalez não apenas reconhece como destaca que no âmbito dessas articulações que frequentemente chamamos de movimento negro existem vários movimentos negros, adotando diferentes estratégias no processo de construção das identidades. Assim é possível reconhecer entidades de cunho político ideológico mais explícito que outras ou entidades de cunho cultural mais evidente, que ao enfatizarem as formas artísticas, ou hábitos das tradições populares afirmam seus pontos de vista em relação às condições histórico-sociais da

população negra. Dito isto, tratemos de verificar como, em determinadas circunstâncias, as ações de tais grupos seguiam em direções distintas das políticas de memorialização e patrimonialização cultural no país.

2.1 – Embates pela memorialização e patrimonialização da cultura afro-brasileira

A transição do século XIX para o século XX está marcada por episódios que elucidam por um lado a atuação de setores organizados da coletividade negra à busca da valorização cultural do segmento, a exemplo da Sociedade Floresta Aurora, fundada em Porto Alegre no ano de 1872 e que teve como um dos seus sócios ilustres João Candido, líder da Revolta da Chibata ocorrida em 1910. Associações e irmandades eram os esteios que as comunidades afro-brasileiras encontravam em tempos marcados pela prevalência de identidades negras negativas construídas pelas elites nacionais retrógradas, as quais postergaram ao máximo o fim da escravidão. Não foi por acaso que o Brasil se tornou a última nação do chamado Novo Mundo a aboli-la.

Na primeira década do século XX, em contraponto às lutas pela construção de identidades positivas da população negra, ocorre um fato que marca a história cultural do país no que se refere ao patrimônio afro-brasileiro. Trata-se da constituição de uma coleção da Polícia Civil do Rio de Janeiro, fruto da repressão do aparato de segurança contra as religiões de matrizes africanas. Naquela época a prática de ‘feitiçaria’ era considerada crime descrito no código penal. O referido acervo ficou conhecido como Museu da Magia Negra, o qual será discutido adiante.

O começo daquele século elucidaria ainda algumas contradições do século anterior marcado pelo empreendimento da modernização, sob os auspícios da família real, desenvolvimento que coexistia com o atraso da escravidão. Se por um lado, no limiar do século XX, não havia mais o cativo, por outro perdurava o ranço escravocrata, associado ao mal estar sobre a mestiçagem no país, produto, sobretudo, das ideias ‘científicas’ assentadas em noções de superioridade/ inferioridade racial. Isto era fato, muito embora, ainda persista o moribundo mito da democracia racial e o argumento que atribui a racialização ao ativismo negro e às políticas de ações afirmativas. As evidências históricas denunciarem que a racialização, já fez parte do projeto de nação arquitetado pelo Estado e pelas elites nacionais. Algo que não pode ser

olvidado, na medida em que explica muito da cultura brasileira e em particular a conduta envergonhada em relação aos países europeus, que era perceptível naquele período.

Lilia Schwarcz destaca a relevância daquele pensamento ‘científico’ para a constituição de museus etnográficos no país, desde o final do século XIX. Ao discorrer sobre a ‘era dos museus’ nos chama a atenção para os critérios que nortearam as concepções de determinadas instituições museais tais como o Museu Nacional, o Museu Paulista, o Museu Paraense Emílio Goeldi, entre outros.

Enquanto estas instituições eram consolidadas bem à maneira dos padrões que constituíam aquilo que Louis Althusser destacou como os aparelhos ideológicos de estado, no caso brasileiro, afirmando a hegemonia das culturas europeias sobre as demais, as coletividades afro-brasileiras buscavam outros caminhos. Como consequência de um contínuo processo de amadurecimento no início dos anos trinta surgiu a Frente Negra Brasileira como um movimento de massa que agregou um número surpreendente pessoas negras ávidas por cidadania plena. Os fretenegrinos, como se auto-declaravam, se projetaram como referencial positivo para aquela imensa população marginalizada, organizando-se primeiro em São Paulo e depois se espalhando para outros estados da Federação. O historiador Amílcar Pereira alega que entidades com cunho da Frente Negra eram, de certo modo, resultantes de pelo menos duas experiências pregressas exitosas, uma representada pelos clubes sociais e recreativos negros e a outra representada pela imprensa negra alternativa.

Contudo, a Frente teve que lidar com tensões, contradições e dissidências. A denúncia de que sua direção teria afinidades com o Integralismo, movimento de inspiração nitidamente fascista, causou abalos. Divergências internas permitiram cisões e fizeram emergir *a posteriori* outra articulação denominada Frente Negra Socialista, com orientação ideológica nitidamente contrária aos rumos que a FNB estava assumindo. Além do mais outros problemas ficaram evidentes. Pereira, discorrendo sobre as questões alusivas ao ativismo nos anos trinta observa:

O movimento social negro brasileiro nessa primeira fase teria como principais características a busca pela inclusão do negro na sociedade, com um caráter ‘assimilacionista’, sem a busca pela transformação da ordem social; outra característica era a existência de um nacionalismo declarado pela Frente Negra Brasileira e por outras organizações da época. (PEREIRA, XXVI Simpósio Nacional ANPUH, 2011)

A conduta manifesta por lideranças políticas da FNB e a resposta das vozes dissonantes que se encontravam descontentes com determinados encaminhamentos assumidos pela entidade, deixa explícito desde cedo não ser o movimento negro um bloco monolítico, mas sim um conjunto de possibilidades para onde convergem modos diferenciados e as vezes até antagônicos de expressar o interesse por uma participação mais efetivas das pessoas negras no contexto nacional. É a esta vastidão e heterogeneidade que Lélia Gonzalez faz alusão ao procura explicar, a partir de um ponto de vista bem amplo, o que vem a ser movimento negro.

A Frente Negra surgiu quase dez anos depois da Semana de Arte Moderna, acontecimento inaugural que marca o nascimento do modernismo na arte brasileira. Um movimento que apesar da ruptura com a arte acadêmica e com os cânones de uma cultura clássica ocidental foi buscar na Europa, após o emblemático ano de 1922, informações para uma aprendizagem mais densa acerca do significado daquela vanguarda artística, como sublinha Icléia Borsa Cattani.

O interesse posterior do grupo dos modernistas por realizar ‘viagens ao interior’ do Brasil, possivelmente provocado pelo poeta francês Blaise Cendrars, teria, adiante, ressonâncias nas políticas culturais de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, implementadas a partir dos anos trinta. Tais ações estão relacionadas à ascensão de Gustavo Capanema ao cargo de Ministro de Educação e Saúde Pública e às discussões estabelecidas pelos membros de sua equipe. Destacam-se os diálogos entre Mario de Andrade e Rodrigo de Melo Franco de Andrade, gestor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional por longa data.

É a partir de 1933 que se têm notícias das ações mais visíveis do Estado em prol da memória nacional com a criação de um órgão denominado Inspetoria de Monumentos Nacionais. O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional surgiria em 1937, vigorando até 1946 quando passa por mudanças, vindo a se chamar Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Esta foi a referência por algumas décadas. No ano de 1970 o DPHAN é alçado à condição de instituto. Como consequência dos degraus galgados a entidade recebe o nome de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, popularmente, IPHAN. Poucos anos depois, em 1979 especificamente, o IPHAN passa a ser ter como parâmetro duas instâncias: a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN (órgão deliberativo) e a

Fundação Nacional Pró-Memória – FNPM (órgão executivo). Em 1990, nova mudança se estabelece, quando SPHAN e FNPM são extintos para darem lugar ao Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural – IBPC. Entre uma reviravolta e outra o IBPC deixa de existir em 1994. Desde então as políticas nacionais da memória voltam a ter o IPHAN como referência. Em 2000 por força do Decreto nº 3.551 é instituído o registro de bens culturais de natureza imaterial, decisão relevante para as culturas populares, em particular, aquelas de matrizes africanas no país. No ano de 2009 acontece a alteração mais recente, quando a Lei 11.906/ 09 determinou o desmembramento da entidade em dois institutos. Além do IPHAN passa a existir o IBRAM, Instituto Brasileiro de Museus.

Hoje, sob a responsabilidade do IBRAM, há um rol de instituições museológicas do qual fazem parte o Museu da Abolição - PE, na lista de museus regionais e a Casa de Chica da Silva - MG, no conjunto de casas históricas. Além do mais, está em curso um processo para a federalização do Museu Nacional da Cultura Negra, ação que, caso se torne exitosa, resultaria na inserção da primeira instituição museológica com perfil afro-brasileiro, constante no rol dos museus federais geridos pelo IBRAM. Porém, está em discussão que esta é reservada para o capítulo no qual trataremos de questões concernentes ao MUNCAB.

Voltando um pouco ao contexto dos anos trinta, no que tange às políticas culturais para a memorialização e patrimonialização dos bens nacionais, cabe destacar ainda o trabalho desempenhado pelo Departamento de Cultura de São Paulo, hoje Secretaria Municipal de Cultura, na perspectiva de memorialização da cultura imaterial produzida pelas classes populares no Brasil. A Missão de Pesquisas Folclóricas, como ficou conhecida, produziu registros fotográficos, fonográficos e audiovisuais buscando documentar as artes populares do país. No referido contexto certamente se inseriam várias manifestações culturais de matrizes africanas, o que significa dizer que a Missão contribuiu também, por extensão, para o início do reconhecimento oficial do patrimônio afro-brasileiro. Obviamente, dentro de suas limitações e sem o foco específico.

A continuidade do projeto idealizado por Mario de Andrade ficou inviabilizada, por força das circunstâncias políticas, sobretudo, devido à emergência do Estado Novo, de modo que o legado da Missão acabou restrito a alguns estados das regiões Norte e Nordeste do país. O trabalho de campo, até onde pode ser realizado, alcançou o Ceará, Pernambuco, Paraíba, Piauí, Maranhão e Pará.

No limite desta mesma década é criado o já mencionado SPHAN, como referência de uma política nacional para o setor. Curioso notar que data também desse mesmo período o tombamento do primeiro patrimônio etnográfico do país, que foi exatamente a coleção denominada Museu de Magia Negra, sob os ‘cuidados’ da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro até os dias atuais. A constituição da referida coleção, bem como o seu tombamento, ou seja, todos os encaminhamentos dados à daquele acervo, ocorreram à revelia dos interesses do segmento negro, que deveria ser, supõem-se, o principal interessado na sua destinação.

A respeito do distanciamento do poder público em relação aos movimentos sociais, neste caso, deve-se dizer que a perspectiva dialógica entre organismos do Governo Federal voltados para gestões na área da cultura e o movimento negro tornou-se possível apenas a partir da segunda metade do século XX, em torno dos anos oitenta, entre 1984 e 1985, para ser mais preciso. Nesta época o Memorial Zumbi, vinculado à Fundação Nacional Pró-Memória, tinha como propósito reunir elementos que justificassem o tombamento da Serra da Barriga, sede da Confederação de Palmares. Tal instância contava em seu Conselho Deliberativo com representantes do governo e membros da sociedade civil, entre pesquisadores, especialistas no assunto e ativistas, vinculados ou não às entidades negras.

Antes deste episódio, porém, o que se constatou, por décadas, foi a existência de um abismo profundo, separando os interesses de ambas as partes, fator que certamente representava um grande prejuízo para a população negra, no que concerne à sua identidade e memória vulnerabilizadas pela condição não hegemônica. Óbvio também que, o mito da democracia racial colaborava para que a intelectualidade e as instituições públicas na área da cultura não dessem a devida atenção às reivindicações e às manifestações de descontentamento dos setores organizados do segmento negro.

O silêncio ou mesmo o esquecimento acerca da referida presença na formação da cultura do país que se observa nas concepções expográficas, as mais diversas possíveis, nos museus brasileiros, podem ser explicados. Encontramos tanto na convicção de uma pretensa harmonia entre os diferentes povos que constituem a nação, quanto na ideologia do branqueamento, que faz parecer natural a superexposição de indivíduos brancos nos espaços de prestígio e poder, elementos que auxiliam no entendimento sobre a precariedade da presença negra nos museus.

Nos anos quarenta circula a notícia alvissareira do nascimento de uma entidade cultural denominada Teatro Experimental do Negro, grupo que articulava projeto político com revolução estética, anunciando a ruptura com os padrões eurocêntricos de representação visual na cultura brasileira. Por duas décadas o TEN se constituiu em uma importante referência na afirmação de identidades positivas dos afro-brasileiros, sobretudo, no tocante ao campo imagético. Se por um lado pesava sobre a Frente Negra a acusação de assimilacionismo, por outro o TEN se constituía em uma quebra de paradigmas.

O pensamento freyreano, em defesa da mestiçagem e da suposta convivência pacífica entre os habitantes de diversas origens coexistindo no país, não foi suficiente para conter um imaginário social contaminado pelo sentimento de vergonha ou mal estar ocasionado, entre outros aspectos, pela presença tão expressiva de afrodescendentes no Brasil. A isto se referia o Teatro Experimental, quando seus integrantes resolutos, decidiram assumir um engajamento artístico, em defesa do legado, da memória e do reconhecimento da participação da diáspora negra na construção da cultura brasileira. O Estado e suas políticas culturais, no entanto, continuariam passando ao largo dessas manifestações públicas, por muito tempo.

Em 1951, por ocasião do I Congresso do Negro Brasileiro, sob os auspícios do TEN, o tema “Estética e negritude”, tese de Ironildes Rodrigues, se torna objeto de grande discussão insuflada pelos estudos de Mario Barata acerca da escultura de origem africana no Brasil. Tal debate culminaria na formulação de proposta para a criação do Museu de Arte Negra como modo de valorização do imaginário negro por intermédio das artes visuais. Desde então teve início uma verdadeira *via crucis*, por parte dos proponentes, a fim de garantir a consolidação do referido museu, realização que teria sido um marco na cultura brasileira. Porém, apesar de significativas contribuições ao MAN, a exemplo das doações de obras visuais de renomados artistas plásticos solidários à causa, as gestões culturais públicas da época não se mostraram sensíveis ao projeto.

Até 1968, quando tomou a decisão de se auto-exilar nos Estados Unidos, temendo a perseguição da ditadura civil-militar, Abdias Nascimento, principal responsável pelo acervo do MAN, não havia conseguido lograr êxito no trabalho de garantir um espaço físico capaz de abrigar a coleção do referido Museu. No retorno do exílio, em 1982, Nascimento se dedica à vida pública assumindo responsabilidades

político-partidárias. Embora assoberbado com as novas demandas ele retoma, ainda assim, seu diálogo com artistas da afrodiáspora, vários dos quais ofereceram obras de suas autorias para o adensamento da coleção. Mas, apesar de todo esforço, o caminho na direção de políticas culturais visando a memorialização e a patrimonialização dos bens afro-brasileiros, da perspectiva do ativismo, ainda precisava ser pavimentado. Este processo teve início alguns anos depois do retorno de Nascimento ao Brasil, com a institucionalização do Memorial Zumbi. Tratava-se de uma parceria entre movimento negro, Universidade Federal de Alagoas – UFAL e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, quando ainda não existia o Ministério da Cultura, enquanto órgão público com a independência administrativa de hoje. O ativista que se tornou o mais destacado divulgador do projeto MAN também contribuiria para o processo que resultou no tombamento da Serra da Barriga como sítio histórico alusivo à resistência negra no país.

Os vinte e cinco anos de regime autoritário significou um longo intervalo na vida política do país e um nítido esvaziamento dos movimentos sociais populares, quaisquer que fossem suas bandeiras. Neste ambiente intoxicado falar das especificidades da população negra ou de racismo tornou-se subversão. Não obstante, é necessário observar que o debate sobre a condição sócio histórica do segmento negro e seu banimento da memória nacional era algo menos relevante não apenas para o pensamento reacionário. Ocorre que, nem mesmo as organizações políticas de esquerda, que se diziam revolucionárias, creditavam real importância à questão racial. Ela era, no máximo, sob a ótica de esquerda, um mero reflexo das condições econômicas. Isso significava dizer que o determinismo econômico ou de classe entorpecia, em grande escala, as vertentes ideológicas que se contrapunham. Um fator tão nítido que levou a filósofa Suely Carneiro a declarar em 2000 para a revista *Caros Amigos* que: “Entre a esquerda e a direita eu continuo preta”.

No último ciclo do já decadente regime de exceção, precisamente em 1982, é inaugurado na Bahia o Museu Afro-Brasileiro – MAFRO, vinculado ao Centro de Estudos Afro-Orientais – CEAO, da Universidade Federal da Bahia – UFBA.. Um museu que surgia sob os auspícios de uma universidade pública para ser referência no âmbito da pesquisa acadêmica, em contraponto aos outros nascidos sob o jugo da violência policial ou da leniência dos governos estaduais como o Museu da Magia Negra ou a Coleção Perseverança, respectivamente. O MAFRO, por certo, foi

inaugurado em um contexto diferenciado, embora, muito ainda houvesse por ser feito no sentido de ampliação das políticas culturais visando a memorialização e a patrimonialização das culturas afrodiaspóricas na cena brasileira.

Bem próximo deste acontecimento, poucos anos depois, tem início os trabalhos do supracitado Memorial Zumbi que culminariam no tombamento da Serra da Barriga, evento que representou um grande marco simbólico para a afrobrasilidade, pois até então não se tinha notícia de ação semelhante por parte do Estado em relação a um ‘patrimônio histórico – arqueológico – ecológico – paisagístico’, como afirmavam os pesquisadores e ativistas que protagonizaram aquele processo. A partir de então começava a se estabelecer a via do diálogo entre poder público e movimento social, no tocante à questão negra. Este caminho é aberto pela persistência do ativismo conjugada às gestões públicas na área da cultura atentas às limitações estabelecidas no curso da história, as quais invisibilizavam a presença negra no país.

O tombamento do terreiro de candomblé denominado *Ilê Axé Iya Nassô Oká*, ou simplesmente, Casa Branca do Engenho Velho, considerada a primeira casa de culto aos orixás aberta na Bahia, se deu neste fluxo, como o prenúncio de que outras boas novas estariam por vir. As expectativas manifestas pelo ativismo foram entusiasmadas, os desdobramentos das ações governamentais nem tanto. Ainda assim, é preciso que comparemos este tombamento com o já citado Museu de Magia Negra e a Coleção Perseverança a fim de dimensionar as mudanças de conduta do poder público em relação à memória e ao patrimônio afro-brasileiro. Demandou um longo tempo para que os candomblés, bem como tantas outras religiões de raízes afro, enxergadas no passado como espaços para realização de prática criminosa inserida no código penal chegassem a gozar de reconhecimento e prestígio por parte do Estado, o grande algoz de outrora.

Apesar das negociações entre movimento social e poder público que desaguaram em conquistas significativas para o país, do ponto de vista simbólico, é preciso lembrar que percalços também existiram. Se considerarmos os acontecimentos tais como a constituição do Memorial Zumbi, vinculado à Fundação Pró-Memória, órgão executivo do IPHAN, acompanhado posteriormente pela composição da Comissão do Centenário da Abolição da Escravatura ligada ao recém-criado Ministério da Cultura e por fim a criação da Fundação Cultural Palmares, talvez poder-se-ia afirmar que houve êxito pleno. Todavia, esse processo não se deu em bases consensuais. Enquanto uma ala do movimento negro buscava a via da negociação ou da atuação dentro das estruturas de

poder aproveitando-se das brechas, para usar o jargão gramsciano, setores mais independentes propunham o enfrentamento. Abdias Nascimento, por exemplo, desempenhou papel relevante no que concerne ao trabalho junto a instâncias governamentais como o MinC. O Movimento Negro Unificado, por outro lado, foi um dos principais responsáveis pelas manifestações de rua, como os protestos que refutavam a conduta festiva da Nova República frente aos 100 anos da Lei Áurea. Isto não significa dizer que uma ala do ativismo fosse menos consciente enquanto a outra parecesse mais politizada. Ambos os posicionamentos estavam embasados em compreensões críticas acerca das condições sociais e históricas da população negra no país, mas divergiam no modo de abordagem, nas estratégias para alcançarem seus objetivos.

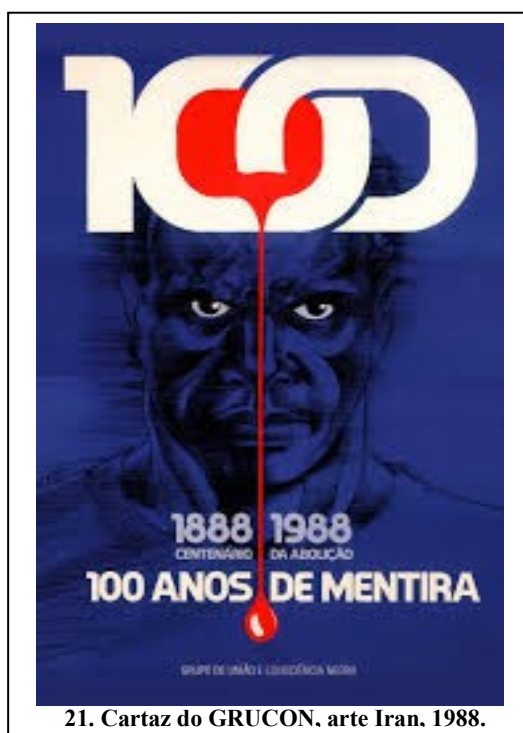
Quanto ao poder público, a postura predominante na esfera federal, bem como nas esferas estaduais e municipais, era a de celebração, com direito à pompa das grandes festividades históricas, conforme o entendimento dos cerimoniais, ou seja, prevalecia o critério da oficialidade em relação às datas oficiais. Algo para ser cumprido, jamais questionado. O modo como o Poder Público estava inclinado a tratar a memória afro-brasileira era fruto de uma concepção que não se dispunha a ouvir as vozes dos principais interessados. É preciso lembrar ainda que, daquela perspectiva as rebeliões de senzala, as revoltas urbanas, as constituições de quilombos e o próprio movimento abolicionista, protagonizado por personagens emblemáticas como Luís Gama e José do Patrocínio, ficavam ofuscados pelo gesto da Princesa, configurando assim um pretenso ato de bondade e altruísmo do Estado.

Vários setores do movimento social afro-brasileiro entenderam que a memória negra não mereceu o devido respeito e consideração por parte das autoridades. Logo, a indignação tomou conta das ruas. Enquanto os herdeiros da família real, descendentes da Princesa Isabel, sentiam-se ofendidos diante dos questionamentos vindos de setores organizados da sociedade civil, as passeatas representavam o modo mais explícito de expressão do descontentamento de significativa parcela da militância negra, apoiada por outros movimentos sociais. (Folha de São Paulo, 14/ 05/ 1988).

Note-se que certos discursos visuais da época merecem citações. Diante da produção de adesivos, *bottons*, camisetas e cartazes é possível perceber determinados consensos partilhados entre o movimento, no que concerne à emergência do protesto

negro. Na efervescência do ano do Centenário da Abolição destaca-se, por exemplo, um cartaz de grande impacto visual publicado pelo Grupo União e Consciência Negra.

A imagem estabelece relação entre grilhões do passado e violência perceptível até a contemporaneidade, marcas produzidas no decurso de cem anos pós-abolição. Na concepção do artista nota-se a expressão do olhar indignado de um homem negro que resume um sentimento coletivo diante dos fatos que contradizem o discurso onírico. A velha sedução em torno de uma sociedade supostamente bem resolvida em relação à presença negra deixa de ter efeito. Aqui este discurso é desmascarado pela frase “100 anos de mentira”. A gota de sangue que praticamente atravessa o cartaz de cima abaixo evidencia uma história e uma memória incomodadas marcadas pelo descaso perene. Uma constatação terrível e inevitável do que a ausência de políticas públicas direcionadas ao segmento negro foi capaz de produzir. Esta sangria desatada é suficiente para se refutar quaisquer condutas comemorativas em torno dos cem anos de abolição.



O ato oficial ocorrido em 13 de maio de 1888 veio ao encontro, principalmente, dos interesses das decadentes oligarquias nacionais. Isto sem considerar que o Brasil fora não somente o país que mais se beneficiou do tráfico, chegando, em

determinados períodos, a importar metade do contingente de africanos trazidos para as Américas, como também o último país do chamado Novo Mundo a abolir a escravidão.

Em meio à tensão que se agudizou devido ao cruzamento de olhares divergentes sobre o centenário da abolição, entre um setor mais independente do movimento negro e outro setor mais articulado com as estruturas de poder, algo ficou bem nítido. O Estado deveria fazer ainda muito mais para garantir o reconhecimento e a participação da população negra na vida social e cultural brasileira. Premido pelas tensões do momento e também com o intuito de apaziguar os ânimos o então Presidente José Sarney sanciona a Lei 7.668/ 88, a qual autoriza a constituição da Fundação Cultural Palmares, primeiro órgão público federal destinado a lidar com demandas da população negra.

Há certamente outros fatores que colaboraram para a criação da Palmares, como o já destacado trabalho desenvolvido pelo preexistente Memorial Zumbi ligado ao IPHAN e pela Comissão do Centenário da Abolição, vinculada ao Ministério da Cultura, conforme descreve Elisa Larkin Nascimento, ao enfatizar antecedentes sem os quais provavelmente não se teria chegado à constituição da referida fundação. A autora procura também justificar as limitações conjunturais que, de certo modo, impediam que arranjos institucionais mais densos fossem estabelecidos, visando políticas agressivas no combate à discriminação racial e concomitantemente na defesa da memória afrodescendente no país (NASCIMENTO, 2008, p.161).

Logomarca da Palmares



Na identidade visual da FCP consta em destaque um *oxê* (machado de duas lâminas) estilizado, alusão a Xangô, o orixá da justiça, em uma possível afirmação do que se deseja para a população negra a partir das ações empreendidas pelo referido órgão. Tal abordagem, porém, reitera a noção recorrente de que, qualquer que seja a época e o contexto de determinadas referências da cultura negra no Brasil, a herança iorubana sempre será sobreposta às demais, fator que permite vários equívocos no que

concerne à diversidade cultural da diáspora africana no país, irredutível ao chamado ‘iorubacentrismo’.

No que alude às suas atribuições quanto ao zelo do patrimônio afro-brasileiro, pelo menos um comentário deve ser feito. O primeiro artigo da Lei 7.668/ 88 sancionada por Sarney argumenta o seguinte:

Art. 1º Fica o Poder Executivo autorizado a constituir a Fundação Cultural Palmares – FCP, vinculada ao Ministério da Cultura, com sede e foro no Distrito Federal, com a finalidade de promover a *preservação dos valores culturais*, sociais e econômicos decorrentes da influência negra na formação da sociedade brasileira. (grifo nosso)

Em função das suas atribuições no que se refere às políticas de preservação cultural a Fundação, nesse campo, ficou responsável principalmente pela manutenção do Parque Memorial Quilombo dos Palmares. No entanto, o modesto orçamento não possibilitou o espraiamento de suas ações em defesa do patrimônio cultural afro-brasileiro. Atendo-se ao Parque Memorial, por exemplo, é possível afirmar que o referido espaço enfrentou e ainda enfrenta sérios problemas de manutenção, na medida em que o já minguado orçamento destinado à preservação do patrimônio nacional abrange preferencialmente os acervos artísticos e históricos alusivos aos legados das culturas hegemônicas durante a Colônia e o Império.

Anos depois da ‘Nova República’, do fracasso que foi o ‘Brasil Novo’, durante a meteórica e fraudulenta gestão de Fernando Collor e da discreta passagem de Itamar Franco pelo poder, chegamos a era do ‘Avança Brasil’ com Fernando Henrique Cardoso assumindo a presidência. Após ter sido eleito e reeleito como chefe da nação FHC ao final de seu segundo mandato resolve intervir na questão da memorialização e patrimonialização da herança afro-brasileira. Na transição do século XX para século XXI, como um dos últimos atos presidenciais de seu governo, ele cria o Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira. O MUNCAB, como é conhecido, foi outra iniciativa que contou com a relação colaborativa entre Estado e algumas vertentes do movimento negro. Acerca desta instituição muitas análises ainda precisam ser feitas, mas é bem provável que a fundação deste museu esteja relacionada a uma sucessão de eventos que culminariam durante a gestão presidencial seguinte, era Lula, nas chamadas políticas públicas em de promoção da igualdade racial.

FHC foi o primeiro presidente do Brasil a reconhecer publicamente a existência de uma dívida histórica do Estado para com a população negra e o racismo como um fenômeno capaz de aprofundar as desigualdades entre brasileiros. Talvez, por acidente, o presidente também tenha cometido deslizes em relação ao movimento negro ao fazer, por exemplo, uso de chistes que não se coadunavam com seus pronunciamentos. Disse ele certa vez à Folha de São Paulo: “Sou mulatinho” e “tenho um pé na cozinha”. Uma brincadeira que repercutiu mal no espaço do ativismo, dada a conotação pejorativa do termo ‘mulato’, tanto quanto a afirmação da cozinha como um ‘lugar de negro’. As contradições, advindas dos históricos problemas de representação da população negra, fazem parte do processo. Contudo, isto não deve ser argumento para refutar determinados progressos, a exemplo das pesquisas institucionais, principalmente os dados produzidos pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA, no curso da gestão de Roberto Martins, sobre as desigualdades raciais no país, entre outras ações governamentais da época. Se assim ocorresse, não seriam minimizadas apenas algumas conquistas, mas, sobretudo, o papel significativo desempenhado pelo protagonismo negro no curso dos enfrentamentos e das negociações com o Estado.

É necessário lembrar, ainda, os antecedentes importantes que contribuíram para tais condutas oficiais, a exemplo da decisão que permitiu a criação do MUNCAB. Logo, no início em sua primeira gestão, FHC se depara com uma grande manifestação de massa. Tratava-se da “Marcha a Brasília: contra o racismo, pela cidadania e a vida”, celebrando o tricentenário da ‘imortalidade de Zumbi’, como anunciava a militância. A Esplanada dos Ministérios, na ocasião, foi ocupada por organizações do movimento negro e por outros setores dos movimentos sociais solidários à causa. O acontecimento se deu no mês de novembro alusivo às comemorações do Dia Nacional da Consciência Negra. No decorrer da passeata que contou com cerca de trinta e cinco mil manifestantes, segundo organizadores do ato, o então presidente, sob pressão, aceita receber uma delegação constituída pelos porta-vozes da Marcha. A direção da manifestação entregou ao presidente documento contendo um elenco de propostas visando a intervenção do Estado em várias áreas, inclusive no campo da cultura.

No que diz respeito à questão da memorialização do legado afrodiaspórico no país, a Marcha a Brasília já teria contribuído para um ganho significativo, pois aquele episódio muito provavelmente influenciou a decisão posterior do Estado brasileiro que dias depois reconheceu oficialmente Zumbi dos Palmares como herói nacional. Em 21

de março de 1997, Dia Internacional pela Eliminação da Discriminação Racial, o nome de Zumbi passou a constar no ‘Livro de Aço dos Heróis da Pátria’ guardado no Panteão da Democracia em Brasília, situado na Praça dos Três Poderes. O referido espaço é reservado à memória das personalidades emblemáticas que são referências para a nação, da perspectiva oficial.

Talvez os mais céticos pudessem reagir, afirmando que necessária mesmo seria a implementação de políticas distributivas eficazes. Justo também seria insistir no argumento de que o combate ao racismo se faz com o enfrentamento ostensivo à exclusão. Todavia, nunca é demais reiterar que esta luta se trava tanto no campo material quanto no campo simbólico, posto que a inclusão racial está intrinsecamente relacionada a superação dos estereótipos que operam no plano do imaginário.

Derivada dessas experiências pregressas a fundação do MUNCAB em 2002 deveria representar e também reforçar a mudança de comportamento do Estado no que tange a memorialização e patrimonialização da cultura afro-brasileira. Porém, limitações de ordem burocrática têm impedido que o trabalho deste museu adquirisse a fluência necessária, a fim de garantir-lhe o protagonismo nesta seara. Até recentemente o processo de federalização deste museu que passaria a ser gerido pelo MinC ainda se encontrava inconcluso.

Todos estes episódios aqui elencados antecedem a inauguração do Museu Afro Brasil. Contudo, seria oportuno agregar a esta lista ao menos dois outros acontecimentos ulteriores à sua fundação que podem contribuir para a análise das circunstâncias históricas nas quais se insere a proposta museal de Emanuel Araújo. Trata-se da criação do Museu do Percurso do Negro em Porto Alegre, além da Primavera dos Museus, fruto de ação conjunta estabelecida entre instituições museológicas de todo território nacional e o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM. Em sua 7ª edição este evento celebrou a cultura e o patrimônio afro-brasileiro. Uma rara oportunidade para ampliar o debate acerca das questões que aludem às representações negras nos museus do país.

Antes de abordar detalhadamente tais experiências que se remetem à memorialização e patrimonialização das artes e culturas negras no país é necessário tecer algumas considerações. Nesse sentido parece oportuno sublinhar que, o fato deste trabalho buscar elementos para análise de determinados museus e outras ações relacionadas às políticas da memória afrodescendente, na perspectiva de pensar acerca

das suas convergências e divergências com o Museu Afro Brasil, não elimina e tampouco desconhece outras iniciativas. Em um modesto levantamento realizado ao longo da pesquisa, subsidiado inclusive pela obra de Raul Lody intitulada *O negro no museu brasileiro* e por buscas a sítios eletrônicos, foi possível registrar a existência de distintas experiências museais. Óbvio que nestes casos deve-se levar em consideração a resiliência conceitual proporcionada pela nova museologia. A partir desse referencial é possível realizar o mapeamento de propostas que se adequam ao conceito de museu a céu aberto, tal qual o Museu de Percurso do Negro ou, à uma outra concepção, a exemplo de museu vivo, tendo como parâmetro O Parque Memorial Quilombo dos Palmares; museus comunitários no formato do Museu da Maré, no Complexo da Maré, Rio de Janeiro, bem como aqueles existentes dentro dos templos de religiões de matrizes africanas ao modo do Ilê Axé Opô Afonjá em Salvador, entre outros. Registra-se também o surgimento de museus digitais aí se destacando Museu Digital da Memória Negra e Africana, vinculado ao Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Museu Digital da Memória Afro-Brasileira, ligado ao Centro de Estudos Afro Orientais da Universidade Federal da Bahia, além do Museu Afro Digital pertencente ao Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros da Universidade Federal do Maranhão – UFMA. No rol de propostas de memorialização do legado negro no Brasil há vários outros projetos que possuem maior ou menor visibilidade. De um ponto de vista de concepções mais tradicional existe o Museu Capixaba do Negro, em Vitória e Museu África Brasil, em

São Mateus, ambos no Espírito Santo, Museu Afro-Brasileiro de Laranjeiras - SE, Museu do Negro e Memorial dos Pretos Novos ambos no Rio de Janeiro, Museu do Negro de Campinas, Museu da Abolição - PE, Museu Senzala do Negro Liberto, Redenção - CE, Museu 13 de maio, Santa Maria – RS, Museu do Negro (Cafua das Mercês) São Luís - MA.

Uma das referências arroladas, o Museu da Abolição localizado em Recife, Pernambuco, inaugurado em 1983, apresenta em sua identidade visual sugestiva proposta. Ao remeter-se a um dos ideogramas *adinkra* produzido pelo povo *Akan*, oriundo de Gana, a logomarca do museu, assim como o significado do referido ideograma denominado *sankofa*, ressalta que ‘nunca é tarde para voltar e resgatar aquilo que ficou atrás’. Embora esta instituição não seja objeto da presente discussão, vale

dizer que sua referência imagética se conecta à massa crítica resultante do discurso ativista elaborado ao longo das últimas décadas.



É oportuno sublinhar também que, entre as propostas supramencionadas há a necessidade de que se reconheçam diferenças conceituais importantes no que se refere à expografia da presença negra na formação da sociedade e da cultura brasileira. O discernimento é preciso, posto que as concepções museais vão desde entendimentos limitados, os quais, muitas das vezes, reduzem as contribuições negras ao período da escravidão, até posicionamentos mais abrangentes que procuram lidar com referências pré-coloniais, coloniais e pós-coloniais. Assim sendo, tais projetos se diferem não apenas quantitativamente, mas qualitativamente também. Deve-se dizer ainda que, eles não são apenas distintos entre si. Podem ser, a despeito de uma suposta unicidade, antagônicos no modo de pensar a representação negra na perspectiva museológica. Indubitavelmente no rol que contempla tais museus há os que tendem a reforçar estereótipos ao passo que outros procuram se desvencilhar deles.

Não é possível afirmar que todas estas experiências decorram, em certa medida, das lutas sociais, até porque é preciso considerar que algumas dessas instituições não nasceram necessariamente das reivindicações do movimento negro, mas foram geradas a partir do entendimento das elites nacionais acerca do legado afro-brasileiro. Portanto, vale ponderar sobre tal matéria no sentido de compreender o que há de avanço e o que há de retrocesso nesta seara. Mesmo que devamos refutar qualquer viés essencialista, é mister lembrar que, desconsiderar as diferenças possíveis entre as identidades criadas *para* negros e àquelas construídas *por* negros, significa não compreender os modos

diferenciados de representação, é perder o foco em relação aos aspectos fundamentais na construção do olhar sobre a alteridade.

2.1.1- Museu da Magia Negra: coleção transformada em tabu

São conhecidos os relatos sobre perseguição policial às práticas culturais afro-brasileiras, sobretudo, a partir dos primeiros anos pós-abolição, quando o aparato de segurança buscava manter a população negra sob o controle. As políticas de imigração do Estado brasileiro, empurrando para a margem da sociedade homens e mulheres que foram escravizados ou descendiam de pessoas escravizadas, resultaram na formação de um grande lumpesinato. Neste contexto de marginalização capoeiras, sambistas, chorões, iniciados nas religiões de matrizes africanas, entre outros, eram enquadrados no código penal por práticas consideradas delituosas, tais aquelas caracterizadas como crimes por ‘vadiagem’ ou, no caso específico das religiões afro, uso da ‘magia’ ou ‘feitiçaria’ como infração prevista na lei. A repressão ostensiva, por exemplo, às referidas religiões, tão frequente que era tornou-se tema na obra de Jorge Amado. Em *Tenda dos Milagres* (1968) o autor explora a intolerância religiosa sem retoques, abordado as lutas das comunidades-terreiro para manterem vivas suas tradições. Pedro Arcanjo, protagonista da trama, é uma espécie de liderança em defesa dos interesses coletivos do povo de santo ante a longeva repressão cultural.

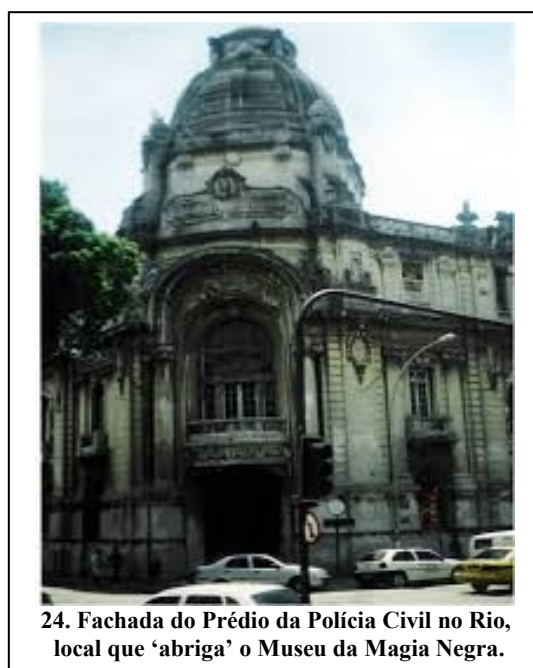
É nesta atmosfera de coerção que ocorrem as incursões punitivas tanto no Rio de Janeiro, capital federal na época, quanto em outros estados da federação como Alagoas, por exemplo, onde forte repressão às casas de cultos afro-brasileiros, comandada pela Liga dos Republicanos Combatentes, resultou no episódio conhecido como “O quebra de Xangô” em fevereiro de 1912. De acordo com a antropóloga Yvonne Maggie, uma das responsáveis pelo texto *Arte ou magia negra?* que também alude a este acontecimento:

Inúmeros objetos retirados das casas de santo, atabaques, pertences dos orixás e dos líderes religiosos foram queimados em enorme fogueira em frente à sede da Liga. Estes despojos foram levados no dia seguinte para o Museu da Sociedade Perseverança e Auxílio, onde permaneceram até 1950 quando passaram para a guarda do IHGAL, constituindo hoje um dos mais ricos acervos de objetos religiosos afro-brasileiros. (YVONNE MAGGIE, g1.globo.com/platb/yvonnemaggie/2012/06)

O acervo ao qual ela faz menção denomina-se *Coleção Perseverança*, abrigada atualmente pelo Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, fruto do espólio referente a ação violenta de parcela da sociedade civil. Por muitos anos o fato ocorrido no início do século XX fora encoberto ou tratado apenas como consequência de embate político-ideológico entre o então Governador de Alagoas Euclides Malta e seus opositores que constituíam a referida Liga. Desse modo esvaziava-se o teor de intolerância religiosa aliada ao preconceito racial, que também compunham aquela história. Um evento que resultou inclusive no êxodo de parte expressiva da população negra religiosa para outros estados do nordeste.

Exatamente um século após *O quebra de Xangô*, o Governador Teotônio Vilela Filho pronunciou-se publicamente com um pedido formal de desculpas às comunidades-terreiro e à sociedade alagoana por conta da leniência e omissão oficial ante a tamanha barbárie. O gesto tem uma dimensão simbólica, considerando o significado das artes e culturas sacras de matrizes africanas para o imaginário social brasileiro.

Concomitantemente e no mesmo diapasão acontecem no Rio de Janeiro, então capital da República, truculentas ações policiais no intuito de reprimir as práticas religiosas dos afro-brasileiros, identificadas pela arte de objetos sagrados, instrumentos musicais, além de outros artefatos ritualísticos. A *Coleção Perseverança* ficou confinada, de 1912 a 1950, nas dependências da Sociedade Perseverança e Auxílio, atual Associação dos Empregados do Comércio, até ser acolhida pelo IHGAL, ao passo que a coleção denominada *Museu da Magia Negra* oriunda do mesmo período foi tombada em 1938, vindo a se constituir no primeiro patrimônio etnográfico objeto de tombamento no Brasil.



24. Fachada do Prédio da Polícia Civil no Rio, local que 'abriga' o Museu da Magia Negra.

Para o antropólogo Alexandre Fernandes Corrêa que pesquisa o assunto, o referido patrimônio tombado na década de 30 do século passado, tendo sido o número um inscrito no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico do IPHAN, não recebeu o tratamento devido. As políticas públicas voltadas para o patrimônio não chegaram a assumir a coleção de forma valorizativa, nem mesmo a tratá-la dentro de uma perspectiva educativa no intuito de livrá-la do fardo de ‘conjunto demoníaco’, vinculado ao atraso de ‘povos primitivos’. Tampouco as gestões culturais ao longo de quase todo século que passou não foram capazes de superar o mal-estar referente a uma coleção muito pouco acessível ao grande público. A esse respeito Corrêa alega:

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional tem uma relação extremamente ambivalente com esse acervo. O cidadão que pretenda encontrar a direção e o acesso a este equipamento cultural terá muita dificuldade. Além do mais, a própria Polícia Civil mantém o acervo da ‘Magia Negra’ há alguns anos em ‘reserva técnica’ e nada tem sido feito para que possa ter alguma notícia de abertura ao público. Até mesmo pesquisadores credenciados são impossibilitados de obter acesso livre a esse bem cultural tombado. (CORRÊA, 2008, p. 03)

O pesquisador lembra também como a associação da referida coleção ao universo do crime contribuiu substancialmente para que ela permanecesse na condição de um arquivo tabu que devesse ser guardada sob segurança máxima. Constam como referências no Museu da Polícia Civil uma coleção de armas brancas, uma coleção de jogos de azar, uma coleção de toxicologia, uma coleção de objetos de magia e a coleção Museu da Magia Negra. Portanto, artefatos subtraídos das casas de culto, de modo arbitrário, foram vinculados aos narcóticos, à contravenção e à violência física que poderia até ocasionar a morte.

Corrêa, apoiando-se em uma argumentação de Hermano Vianna ao produzir a obra intitulada *O mistério do samba*, fala da hipótese de ‘distabuação’, ou seja, livrar determinadas culturas do julgamento e do linchamento social do qual são objeto, por não corresponderem aos parâmetros estabelecidos pelos segmentos hegemônicos. Corrêa reitera esta postura ao afirmar:

Meu argumento se apoia em diferentes autores e é herdeiro de influências recentes que buscam integrar uma epistemologia complexa do olhar. Creio que essa coleção pode ser entendida como integrante do mesmo processo cultural pelo qual passou manifestações artísticas e culturais brasileiras, como o Samba, o Bumba Boi, o Tambor de Crioula, o Jongo, etc.(CORRÊA, 2008, p. 12)

As formas culturais elencadas pelo antropólogo são, não por coincidência, vinculadas ao imaginário negro que, como os referenciais de outros segmentos não hegemônicos, foi condenado pela herança nefasta do evolucionismo unilinear, do positivismo e do racismo científico do século XIX. Fenômeno ao qual Lilia Moritz Schwarcz frequentemente faz alusão ao discutir a formação dos museus etnográficos no Brasil.

Corrêa insiste na ideia de que o IPHAN tinha uma relação ambígua com um acervo tão diferenciado. Para ele a instituição menosprezava a coleção Museu de Magia Negra em função dos gestos de seus administradores que dispensavam pouca ou quase nenhuma atenção ao referido acervo. Ele ilustra seu argumento ao recuperar um fato situado em passado não muito distante. Até 1984 a referida coleção não constava no livro de resumo dos bens tombados, algo que somente veio a ocorrer quando o livro foi editado naquele ano. Situação estranha para o tombamento número 1. Além do mais, no curso de décadas o próprio instituto silenciou-se largando esta coleção ao esquecimento, na medida em que se recusava a ver nela qualquer valor patrimonial, muito mais propenso a tratá-la como algo ‘bizarro’. De acordo com suas investigações Corrêa cita textualmente o historiador Adler Fonseca teria afirmado:

O Museu da Magia Negra não foi o único ‘renegado’ desse período. Outro caso é dos ‘morros do Rio de Janeiro’ (não sei se ainda há mais, esses dois são sempre falados), que também não aparece nas listas de bens tombados. Isso foi uma ação consciente do IPHAN da ‘fase heróica’ (ah!), que achou que tinha feito bobagem com esses tombamentos e preferia ‘esquecer’ que eles existiam – isso me foi dito pelo responsável pelo arquivo do IPHAN daquela época. Ou seja, apesar dos dois tombamentos (‘morros’ e ‘museu de magia negra’) serem válidos e defensáveis, o pessoal da ‘fase heróica’ resolveu mudar de ideia depois e, por inação, deixar que os bens fossem destruídos. Eu me lembro de uma época em que sequer se sabia onde este acervo estava! Uma regressão em relação às ideias mais liberais da época da criação do IPHAN. Ainda houve outros casos, menos gritantes, de preconceitos. (FONSECA apud CORRÊA, 2005, p.409)

Por ‘fase heróica’ entende-se o período que vai desde a criação do SPHAN em 1937 até a década de 70 quando tem início então a ‘fase moderna’ do IPHAN. Durante a

‘fase heroica’ a conduta do órgão era a de priorizar, nas políticas de patrimonialização, bens relacionados a era colonial, a exemplo da arte e arquitetura barroca, além de obras vinculadas à produção artística do neoclássico e do modernismo.

Note-se no comentário supramencionado a alegação de que o tombamento da coleção Museu de Magia Negra se deu sem que houvesse convicção por parte dos gestores culturais sobre a sua viabilidade, já que era um acervo atípico. Por esta razão Corrêa diz tratar-se de um conjunto heteróclito que, devido ao sintomático estranhamento, sofreu o peso do olhar estereotipado. Diríamos que tais processos não deixaram saída para uma coleção cuja história se relaciona à intolerância religiosa e à manutenção do tabu acerca das tradições de matrizes africanas no Brasil.

2.1.2 -Museu de Arte negra: um projeto afirmativo do TEN

Não é improvável que as circunstâncias que permitiram o surgimento do Museu Afro Brasil tivessem sido únicas, levando-se em consideração os registros de tentativas anteriores de musealização do patrimônio cultural afro-brasileiro que malograram diante de conjunturas desfavoráveis. Alguns fatos corroboram este argumento, haja vista a atuação de Abdias Nascimento e sua *via crucis* no afã de garantir um espaço físico que abrigasse o acervo do Museu de Arte Negra. Desde meados do século passado este intelectual e ativista se propunha a dar continuidade a um projeto que nascera a partir de uma perspectiva coletiva. Para ele o mapeamento da produção negra no campo das artes plásticas se impôs como uma necessidade premente. Foram anos de trabalho persistente, mas que lamentavelmente não dispôs da merecida atenção por parte do mecenato e dos governantes.

A história do MAN data do início dos anos cinquenta e seus antecedentes são importantes para a compreensão de projeto apresentado à sociedade. Portanto, falemos um pouco deles. A entidade proponente do MAN foi o Teatro Experimental do Negro – TEN. Fundada em 1944 esta entidade cultural exerceu papel emblemático desde sua criação. No começo seu elenco era constituído por empregadas domésticas e operários, todos negros. Este gesto caracterizou-se como forma original de afirmação de uma identidade afro-brasileira positiva. Ao longo de sua existência os dirigentes do TEN desenvolveram vários projetos.

Na área social eles criaram cursos de letramento e qualificação profissional voltado para a comunidade negra sistematicamente alijada do mercado de trabalho. No campo estético, além das performances teatrais encenadas basicamente por atores e atrizes negras, como uma resposta à ideologia do embranquecimento, O TEN patrocinou concursos de beleza exaltando as mulheres negras. Outra ação relevante foi a realização do 1º Congresso do Negro Brasileiro, evento no qual se estabeleceram profícuos debates. Um dos mais acalorados foi aquele provocado pela apresentação da tese de Ironildes Rodrigues cujo título era “Estética e Negritude”. O plenário decidiu pela aprovação de uma resolução que reiterava a importância da criação de um Museu de Arte Negra no país. A proposta incluía duas ações basilares que consistiam no apoio à produção de artistas negros e concomitantemente na produção e difusão de conhecimento acerca do manancial africano que forneceu subsídios tanto à arte moderna quanto à arte contemporânea ocidental. A responsabilidade pelo acolhimento e condução do referido projeto ficou a cargo do próprio Teatro Experimental do Negro – TEN o qual passou a colecionar obras visando a constituição do acervo do MAN, sem descuidar do apoio e estímulo aos artistas afro-brasileiros.



O projeto contou ainda com a contribuição honesta de críticos de arte e demais interessados, os quais assumiram um comprometimento com a democratização da cultura brasileira. Em 1955, aproveitando a realização do 36º Congresso Eucarístico Internacional ocorrido na Cidade do Rio de Janeiro, o TEN organizou um concurso de artes visuais acerca do tema ‘Cristo Negro’. A proposta provocadora recebeu adesão de

artistas e simpatizantes da ideia. Obviamente que o principal intuito era o de dar visibilidade a demandas reprimidas que diziam respeito à presença negra no cenário das artes nacionais.

O acervo do MAN reunido no curso de 18 anos, desde sua concepção em 1950, somente foi disponibilizado para o grande público em exposição sob os auspícios do Museu da Imagem e do Som – MIS na cidade do Rio de Janeiro em 1968. No mesmo ano, ante as contingências políticas Abdias Nascimento, principal responsável no trabalho para garantir a consolidação do MAN vê-se impelido a deixar o país assumindo uma condição de auto-exílado que duraria cerca de 14 anos. Durante este período residiu nos Estados Unidos onde interagiu com intelectuais e ativistas afro-estadunidenses que contribuíram para suas reavaliações em torno da questão racial. A partir dessa experiência aprofunda seu conhecimento sobre o pan-africanismo e a diáspora. A atividade docente na Universidade de Búfalo também fora significativa para que ele expusesse aos estrangeiros seu ponto de vista acerca da identidade negra na cultura de seu país. Provavelmente ele tenha sido o primeiro a protagonizar denúncias em nível internacional acerca do racismo à brasileira. Enquanto durou sua permanência nos Estados Unidos, Nascimento produziu pinturas em grande escala, inspirando-se principalmente no universo mítico religioso afro-brasileiro. Mais tarde sua produção artística viria a fazer parte do acervo MAN.

Em 1982 Nascimento retorna à terra de origem, contemplado pelo processo de redemocratização do Brasil. Ele aproveita o ensejo para, entre outras iniciativas, dar continuidade ao o diálogo iniciado com intelectuais e artistas, sobretudo, negros de diferentes países, vários dos quais se dispuseram a doar suas obras para ampliação do acervo do MAN, um projeto que voltava a ser cogitado. Ainda que Nascimento estivesse obstinado em garantir um espaço físico a fim de abrigar as obras constituintes do referido museu os setores importantes na articulação para garantir a sua existência não estavam amplamente sensibilizados com a ideia. Enfim, nem mesmo o processo de redemocratização do país alterou substancialmente noções presentes no imaginário social acerca da participação negra na cultura nacional. Não se pode além do mais, ignorar as dificuldades conjunturais que o projeto enfrentou, pois ele nasceu dentro de uma atmosfera já contaminada pelo do mito da democracia racial, que encheu de orgulho a maioria da população. Um fenômeno capaz de arrefecer o senso crítico e produzir grandes distorções. Segundo Nascimento:

“Sob maliciosa argumentação, acusam-nos de um racismo às avessas, de *racismo negro*, ao propormos a vigência de uma arte negra. Estaríamos fazendo aquilo mesmo que condenamos em nossos negadores, ou sejam, os racistas anti-negros. Contestamos a acusação. Nada temos a ver com a palavra *negro* em rigor biológico, de raça pura. Nosso negro se movimenta culturalmente, em termos de história. Por isso mesmo está consciente de que apesar de cientificamente desmoralizado, o conceito de raça e de cor, na vida diária e concreta, desgraçadamente, o negro – e suas dimensões culturais e artísticas, sua promoção social e econômica – sofre constantes limitações e injúrias por causa da coloração epidérmica e da diferença de sua herança espiritual.” (NASCIMENTO, GAM, nº 15, p. 43-44)

Frustrado com o descaso não apenas dos setores mais influentes, o que em certa medida era de se imaginar, mas também perplexo com parcelas expressivas da sociedade brasileira que não dispensaram a devida atenção ao projeto, Nascimento comenta artigo que escreveu em 1968, sendo um dos fragmentos supramencionado. Na sua avaliação houve valorização em demasia, um excesso de otimismo em relação a um futuro que não estava tão próximo quanto se imaginava, pois as condições subjetivas mostraram-se aquém do desejável para proceder as mudanças demandadas pelos setores organizados do segmento negro. Nas palavras de Nascimento:

“Se fosse escrevê-lo hoje, faria nele alguns reparos, o principal deles seria não manifestar tanta esperança numa possível compreensão e apoio dos meios oficiais e dos elementos mais progressistas da classe dominante. Mesmo os chamados progressistas na sociedade ‘branca’ brasileira, ou foram afetados pela mentalidade escravocrata do latifúndio ainda vigente, ou estão comprometidos, como beneficiários, na exploração do nosso crescente capitalismo, que tem no povo afro-brasileiro seu exército de mão de obra desqualificada e massa marginal crescente, assim mantido a sua disposição e sujeição mais intensiva que aquela sofrida pelos trabalhadores de modo geral.” (Nascimento, 2002, p.146-149).

A indignação do ativista se espalha explicitando o desencantamento até mesmo com movimentos globais a exemplo da Negritude tão celebrada no 1º Festival Mundial das Artes Negras ocorrido no Senegal em 1966. Para ele o que pode ser constatado, a partir da experiência brasileira mal sucedida visando a inauguração do MAN, serviu também para o estabelecimento de uma análise acerca do enorme descompasso entre a utopia almejada pela Negritude, um movimento de dimensões estéticas e políticas, e as condutas coletivas predominantes em países com percentuais expressivos de população negra, a exemplo do Brasil. A esse respeito vale destacar que, de acordo com a produção literária de Nascimento, principalmente durante o exílio e depois dele, sua tendência

para o pan-africanismo era nítida, ainda que tivesse afinidade com outras ideologias de combate ao racismo. Na sequência do texto supracitado ele explica suas motivações para manifestar descontentamento, ao menos, com relação à uma tendência no âmbito da Negritude:

“Outro reparo seria o de não citar Leopold Senghor¹¹. Acreditamos que a civilização do universal jamais poderá ser atingida enquanto a ação do colonialismo ou do neocolonialismo permanecer corroendo as bases da economia e política dos povos e países, e a pura declaração cultural vazia, conforme se tornou a Negritude do Presidente Senghor, mostrou na prática sua carência de eficácia” (Id Ibidem)

As obras de arte reunidas pelo projeto permaneceram sob a guarda de Nascimento e posteriormente passaram a integrar o acervo do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO¹². Abdias falece em 2011 sem ver a consolidação do projeto que nascera há mais de sessenta anos no 1º Congresso do Negro Brasileiro. O empenho deste pesquisador e ativista, no sentido de valorização do patrimônio cultural afro-brasileiro, denunciando, concomitantemente, o menosprezo do Estado e de larga parcela da sociedade civil para com o segmento, foi perene.

Vivendo no país ou fora dele Nascimento não deixou de envidar esforços para alcançar seus objetivos no que concerne à luta pelo reconhecimento diaspórico da herança africana e em particular na sua terra de origem. Sua conduta foi vista como ameaçadora pelos militares no poder, na medida em que ele, participando de fóruns internacionais, aproveitava os ensejos para denunciar as condições sócio-históricas da população negra. Condições que, inevitavelmente colaboravam para a desvalorização da cultura afro-brasileira, pois as associações perigosas eram inevitáveis. Se uma coletividade não ‘merece’ deferência enquanto partícipe na constituição do que há de mais distinto na sociedade, a cultura por ela produzida será fatalmente vinculada a esta pouca importância que se supõe existir. Este é um caminho quase natural percorrido por aqueles extasiados com a ideologia frequentemente combatida por Nascimento.

Para o Estado autoritário este ativista constituía um problema, haja vista o

¹¹ Leopold Sedar Senghor, poeta senegalês e presidente daquele país após a tornar-se independente da França. Juntamente com Aimé Césaire, da Martinica, se tornam as principais referências da Negritude, movimento de dimensões políticas e estéticas com forte ênfase na literatura.

¹² Entidade fundada por Abdias Nascimento em 1981, tendo sido acolhida, em um primeiro momento, pela PUC-SP com o respaldo de D. Evaristo Arns. O objetivo era o de torná-la uma referência enquanto centro de pesquisa sobre relações raciais no país. Posteriormente o IPEAFRO mudou-se para o Rio de Janeiro. Hoje a entidade dispõe de um sítio na internet cujo endereço eletrônico é: www.ipeafro.org.br.

tratamento dispensado pelo governo brasileiro a Nascimento durante o FESTAC'77 - 2º Festival Mundial das Artes e Culturas Negras. Enquanto acontecia o evento o ativista, que dele participava, apresentando trabalho no fórum de discussão destinado à intelectualidade negra, teve o passaporte recolhido e foi impedido de se pronunciar em nome de seu país. O constrangimento por que passou tornou-se objeto de grande discussão e virou conteúdo de livro intitulado *Sitiado em Lagos*, que Abdias publicou após os percalços enfrentados na Nigéria.

Conforme fora dito anteriormente, se para Emanuel Araújo o FESTAC'77 caracterizou-se como momento de regozijo e de descobertas enriquecedoras, lamentavelmente Abdias não pode dizer o mesmo, dada a exposição pública a que fora submetido. É difícil pensar naquele festival sem considerar o incidente que evidencia, quer queira quer não, um flanco curioso e ao mesmo tempo perverso do pensamento hegemônico na cultura brasileira. Se por um lado havia a possibilidade de mostrar as qualidades estéticas das artes e cultura afro-brasileira no exterior, por outro, abordar o racismo que afeta sobremaneira o cotidiano dos homens e mulheres, principais realizadores de tais produções parecia um acinte ao Estado Brasileiro. Esta postura é bem compatível com o comportamento que tem origem no mito da democracia racial, apoiado em uma representação cosmética da relação entre negros e brancos no processo formador da nação.



Enfim, não foram poucos os dissabores de Nascimento neste constante embate pela valorização da população negra, inclusive no que concerne às suas dimensões

culturais e artísticas. O MAN que infelizmente não conseguiu se estabelecer como instituição museológica semelhante a outras existentes, acabou se tornando um museu digital abrigado pelo sítio eletrônico do IPEAFRO. Esta foi a alternativa encontrada por aquele centro de pesquisa a fim de garantir, ainda que virtualmente, o acesso público ao conjunto de obras do acervo.

A filosofia do IPEAFRO, como mostra sua identidade visual é a de tornar cada vez mais explícito que arte e cultura são referências que ajudam a explicar a diáspora e as suas conexões com a África. Na logomarca da entidade uma máscara, provavelmente inspirada na arte dos kota, grupo étnico do Gabão, ao lado de um ‘ponto riscado’ de Exu,¹³ divindade do panteão iorubano, parece não deixar dúvidas quanto a isto. O MAN, se espaço físico tivesse, certamente receberia um tratamento museológico alinhado com tal pensamento que buscava se basear em um diálogo atlântico.

2.1.3 - Museu Afro-Brasileiro: diálogos entre os dois lados do Atlântico

No último ciclo do regime autoritário, em um país ainda refém da violência política, nasce, no ano de 1982 em Salvador um museu cuja vocação, segundo seus idealizadores, era, entre outras possibilidades, a de fortalecer as relações entre a diáspora africana no Brasil e o continente africano. Aspiração contemplada, ao menos no que se refere ao legado de algumas culturas africanas que ajudam a explicar a participação negra na formação da cultura brasileira. Assim surge o Museu Afro-Brasileiro - MAFRO, sob a administração do Centro de Estudos Afro-Orientais – CEAO da Universidade Federal da Bahia.

O projeto de fato esteve no papel desde 1974. Ele foi criado dentro da estrutura do “Programa de Cooperação Cultural entre o Brasil e os Países Africanos para o Desenvolvimento dos Estudos Afro-Brasileiros”. No curso de oito anos se constata a mobilização do grupo de pesquisadores interessados, ações que culminaram na inauguração da entidade. O processo que garantiu a existência física do MAFRO resulta

¹³Conforme consta na definição dos os arquétipos de Exu esta divindade possui características de real significância, por exemplo, no que concerne à comunicação. Ele é o mensageiro entre os dois mundos, o plano físico *aiyé* e o plano espiritual *òrun*. Sem Exu os humanos não chegam aos demais orixás, posto que uma de suas atribuições é a de estabelecer esta relação. Portanto, a presença de um elemento na logomarca do IPEAFRO alusivo ao orixá, como forma de identidade visual de uma entidade que busca o contato, o diálogo, enfim, a comunicação com a África, considerando-a como um manancial de força espiritual, parece pertinente.

de uma articulação que envolveu o Governo do Estado da Bahia, a Prefeitura de Salvador, a UFBA, Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural IPAC-BA, a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Ministério das Relações Exteriores e o Ministério da Educação e Cultura.

Para Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha existem explicações no âmbito da política internacional que contribuem no entendimento da postura condescendente do Estado Brasileiro no tocante à criação do MAFRO em momento ainda tão árido para o avanço da democracia e da participação negra e popular em espaços elitistas como os museus. O historiador alega em sua tese de doutorado que a criação do MAFRO ocorreu em uma conjuntura na qual havia grande interesse do Estado Brasileiro em estabelecer o estreitamento das relações bilaterais com países do continente africano. Cunha reproduz um trecho da dissertação de mestrado de José Maria Nunes Pereira Conceição intitulada *Os estudos africanos no Brasil e as relações com a África – CEAA* onde um determinado processo ficava nítido. Para Conceição na medida em que povos africanos conseguiam se livrar do jugo do colonialismo tornando-se nações independentes, tais sociedades começavam a adquirir relevância tanto em nível econômico e comercial quanto em nível político e diplomático. Diz o pesquisador citado sobre a ampliação das relações entre o governo brasileiro e as novas nações que emergiram no continente africano a partir dos anos cinquenta:

Para dar uma ideia 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 1981. (CONCEIÇÃO, USP, 1991, Dissertação de Mestrado).

Note-se que o estabelecimento dessas aproximações pautadas, sobretudo, por interesses que se explicam no plano da política internacional, acabaram colaborando para que ações em outras áreas, como no âmbito da cultura, se concretizassem. Óbvio que o reconhecimento dos laços históricos entre o Brasil e determinados povos africanos, mais do que um gesto fraterno, representava argumento convincente, ao mesmo tempo em que os governantes brasileiros garantiam a hegemonia do país nestas articulações.

Além desse fator algumas experiências progressas haviam contribuído para pavimentar o caminho que levou até a inauguração do MAFRO. Cunha destaca que

desde a década de trinta é possível agregar elementos para uma investigação que ajude a explicar as razões da constituição do primeiro museu universitário a tratar das culturas legadas pelos africanos. Ele ressalta como um marco o II Congresso Afro-Brasileiro¹⁴ ocorrido em Salvador no ano de 1937, sob a coordenação de Edison Carneiro. Aquele evento também teria sido responsável por proporcionar o aumento da aproximação entre intelectuais fixados na Bahia e integrantes das diversas comunidades negras locais. No empenho pelo redimensionamento das relações sociais e raciais no estado Cunha aponta ainda determinados esforços institucionais, a exemplo do projeto do Museu de Arte Moderna da Bahia, para a valorização das artes visuais contemplando a afro-baianidade, desde os anos cinquenta. A fundação, na mesma época, do Centro de Estudos Afro-Orientais - CEAO, vinculado à Universidade Federal da Bahia, foi outro episódio marcante levando-se em consideração o pioneirismo da instituição. Em 1962 o CEAO era a entidade articuladora de projetos que resultaram na visita de estudantes e intelectuais africanos e da afrodíaspóra, entre os quais estavam Leopold Sedar Senghor, Aimé Césaire e León Contran Damas, figuras emblemáticas do movimento conhecido como Negritude.

Associado a este rol de acontecimentos deve ser lembrada a presença brasileira, em particular baiana, nas duas edições do Festival Mundial das Artes e Culturas Negras, já mencionadas. O primeiro encontro em Dakar no Senegal, em 1966 contou com presença, entre outras personalidades, do já citado Edison Carneiro, de Mestre Pastinha, protagonista da capoeira angola, e Rubem Valentim, artista plástico cuja obra é referência para explicar a arte brasileira. Na segunda edição que foi na Nigéria em 1977 a delegação brasileira também foi composta por baianos ilustres, tendo dela participado outra vez Rubem Valentim, bem como Emanuel Araújo, conforme argumento apresentado no capítulo anterior acerca de sua trajetória. Estes intercâmbios ocorridos ao longo das décadas de 60 e 70 certamente alimentaram expectativas em torno da memorialização e patrimonialização das Áfricas no Brasil ou do Brasil africano.

Acrescente-se a tudo isso a emergência de entidades culturais que vieram a constituir o fenômeno chamado de ‘reafricanização’ estudado por Antônio Risério. Seu

¹⁴No decorrer dessa década ressalta-se, em âmbito acadêmico, a ocorrência de dois Congressos Afro-Brasileiros, o primeiro em 1934 sob a coordenação de Gilberto Freyre e o segundo em 1937 sob a responsabilidade de Edison Carneiro, os quais deveriam ter estimulado o avanço das pesquisas bem como das políticas culturais com foco no patrimônio material e imaterial afro-brasileiro. Todavia, os estudos acerca da temática ainda sofriam o impacto do evolucionismo unilinear do século XIX.

trabalho resultou na publicação do livro intitulado *Carnaval Ijexá*. O Nascimento do Ilê Aiyê em 1974, primeiro bloco afro a existir e que no seu elenco de propostas lançou a ‘Noite da Beleza Negra’, para celebrar à maneira baiana o ‘*black is beautiful*’, e o ‘Novembro Azeviche’ em comemoração ao dia, que virou semana, que virou mês da consciência negra. Neste fluxo sugeriram outras entidades culturais como o Muzenza, o Araketu, o Malê Debalê, o Olodum, entre várias outras que deram nova forma e conteúdo à cultura afro-baiana. A conjugação de todos estes elementos são o estofo que preenche as aspirações rumo à constituição do Museu Afro-Brasileiro na Bahia.

Porém, o percurso até a criação e mesmo a manutenção do MAFRO foi marcado por tensões que podem ser explicadas em razão da ausência de convicção de outros setores acerca do significado de ações culturais daquela monta. Ainda que seja de conhecimento público a dimensão da presença negra no país, em particular para a cultura baiana, questões fomentadas pelo juízo de valor ficaram nítidas. Assim sendo, a consolidação do museu que tinha como projeto inicial a ocupação dos 11 mil m² de área útil do antigo prédio pertencente à Escola de Medicina da Bahia sofreu alterações até ser radicalmente reduzido. Embora tenha sido uma proposta apresentada e defendida por docentes da própria UFBA, em que pese a contribuição da Professora Yeda Pessoa de Castro, houve resistência dos profissionais da área de saúde ligados à referida universidade. Uma movimentação contrária à instalação do MAFRO no atual logradouro foi conduzida por professores queixosos em relação à utilização destinada ao espaço, objeto de contenda. Como resgata Cunha.

Curiosamente foi na Escola de Medicina da Bahia que se formou Nina Rodrigues, o estudioso que mesmo abordando e dando destaque às artes e culturas negras produzidas no Brasil, não conseguiu se desvencilhar das ideias constantes nas teses racialistas do século XIX. Quer queira que não, são essas ideias, que de modo sazonal, reaparecem na contemporaneidade e orientam discursos que trazem, muitas vezes, nas entrelinhas, o germe do eurocentrismo.

Enfim, o que se viu naquele dado momento, em que uma reação negativa resultava em questionamento da ocupação de um determinado espaço físico pelo museu, foi algo muito diferente do que desejavam seus idealizadores. Do ponto de vista dos proponentes a intenção de contribuir para uma compreensão da pluralidade cultural brasileira com foco específico na diversidade cultural afro-brasileira, deveria ser bem-vinda.

A imagem que constitui a identidade visual da instituição se traduz em um esforço para afirmar tal noção. A logo do MAFRO é composta por uma espécie de colar multicolor, ela, ao mesmo tempo em que sugere ou faz alusão às formas de artefatos de origem africana, evidencia por meio de diferentes tonalidades a diversidade das culturas afrodiáspóricas no Brasil.



Apesar da propositura de um olhar abrangente, o acervo do MAFRO nos faz retornar a um problema mencionado anteriormente. Observa-se na sua coleção uma tendência nítida de mostrar objetos que remetam ao universo iorubano, o que, de certa forma, contradiz a concepção da identidade visual do museu que aponta para um caminho mais plural, no que concerne à diáspora negra no Brasil. Comparando a logo com as exposições de longa duração que a instituição acolhe torna-se perceptível que mais investimentos e mudanças conceituais precisam acontecer.

Os problemas do chamado iorubacentrismo ou da nagoização das culturas afro-brasileiras ressurgem aqui e ali evidenciando que o aprofundamento da pesquisa e a difusão da produção do conhecimento em torno das heranças ancestrais negras são substanciais para a reorientação do olhar. É preciso uma agência nesse sentido que exponha a diversidade e, por conseguinte, complexidade das participações de povos africanos na formação da cultura brasileira. Sobre este aspecto e tratando do acervo pertencente ao MAFRO, Raul Lody destaca o seguinte:

As manifestações religiosas africanas situadas no museu, na quase totalidade, são de grupos da Nigéria e do Benin. Esta ênfase reforça algo comum e muito evidente na cultura baiana, que é a celebração do nagô. Certamente um

modelo predominante, ainda que não exclusivo, dos diversos acervos culturais da Bahia e do Brasil. Aproveito e destaco os contingentes bantu, muitas vezes interpretados pela ótica nagô, quase hegemônica, forte agente aculturador. (LODY, 2005, p. 210)

Ao longo desse trabalho a questão reaparece circunstancialmente permitindo enxergar equívocos e o preterimento de discussões importantes para garantir a acuidade visual e a pertinência do entendimento acerca de patrimônios tão significativos. Não bastasse a histórica hegemonia das culturas ocidentais sobre os povos não ocidentais, acabamos nos deparamos com sobreposições e silenciamentos no contexto afro-brasileiro, fenômeno que se estabelece entre as próprias culturas subjugadas. Contudo, cabe investigação sobre as possibilidades de fatores externos terem contribuído para tal conduta, aparentemente autofágica.

2.1.4 - Parque Memorial Quilombo dos Palmares: Zumbi está vivo!

Entre as propostas de memorialização e patrimonialização aqui elencadas o Parque Memorial Quilombo dos Palmares se difere dos demais por agregar características que nos levam a compreendê-lo como um museu vivo. Conforme comentado anteriormente o projeto que culminou no tombamento da Serra da Barriga nasceu de uma parceria entre movimento social e poder público.

O local que, de acordo com os registros de fontes históricas, foi a sede da Confederação de Palmares. A esse respeito à obra de Décio Freitas intitulada *Palmares: a guerra dos escravos* se constitui em referência importante, tendo o historiador pesquisado assunto por longa data e em um período que não havia atenção para a história e a memória afro-brasileira. A mesma deferência é válida no tocante à produção intelectual de Beatriz Nascimento que ao construir o argumento para o filme *Ori: cabeça e consciência negra*, dirigido por Rachel Guerber, expõe o seu conceito histórico de quilombo. Abdias Nascimento, também não poderia ser olvidado. Com base na experiência palmarina ele elabora e lança um ideário ao qual denominou *Quilombismo*. Segundo o próprio autor tratava-se de um “conceito científico emergente do processo histórico-cultural das massas afro-brasileiras”. A experiência de Palmares, mesmo relegada ao esquecimento, inspirou livros, filmes e peças de teatro, a exemplo

da obra produzida pelos teatrólogos Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal intitulada *Arena conta Zumbi*.

Durante séculos o atual sítio e conjunto monumental da Serra da Barriga, constituído por um patrimônio histórico-arqueológico-ecológico-paisagístico, permaneceu como um lugar qualquer, isolado no interior do Estado de Alagoas, dentro da jurisdição municipal da pequena cidade de União de Palmares, cuja distância de Maceió é em torno de 73 km. Era como se jogado na lata de lixo da História estivesse. O ambiente apresenta hoje ocupação esparsa realizada por famílias que lá se fixaram não se sabe ao certo as razões. Podem até ter sido vítimas da especulação imobiliária local. A conquista desse território como referência das lutas populares e, particularmente, da resistência negra no país se constitui em um dos maiores êxitos da contra-hegemonia proporcionada pelo ativismo afro-brasileiro.

Por duas vezes visitamos o sítio após o tombamento. O espaço também se encontrava revitalizado graças aos recursos destinados à Fundação Cultural Palmares para tal empreendimento. Desde o processo de tombamento vem ocorrendo, ao longo das celebrações do Dia Nacional da Consciência Negra, peregrinações até o topo da Serra em memória à luta palmarina. As caminhadas começaram estimuladas pelo movimento negro e, com o tempo, se tornaram frequentes, conforme ocorre até hoje.



28. Abdias Nascimento discursa, observado por Lélia Gonzalez no canto à esquerda. Dia Nacional da Consciência Negra, Serra da Barriga, União de Palmares-AL, 1985.

Em um processo comovente a população de União de Palmares, dos anos 80 em diante, o começou a ter compreensão do significado daquela grande movimentação de pessoas, durante o mês de novembro, justamente em um lugar tão pacato como era outrora. A pálida referência, circunstancialmente aludida, passou a ser um elemento importante na construção da identidade local. A cada ano que passava o dia 20 de novembro, Dia Nacional da Consciência, em memória ao assassinato de Zumbi e à ocupação de Palmares pelas tropas do Bandeirante Domingos Jorge Velho, agregava mais pessoas. Esta pequena, mas significativa mudança de comportamento social ocorre em uma época em que os avanços no campo das relações raciais se davam ainda vagarosamente no Brasil.

Para o historiador Joel Rufino dos Santos, que participou do processo, aquela mobilização em torno da memorialização e patrimonialização do terreno reconhecido como sede da República de Palmares, apesar de alguns dissabores, se caracteriza como um episódio sem precedentes na história do país, tanto no que se refere ao percurso do ativismo negro quanto ao que alude ao comprometimento de órgãos federais. Isto, contudo, não significa dizer que as relações internas a essa articulação deixassem de apresentar divergências, como as detectadas de início. Segundo Santos:

Tudo começou em 1980, quando a Universidade Federal de Alagoas decidiu convidar um grupo de intelectuais e militantes da causa negra para discutir a formação de um Parque Nacional Zumbi dos Palmares, no local histórico onde existiu até 1695 a capital do Estado Negro de Palmares. Esse grupo de intelectuais e militantes negros, lá chegando, discutiu o projeto da Universidade e o reverteu e virou de cabeça para baixo. O projeto original tinha um caráter predominantemente turístico e, a partir dessa reunião, dessa crítica feita por intelectuais e militantes negros, passou a ter um caráter prioritariamente político-ideológico. (...) Lá chegando, aqueles intelectuais negros militantes, levando em conta a importância inigualável de Palmares, reverteram o projeto da Universidade. A partir daí, se pensou em erguer na Serra da Barriga, capital do Estado de Palmares, um conjunto monumental que fosse ao mesmo tempo um ponto de encontro dos movimentos negros democráticos, um centro de pesquisa e um **museu da contribuição do negro à formação social, política, econômica e civilizatória do Brasil**. (SANTOS, 2008, p.189-190). (Grifo nosso).

O propósito de musealização do espaço, processo que o faria constar na categoria de museu vivo, foi algo perseguido pelos proponentes do Memorial, ao menos aqueles vinculados à sociedade civil. Se, naquela ocasião, o tombamento da Serra já

fora um avanço, no plano simbólico, quiçá a constituição de um museu vivo devidamente estruturado e com recursos necessários para mantê-lo.

Quanto às discussões pregressas ressalta-se a elaboração, pelo Ministério da Educação, de um documento provisório posteriormente comentado por Abdias Nascimento, que presidiu o Conselho Deliberativo do Memorial Zumbi. Em trabalho apresentado na 33ª Reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência – SBPC, na cidade de Salvador, no ano de 1981, o pesquisador e ativista argumenta que a questão conceitual era o primeiro estorvo a ser vencido. Do seu ponto de vista a ênfase inicial do referido documento, dada à movimentação de recursos advindos do empreendimento turístico deixava transparecer uma tendência histórica. As culturas hegemônicas aprenderam e se acostumaram a se referir às culturas afro-brasileiras a partir de um olhar contaminado pelo exotismo e pela folclorização. E o que é pior, tal postura encontra-se intrinsecamente relacionada aos lucros das classes dominantes.

Ao expor seu contra-argumento em relação àquela limitação do documento formulado pelo MEC, Nascimento alude aos persistentes processos de celebração do ocidente em detrimento das culturas distintas que também constituem o amálgama da cultura brasileira. Nas suas palavras:

Nossa historiografia tem obedecido às normas da visão greco-ocidental do mundo, que define a cultura exclusivamente pela experiência europeia, assim omitindo dois terços do globo. Em decorrência desse fato, os dirigentes do país têm dividido a herança cultural brasileira em duas: uma “civilizada”, a preservar; e outra “bárbara”, a esquecer. A política cultural dominante no Brasil, com relação aos bens da cultura africana e indígena no país, tem reproduzido de forma beata o comportamento dos poderes coloniais europeus no continente da África. (Nascimento, 2008, p.180)

À guisa de exemplificação, Nascimento lembra que na ocasião do tombamento da cidade histórica de Ouro Preto, foi excluída do processo a mina de Chico Rei, a “Encardideira”, importante referência para explicar a resistência negra no ciclo da mineração em Vila Rica, a exemplo das irmandades religiosas. E não apenas isso, a inclusão do referido local poderia servir de estímulo para a pesquisa no esforço de compreender a trajetória de Chico Rei como personagem emblemático nas Minas Gerais do século XVIII. Afinal, seu percurso parece único, tendo sido um soberano em sua terra de origem, conseguiu, mesmo após o sequestro e escravização, reorganizar um coletivo alforriado em torno de sua representatividade de outrora. Uma autoridade

africana, de provável origem congoleza, que exerceu sua majestade no ‘Novo Mundo’, por vias alternativas em condições adversas.

Retornando ao Memorial especificamente, cabe destacar ainda as conquistas simbólicas e mesmo outras mudanças de comportamento, além das já mencionadas. Santos frisa que talvez nem o próprio movimento negro imaginasse no começo que as ações empreendidas naquele dado momento fossem resultar em uma adesão tão expressiva da sociedade civil na contemporaneidade. Segundo ele:

Quando o Memorial Zumbi estruturou-se, em 1981, poucos de nós acreditávamos que a Serra da Barriga fosse ocupar um espaço tão grande no imaginário brasileiro, um papel tão importante nas preocupações dos movimentos negros e democráticos. Tampouco imaginávamos que a Serra da Barriga fosse se tornar um lugar de visita, uma referência objetiva para esses movimentos. Mas foi efetivamente o que aconteceu. Em certo sentido, Palmares, a Serra da Barriga, tornou-se a Meca dos movimentos negros e democráticos do Brasil. Ao longo desses nove anos, para lá tem ido instituições, entidades, organizações, lideranças e autoridades das mais variadas, provindas dos mais diversos cantos do país. Levados até por objetivos diferentes, mas basicamente peregrinando, subindo a Serra da Barriga no dia **20 de novembro**, lá celebrando a vitória da vida sobre a morte, que em última instância foi o que representou Palmares e seu líder máximo, Zumbi dos Palmares. Essa peregrinação vem crescendo desde 1981. (SANTOS, 2008, p. 191). (Grifo nosso)

Sem almejar construir uma visão idealista e apoteótica do fato, até porque contradições existiram, mas parece relevante destacar que mesmo elas, as contradições e as divergências internas ao movimento negro, passaram a ser ressignificadas a partir do consenso, do apelo aglutinador que era a constituição do referido memorial. Santos lembra que as diferenças perceptíveis entre as vertentes que se auto-proclamavam politizadas (MNU e outras) e aquelas por estas rotuladas de culturalistas alienadas (blocos, afoxés, terreiros), resultavam na realidade de incompreensões recíprocas que precisavam ser superadas em prol de uma conquista comum.

Embora pareça enfadonho, voltar repetidas vezes no mesmo assunto, mas é inevitável aqui também recuperar a questão do ‘iorubacentrismo’ ou ‘nagoização’ que analisamos algumas vezes neste trabalho. Trata-se de um problema recorrente que não escapa nem à concepção dos continuadores do Memorial Zumbi ao longo das três décadas desde as primeiras discussões. Vale dizer que não é um preciosismo, ainda que pareça. É apenas uma atenção necessária à compreensão da diversidade cultural afro-brasileira.



29. Portal de entrada do sítio histórico da Serra da Barriga. União de Palmares – AL.

No portal que dá acesso ao espaço tombado, bem como em algumas placas de sinalização constantes naquele ambiente, hoje denominado Parque Memorial Quilombo dos Palmares, dois aspectos merecem destaque. Um se refere à tipografia adotada nos textos que compõem as referidas placas de sinalização. Não é de hoje que são comuns algumas associações entre culturas negras e elementos rústicos. Assim, a tipografia utilizada para escrever “Serra da Barriga” reitera uma noção que já se tornou muito recorrente. Tendemos a fazer esta aproximação como se influenciados por um grande clichê, comenta o designer e professor de design gráfico Luiz Fernando Nanche las Casas. Esta relação imediata entre o afro e uma rusticidade quase inerente a ele acaba por criar limitações no âmbito estético, o que não deixa de ser uma estereotipia. O segundo aspecto diz respeito às línguas utilizadas por aqueles que conceberam a revitalização do local como lugar de memória. Lendo as referidas placas identifica-se informações escritas em português e ioruba, mantendo o vício de se atribuir ao povo iorubano praticamente todo legado africano. Destaca-se que Palmares tendo surgido no final do século XVI e sucumbido à ação dos bandeirantes no final do século XVII, não poderia ter recebido a valorosa contribuição dos ioruba. Conforme as fontes históricas sinalizam, a presença desses sudaneses na atividade servil da colônia portuguesa no ‘Novo Mundo’, somente se tornaria perceptível em meados do século XVIII.

Não obstante, a insistência em se iorubanizar tudo que é africano ou afro-brasileiro ajuda a garantir a permanência de equívocos históricos que tornam mais

nebulosas as noções em torno dos bens culturais legados por diferentes povos africanos. Não esqueçamos que os processos de memorialização e patrimonialização também dependem da precisão das informações no tocante aos objetos de tais ações.

Certamente, os pesquisadores e ativistas que trabalharam nas equipes do Memorial Zumbi sabem que o Quilombo dos Palmares foi basicamente constituído por povos vinculados ao grande tronco linguístico bantu. Nomes como os de suas lideranças, mais ou menos destacadas, a exemplo de Zumbi, Ganga Zumba, Andalaquituche, além da denominação de alguns povoados que constituíram o complexo da Confederação de Palmares, como Angola Janga e Dambrabanga, sem falar do próprio quilombo, são referências, mais do que óbvias, para se ter uma ideia dos povos que constituíram Palmares. Então fica a pergunta: se esses mal-entendidos são do conhecimento dos especialistas que investigam o assunto por que permitir o logro? Uma suspeita é a de que esta questão seja fruto de um modismo. Porém, os modismos são efêmeros, fator que nos leva a crer que o problema é maior do que uma mania passageira e continua a afetar as compreensões em torno da diversidade da diáspora africana na cultura brasileira.



30. Monumento a Zumbi. Praça Onze, Rio de Janeiro – RJ.

O mesmo equívoco se repete acerca da monumentalização de Zumbi no Centro do Rio de Janeiro. No intuito de homenagear o líder palmarino, o antropólogo Darcy Ribeiro, que na época acumulava as funções de Vice-Governador e Secretário de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, foi buscar no Museu Britânico uma referência alusiva à cultura de Ilê Ifê, importante cidade iorubana.

A esse respeito Roberto Conduru escreveu texto crítico onde comenta o projeto de Ribeiro. Subsidiado pelo argumento de Nei Lopes acerca da escultura que serviu de referência para tal investimento, Conduru procura elucidar entre prós e contras aspectos relacionados à exposição pública do monumento localizado na Praça Onze:

De acordo com o compositor Nei Lopes, *Oni* é tanto um nome de um dos filhos de Odudua, o criador da Terra, fundador de Ifé e o primeiro rei do povo ioruba, como designação do governante de Ifé, cidade às margens do Rio Niger, que segundo a mitologia ioruba foi a primeira região a surgir com as ações dos orixás que vieram do *Òrun* (Céu) para criar e povoar o *Ayé* (Terra). **O monumento transforma Zumbi, que provavelmente era descendente dos bantos de Angola em um ioruba filiado à linhagem real** (Conduru, 2007, p.66)

Não se trata aqui de colocar em questão a qualidade estética e o valor da arte de Ilê Ifé que tanto impressionou a Leo Frobenius e outros europeus, os quais, diante de tal produção, procuraram atribuir o que viram às influências de povos ocidentais. Afinal, segundo o pensamento colonial, os povos africanos subsaarianos não poderiam realizar algo que os aproximasse dos cânones da arte clássica da Europa. Sobre isso Conduru adverte para o risco de se afirmar aquela produção iorubana como a mais suntuosa em detrimento das demais artes africanas tradicionais, posto que os sentidos estéticos em África, de um modo em geral, se distinguem muito do construído na antiguidade clássica europeia. Além do que é preciso se ter cuidado com as heranças do evolucionismo unilinear que nos fazem crer nas culturas europeias como referências ideais, às quais todas as outras devem almejar constituir alguma semelhança.

Há outros exemplos em torno da produção intelectual e artística. O cineasta Carlos Diegues, mesmo dispondo da colaboração de pesquisadores sobre o assunto levou para as telas de cinema uma obra de ficção inspirada na história de Palmares. O ator Toni Tornado protagonizou Ganga Zumba, como *omo orixá*¹⁵, filho de Xangô e o ator Antônio Pompeu protagonizou Zumbi, também iniciado nas tradições nagô e filho de Ogum. O filme teve relativo sucesso apesar da aproximação inverossímil.

¹⁵Na liturgia do Candomblé, no que alude especificamente à nação Kêto, *omo orixá* significa iniciado. A tradução literal do ioruba para o português é ‘filho de orixá’ ou como dizem vulgarmente filho-de-santo. Xangô é o orixá vinculado à justiça e Ogum é o orixá guerreiro que domina a metalurgia, e por extensão, as demais tecnologias.

Esta discussão não é para que deixemos de render tributo aos ioruba, mas para que não cometamos injustiças em relação às outras civilizações transplantadas para a América portuguesa. Uma prática tão comum nos dias atuais. Ainda que falemos de supostas ‘licenças poéticas’ que permitiram certas sobreposições é preocupante saber que elas confundem muito mais do que informam.

Apesar desses problemas conceituais, o Parque Memorial Quilombo dos Palmares representa um marco no processo de memorialização e patrimonialização das lutas negras em prol da liberdade. Como um eco museu, o sítio histórico apresenta algumas possibilidades enquanto espaço para a pesquisa arqueológica, para a peregrinação e celebração do ativismo (a Meca do movimento negro, nas palavras de Joel Rufino dos Santos) e como lugar de memória da ancestralidade afrodiaspórica no país.

2.1.5 - Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira: uma questão federal

Geralmente nenhum fato ocorre isolado de modo que possamos ignorar seus antecedentes. Para abordar o Museu Nacional da Cultura Negra faz-se necessário, portanto, um retorno no tempo desde a criação da Associação de Amigos da Cultura Afro-Brasileira – AMAFRO. Fundada em 2002 esta associação apresenta entre seus objetivos os de fomentar o ensino, a pesquisa, o desenvolvimento técnico, científico e institucional, intercâmbio e demais ações voltadas à recuperação e preservação do patrimônio e da memória da cultura afro-brasileira, com ênfase no campo da antropologia, etnografia, museologia, história, artes e outras atividades afins. Porém, como está destacado no sítio eletrônico da entidade, seu principal interesse é a instalação na Bahia do Museu Nacional da Cultura Negra - MUNCAB.

Segundo a museóloga da UFBA Maria Célia Teixeira Moura Santos o processo alusivo à consolidação da AMAFRO e à construção do projeto referente ao MUNCAB contou com o apoio de diversos segmentos, dentre os quais: a comunidade negra organizada, academia, profissionais que atuam nas áreas de cultura, da educação e da museologia, comunidades dos terreiros, entre outros. Santos, que exerceu papel proeminente na concepção do MUNCAB, lembra como tudo teve início:

A AMAFRO por meio do seu Diretor, José Carlos Capinam, entrou em contato com o Departamento de Museus do IPHAN, com o objetivo de apresentar e discutir os processos de planejamento do MUNCAB. Na oportunidade, o Sr. José do Nascimento Junior, Diretor do DEMU destacou a importância da elaboração do Projeto Museológico para o Museu. (SANTOS, www.museuafro.com.br)

A museóloga reitera ainda que o MUNCAB representaria o novo, sobretudo, levando-se em consideração o caráter participativo das discussões em prol da sua constituição. De fato, neste aspecto a construção do referido museu se difere de várias outras iniciativas museológicas nas quais as ações centralizadoras de determinadas personalidades foram decisivas no que se refere tanto à inauguração quanto a manutenção desses espaços culturais.

A concepção do MUNCAB existe desde o último ano da gestão de Fernando Henrique Cardoso e talvez em decorrência de uma conjuntura desfavorável, em se tratando de final de governo, tivesse enfrentado sérias limitações desde o começo. Ao longo de mais de 10 anos seu funcionamento tem sido irregular e a AMAFRO como entidade mantenedora da instituição vem procurando desenvolver estratégias no intuito de que ela sobreviva.



A AMAFRO no âmbito de suas ações parece incumbir-se de suas tarefas assumindo uma postura quase sacerdotal frente a tantos desafios. Curiosamente a identidade visual da associação exibe de modo estilizado uma das ferramentas de orixás,

que se assemelha a um *opassaniyn*¹⁶. Neste caso uma alusão ao símbolo de *Ossaim*, divindade que domina o conhecimento acerca das propriedades das plantas, elementos de grande importância litúrgica sem os quais não se sustentam os fundamentos religiosos. Desnecessário retornar à questão de uma certa centralidade étnica no tocante à representação visual das africanidades brasileiras.

O poeta José Carlos Capinan relata que a ideia do MUCAB nasceu com ex-ministro da Cultura Francisco Weffort que propunha a criação de Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público – OSCIPs, as quais se incumbiriam de inaugurar museus e dar-lhes sustentação. Foi assim que a AMAFRO surgiu em 2002. Todavia, após a derrota do PSDB nas urnas, durante as eleições presidenciais do mesmo período, um novo desenho teve que ser elaborado. A mudança de gestão no Governo Federal certamente exigiria outros esforços para garantir a sustentabilidade do MUNCAB.

Capinan lembra ainda dos processos relevantes na constituição do acervo deste museu foi o trabalho desenvolvido por um de seus conselhos, composto por Muniz Sodré, Ubiratan Castro e Emanuel Araújo entre outros. Este coletivo adquiriu cerca de 300 peças para o MUNCAB a partir de uma rigorosa seleção, destaca o poeta que também é gestor público.

Ubiratan Castro, ex-presidente da Fundação Cultural Palmares, quando se encontrava na condição de Diretor do Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA chegou a propor que o MUNCAB e o MAFRO se tornassem uma única instituição. Porém a proposta esbarrou em algumas dificuldades de ordem conceitual, posto que o MAFRO possui um perfil muito mais acadêmico, ao passo que o MUNCAB procura um trabalho mais comunitário e de base.

Quanto aos apoios recebidos deve-se registrar que Emanuel Araújo por seu turno procurou fortalecer ao seu modo aquele museu baiano estabelecendo parcerias entre o Museu Afro Brasil e o MUNCAB a exemplo de exposições itinerantes como “Benin está vivo ainda lá”. Contudo, as demandas deste museu, que há cerca de 10 anos procura manter uma regularidade em termos de funcionamento, não podem ser resolvidas apenas com parcerias institucionais. Existe a necessidade de fomento que poderia vir com a federalização da entidade, mas esta é uma questão aberta.

¹⁶A ferramenta deste orixá e que leva o nome de o *opassaniyn* é composta por uma haste no centro encimada por um pássaro. Ao seu redor constam 7 sete flechas agregadas quem compõem a peça ritualística mencionada .

Em texto que analisa, entre outros assuntos, as relações dos dois museus Roberto Conduro procura explicar as maneiras distintas como ambos foram concebidos e concomitantemente tece comentários acerca de determinadas similitudes, a exemplo de suas logomarcas. Nos dois casos elas se valem de referenciais cartográficos para reiterar os vínculos do Brasil com o continente africano. Conduro, porém, chama a atenção para alguns detalhes que certamente se constituem em nuances a serem observadas. O fato das identidades visuais das instituições em discussão serem muito próximas não significa unidade discursiva, mas o desejo de dialogar com África a partir de distintos enfoques.



32. Logomarca do MUNCAB



33. Logomarca do Museu Afro Brasil

Não há dúvidas das perspectivas atlânticas que as duas logomarcas evocam. Reparem, no entanto, que enquanto a marca do Afro Brasil tende a ser mais comportada em relação às escalas e aos posicionamentos dos continentes a marca do MUNCAB sugere deslocamentos que possibilitariam a compreensão de uma interação maior entre os dois lados do Atlântico, além deste oceano estar representado pela cor preta, uma possível alusão ao conceito de Paul Gilroy¹⁷.

¹⁷ Este autor desenvolveu o conceito de 'Atlântico Negro' tratando de conexões entre culturas negras de ambos os lados do oceano. No entanto, sua abordagem é dedicada basicamente aos países anglófonos. Ainda assim, o conceito deve ser ampliado, pois as experiências afro-atlânticas não se restringem a determinadas comunidades linguísticas.

Enfim, as conexões entre estes dois museus, cujo elo principal chama-se Emanuel Araújo, não param por aí. O Afro Brasil em seu dinamismo constante procurar trazer o MUNCAB para uma visibilidade necessária. Os estorvos, entretanto, têm limitado suas possibilidades. Por esta razão Capinan diz que o MUNCAB é um ‘museu em processo’, pois mantido nas condições mais adversas ele segue em constante construção. Algo que não é novidade para quem, nos ‘heróicos’ tempos de CPC, aprendeu a fazer da criatividade uma ferramenta para lidar com a falta de recursos financeiros.

Caso o MUNCAB venha ser federalizado, conforme consta no noticiário, isto representará um novo ganho simbólico para o segmento negro e para a sociedade como um todo, pois o IBRAM possui sob a sua administração somente o Museu da Abolição de Recife e a Casa de Chica da Silva em Diamantina, no que se refere a instituições museais ou espaços culturais que guardam a memória afro-brasileira.

2.1.6 - Museu do Percurso do Negro: além das pedras pisadas do cais

Inaugurado em 2010 em Porto Alegre o Museu de Percurso do negro também se caracteriza como uma iniciativa que resultou de parcerias entre o movimento social e o poder público. A criação deste museu a céu aberto nasce do diálogo estabelecido entre o ativismo movimento negro o Programa Monumenta¹⁸ – IPHAN. A fundação deste museu na cidade contribui para a superação de mais uma simplificação absurda, a de que ‘lugar de negro é na Bahia’. Embora não sejam inéditas as discussões em torno desse assunto, vale ressaltar as contribuições de pesquisas que desconstruem tal noção. Não que a Bahia tenha deixado de ser um referencial importante no processo histórico que identifica a presença da diáspora negra na cultura brasileira. O problema continua a ser, como no caso do ‘iorubacentrismo’, uma questão de exclusividade atribuída, que ao invés de informar confunde.

Esta notícia alvissareira que vem do sul é relevante porque traz subsídios no intuito de compreender as trajetórias da população afro-brasileira em um estado que

¹⁸O Monumenta é um programa estratégico do IPHAN/ MinC que recebe financiamento do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID). A UNESCO também consta como apoiadora do programa. O Monumenta procura conjugar recuperação e preservação do patrimônio com desenvolvimento econômico e social. Além disso, busca contribuir para o adensamento da consciência da população no tocante ao patrimônio histórico. Até o presente momento 26 cidades foram contempladas pelo programa.

desde a transição do século XIX para o século XX apresenta formas nítidas de organização com base no pertencimento racial. Tal fator diz respeito tanto ao segmento branco quanto ao segmento negro, haja vista, neste último caso, a constituição de agremiações e clubes recreativos centenários como o Floresta Aurora, já, mencionado neste trabalho.

Não menos relevante é o fato de ter sido em Porto Alegre o lugar onde também nasceu a mais bem sucedida proposta do ativismo em nome da memória afro-brasileira. Lá o Grupo Palmares, cuja fundação data de 1971, lançou uma ideia em nível nacional para que o movimento negro acolhesse o dia 20 de novembro, data oficial da morte de Zumbi dos Palmares, como marco referencial a ser celebrado por todo o ativismo. Nas palavras do poeta e um dos fundadores do grupo, Oliveira Silveira:

“Ousadia por desafiar abertamente o regime ditatorial instalado em 1964, para o qual a questão racial constituía uma espécie de anátema. E pioneirismo por levantar a bandeira do 20 de novembro, data da morte de Zumbi dos Palmares em 1695, como o “Dia do Negro”, mais tarde e aí, sim, por influência do MNU- rebatizado como “Dia Nacional da Consciência Negra”. (SILVEIRA in Thoth, dez. 1997, p.264)

Foi assim que começou a pavimentação do caminho que resultou no Dia Nacional da Consciência Negra. Embora ainda não tenha sido celebrado como feriado nacional o 20 de novembro vem repercutindo cada vez mais no país, havendo pelo menos 1.072 municípios, cerca de 20% do total, que suspendem as atividades neste período, segundo dados divulgados pela Fundação Palmares. Deve-se ao ativismo gaúcho esta iniciativa, gesto que representou uma conquista importante na defesa de processos de memorialização da cultura negra.

Há outro aspecto relevante neste olhar para o sul. A falsa ideia de uma presença quase absoluta dos descendentes de imigrantes europeus em detrimento de uma suposta presença residual dos descendentes de africanos no sul é matéria que precisa ser discutida até a exaustão. O senso comum tende a sustentar equívocos que vão da negação de uma participação expressiva de negros nas culturas sulistas à centralidade da cultura afrobaiana, apesar das evidências históricas fornecerem outros elementos.

O geógrafo Rafael Sânzio dos Santos¹⁹ desenvolveu extensa pesquisa voltada para a elaboração de mapas sobre as comunidades quilombolas, trabalho que denominou de ‘cartografia afro-brasileira’. A partir desses estudos ele disponibilizou farto material que põe por terras estas ilações acerca de onde a presença negra é representativa e onde não é. Olhando estes mapas que detalham as localizações de comunidades quilombolas, por exemplo, é possível perceber que não existe uma única região do Brasil onde a presença negra não tivesse sido notada. Esta cartografia enseja um novo olhar sobre a ocupação espacial do território nacional.

A esta compreensão soma-se a iniciativa dos idealizadores do Museu de Percurso do Negro. Além do mais, o investimento é, segundo eles mesmos, um esforço para que a população negra local não tenha como única referência de sua memória coletiva apenas ‘as pedras pisadas do cais’, conforme diz a canção de João Bosco intitulada. A propósito, esta música, cujo título é “O navegante negro”, representa uma homenagem a João Candido, liderança popular gaúcha que protagonizou o levante conhecido por “Revolta da Chibata” em 1910²⁰, justa celebração da memória negra e popular em um país tão refratário a essas ideias.

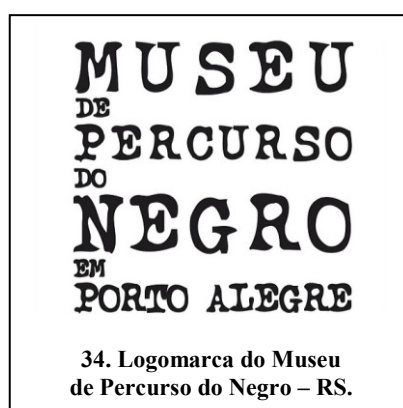
Quanto à identidade visual do museu é curioso notar na sua logomarca a escolha pela ausência de marcadores imagéticos que remetesse ao universo das culturas negras, como determinados grafismos ou uso de cores vivas. Ficou definida uma tipografia simples sem outros elementos que pudessem com ela compor. As letras aparecem saturadas sobre um fundo limpo, não havendo qualquer signo, a não ser o

¹⁹ Diretor do Centro de Cartografia Aplicada e Informação Geográfica da Universidade de Brasília - CIGA e do Centro de Documentação Milton Santos, vinculado à mesma instituição. O CIGA possui uma produção intensa de materiais alusivos à ocupação espacial do território brasileiro pelas comunidades quilombolas. Este trabalho tem servido de referência para vários outros estudos no campo da História, da Sociologia, da Antropologia, além de contribuir para a implementação de políticas públicas voltadas à tais populações rurais.

²⁰Sobre este episódio ver Edimar Morel *A Revolta da Chibata*. O autor explica os antecedentes que culminaram na sublevação dos marinheiros, os quais exigiam do Estado o fim dos castigos corporais. Tal prática era nítida herança de um país que, mesmo experimentando os ares de uma jovem República, ainda pensava a partir da casa grande. Depois da revolta os protagonistas do movimento enfrentaram muitas agruras e foram vítimas da violência cometida pelo Estado. A luta pela anistia estendeu-se por longo tempo e sem grandes êxitos. Todos morreram sem readquirir os direitos de cidadãos. Em 2010, a contragosto dos oficiais da Marinha do Brasil, o ex-presidente Lula, em nome da memória de João Candido decide batizar o maior navio petroleiro da frota do país com o seu nome. O ato teve uma dimensão simbólica no que tange a memorialização da cultura afro-brasileira.

próprio nome do museu, para indicar a sua temática. Esta conduta, no entanto, se difere do que há de mais usual como já fora possível constatar.

Por outro lado a proposta tipográfica que o Museu de Percurso do Negro lança talvez seja uma provocação para que não fiquemos engessados por noções como rusticidade, por exemplo, algo que é muito próximo da ideia de primitivo. Portanto, o fato da logomarca não deixar pistas, a não ser pelo próprio nome do museu, pode ser interpretado como uma estratégia para que não sejamos induzidos a procurar conexões simples com signos facilmente associados às culturas negras.



A atividade do Museu de Percurso do Negro se assenta basicamente na identificação e patrimonialização dos territórios negros urbanos. O conceito é elástico e nele comportam terreiros, irmandades religiosas, clubes recreativos, centros culturais e artísticos entre outros. Este projeto resulta de proposta elaborada pelo Centro de Referência Afro-Brasileiro – CRAB, entidade que juntamente com a militância negra porto alegre encaminharam-no ao poder público. No processo de formalização da entidade é interessante notar o empenho do movimento social, direcionado para as questões alusivas à memorialização e patrimonialização do legado africano no sul. Conforme o argumento que consta no projeto piloto do referido museu:

A construção desse centro é mais uma tentativa de superação do racismo no Brasil e no Rio Grande do Sul, tendo como perspectiva de futuro, a construção de uma sociedade igualitária, multiétnica e solidária. O projeto do Museu de Percurso do Negro teve sua definição baseada na questão da invisibilidade histórica a que têm sido relegadas as ações e expressões socioculturais e políticas da etnia negra (...) (CRAB, 2010, p.11)

O conteúdo da proposta apresentada deixa nítido o desejo de fazer do ambiente de visitação um lugar que sirva não apenas para aquisição de conhecimento, mas que sirva ainda para refletir sobre o silêncio, a omissão das contribuições negras à formação da cultura gaúcha. Tal conduta, aliás, está em consonância com procedimentos adotados pelo Museu Afro Brasil, guardadas as devidas proporções. Ainda a respeito da invisibilidade, vale dizer que o patrimônio cultural afro-brasileiro não havia sido contemplado pelo Programa Monumenta no sul, até a inclusão do Museu de Percurso do Negro. Uma das explicações para isso é certamente a marca da forte herança europeia que opera também no plano do imaginário social, permitindo sobreposições e acointamentos.

Pensando em termos das contribuições da nova museologia, é possível dizer que as instituições museais mais recentes que lidam com a temática afro se apropriaram bem da ideia de fazer dos museus espaços que se estabeleçam como fóruns. De fato é isto que interessa ao ativismo para além da tradicional contemplação que caracterizou por tanto tempo estas instituições no mundo ocidental.

Uma outra observação necessária é a de que este projeto foi tornado realidade, sobretudo, porque existe no Rio Grande do Sul uma memória coletiva negra considerável, análoga àquela mencionada por Maurice Halbwachs ao refletir acerca da comunidade judaica. Halbwachs falava em lugares de memória aos quais o povo judeu estava historicamente vinculado. Note-se que as vinculações poderiam se dar tanto pelo prazer quanto pela dor. A experiência da afrodiáspora na América portuguesa, em particular no sul também possui essas características. Para que uma abordagem, visando a memorialização de locais marcantes referentes à população negra, seja plena terá que, na sua agência, contemplar todas as possibilidades e não apenas ‘as pedras pisadas do cais’.

2.1.7 - 7ª Primavera dos Museus: museus, memória e cultura afro-brasileira.

Após muitos anos de esforços contínuos dos movimentos sociais populares buscando provocar o Estado para que este intercedesse de modo mais efetivo no setor cultural, em prol das políticas públicas voltadas para a memorialização e patrimonialização dos bens culturais afro-brasileiros, as reivindicações começaram a surtir efeito diferenciado. Outrora as respostas do poder público eram mais pontuais, distintamente do que se percebe hoje com o espraiamento de determinadas ações. O diferencial das atuais políticas culturais formuladas pelo Governo Federal está relacionado à amplitude e a capilaridade dos processos. ‘A Primavera dos Museus’ talvez sirva para ilustrar este argumento.

Em resposta às demandas sociais o IPHAN, por intermédio do Departamento de Museus e Espaços Culturais – DEMU, que posteriormente veio a se constituir no Instituto Brasileiro de Museus, inaugurou o evento conhecido como “Primavera dos Museus” que hoje se encontra em sua sétima edição. O intuito era o de estimular o debate entre a sociedade e as instituições culturais acerca das questões museológicas. Tendo iniciado durante a gestão do então Ministro Gilberto Gil em 2006, o evento lidou com diferentes temáticas. O primeiro foi denominado “Meio Ambiente: museus, memória e vida, o segundo recebeu o título de “Museus e o diálogo intercultural”, o terceiro chamou-se “Museus e direitos humanos”, o quarto foi intitulado “Museus e redes sociais”, o quinto teve como tema “Mulheres, museus e memórias”, o sexto adotou como abordagem “A função social dos museus”. Agora, na edição de número sete, algarismo que curiosamente possui grande valor simbólico no âmbito das religiões de matrizes africanas, o IBRAM decidiu pela realização do evento cuja temática era “Museus, memória e cultura afro-brasileira”.



35. Cartaz referente à 7ª Primavera dos Museus, 2013.

A celebração coincide com os 25 anos da Fundação Palmares cujo papel, como sabemos, é o de preservar e divulgar a cultura afro-brasileira. Mas certamente este não foi o único fator que contribuiu para a decisão. Sem dúvidas a escolha do tema da 7ª

Primavera dos Museus resulta também de uma reverberação das históricas reivindicações do segmento negro, sobretudo em tempos das chamadas políticas públicas de igualdade racial.

Na identidade visual desta última edição vê-se, conforme imagem do cartaz acima, um rosto de mulher paramentada com enfeites que remetem ao orixá feminino

Oxum, argumento que é corroborado pela predominância da cor amarela²¹ no fundo compondo com a figura da pessoa em primeiro plano. A propósito, o uso de imagens que aludam ao universo religioso de modo corriqueiro tem sido objeto de muita discussão. Embora seja pertinente alegar que o combate á intolerância religiosa exija a visibilidade daqueles que são subjugados ou, ao menos, dos signos que remetem às suas existências, por outro lado, não se pode ignorar que a exposição exaustiva de referenciais religiosos para fins, não necessariamente sagrados, permite certa banalização dos elementos do culto. Há situações em espaços públicos nas quais pouco importa o intuito dos indivíduos que encontram-se paramentados. Eles podem tanto participar de um *xirê*²² quanto compor uma das alas de escola de samba. Pelo visto o debate permanece inesgotável, onde o que está em jogo dentro de um processo frequente de estetização e espetacularização é o próprio reconhecimento dessas tradições como religião e não como folclore. No terceiro capítulo voltaremos a este ponto.

Questionamentos dessa ordem à parte, importa destacar que a 7ª Primavera dos Museus, assim como as demais edições, mobilizou vários museus e espaços culturais no país. Durante a primeira semana da primavera em setembro estas instituições organizaram fóruns, palestras, rodas de conversa, performances artísticas entre outras atividades. Houve uma quantidade expressiva de eventos simultâneos o que denota um interesse significativo da população no sentido de compreender melhor a relevância deste legado da diáspora africana no Brasil. A Primavera dos Museus se caracteriza como uma referência positiva em que pese a articulação do poder público com a sociedade. Diante das demandas populares em evidencia o IBRAM lança propostas temáticas na expectativa de que estas sejam acolhidas por instituições museais em âmbito federal, estadual e municipal. De acordo com o Presidente desse Instituto, Angelo Oswaldo de Araújo Santos:

²¹ Aos Orixás são atribuídas cores que os identificam ritualisticamente. Conforme as especificações a cor amarela se refere a Oxum, como o azul marinho alude a Ogum, o azul claro está relacionado a Oxossi, o vermelho se vincula à Iansã e Xangô e assim por diante.

²² Xirê é o nome comum pelo qual são conhecidas as festas públicas que ocorrem nos terreiros de candomblé. Os xirês acontecem não apenas para a celebração das divindades, mas também para registrar os cumprimentos das obrigações ritualísticas de antigos membros da religião ou ainda para apresentação pública de alguém que acaba de se iniciar no culto. Neste último caso os fiéis geralmente se referem a uma “saída de iaô”.

As respostas ao chamado são empolgantes (...) Os museus se afirmam como admiráveis produtores, razão pela qual quase 3 mil eventos se realizam em cerca de mil instituições, nos 27 Estados e em 460 cidades. Traduzem o empenho com que as equipes conseguiram organizá-los, de modo inventivo e cativante. (Santos, 2013, www.museus.gov.br)

A participação do público e dos movimentos sociais se constitui em outra parte importante para garantir o sucesso da proposta. Este processo que tem início em um núcleo e se espalha a partir da adesão de várias contribuições de distintas entidades viabiliza a capilaridade das ações, algo que é necessário para garantir a amplitude do debate. Assim, o modelo adotado pelo IBRAM apoiado em temáticas que aproximam as instituições museais dos interesses dos movimentos sociais, parece ser uma estratégia exitosa. No caso específico da memória e da cultura afro-brasileira foi uma ocasião propícia para se recolocar questões abertas e mal resolvidas, a exemplo das representações negras nos museus ou mesmo a ausência delas.

Todas as experiências presentes neste capítulo foram elencadas a fim de que pudéssemos fazer uma digressão histórica desde os episódios que resultaram na constituição do Museu da Magia Negra até acontecimentos bem recentes como a 7ª edição da Primavera dos Museus que em 2013 teve como temática “Museus, memória e cultura afro-brasileira’. Diante deste mosaico é possível se ter uma ideia dos gestos sem nome da memorialização e patrimonialização dos bens culturais afro-brasileiros. O que não significa afirmar que todas as ações empreendidas tenham contribuído para construção de imagens positivas acerca de tal patrimônio, a exemplo do próprio Museu supramencionado e que permanece até hoje ‘sob os cuidados’ da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro, embora tombado pelo IPHAN.

Os agenciamentos que foram destacados evidenciam a existência pontual e problemática de interesses alimentados em torno do legado da diáspora africana na cultura brasileira. Concomitantemente estes exemplos ajudam a compreender que fatos bem anteriores ou próximos à inauguração do Museu Afro Brasil colaboram para explicar o seu êxito enquanto instituição que se fortalece. Por próximo podemos considerar os eventos que aconteceram em torno da época em que nasce o Afro Brasil, falemos de datas anteriores ou posteriores ao seu surgimento, mas inseridas na mesma conjuntura.

Reiteramos que o trabalho individual de Emanuel Araújo para a consolidação deste projeto parece inquestionável. Ele agregou o olhar de artista que imaginou um

museu, o papel do colecionador que procurou dar sentido ao seu acervo, o conhecimento anterior como diretor de instituições museológicas, componente que contribuiu para gestão pública e domínio de questões técnicas sobre museus, assumiu curadorias de exposições as quais fomentaram uma narrativa pró-museu, além de se dedicar à atividade de editor que rendeu várias publicações importantes na pavimentação deste caminho. Lembramos também que esta presença emblemática de Araújo, apesar dos momentos de solidão que certamente viveu em função de suas convicções pessoais, não pode ser descontextualizada. Por essa razão procuramos articular o seu percurso com os processos coletivos que circunstancialmente resultaram em experiências que lograram êxito.

Muito provavelmente se Araújo tivesse se lançado ao trabalho de fundação do Museu Afro Brasil em uma conjuntura que não fosse afetada pelo impacto das políticas públicas pós - Durban²³, as chances de resultados favoráveis talvez não existissem. O exemplo do Museu de Arte Negra ilustra bem o que significa a apresentação pública de um projeto *avant la lettre* quando a maioria da sociedade e o Estado encontram-se entorpecidos por ideias conservadoras. Logo, o argumento aqui defendido é o de que o Afro Brasil, como realização foi possível não apenas pelo fato de uma personalidade do mundo das artes se dedicar obstinadamente a ele, mas também em razão de um momento de grande efervescência política marcado por debates, polêmicas, intransigências, intolerâncias, enfrentamentos, mas que, apesar de todos os percalços, resultou nos primeiros passos do país em direção às políticas públicas mais amplas com foco na população negra. No bojo dessas discussões a questão cultural, em que pesem as políticas em defesa da memorialização e patrimonialização dos bens afro-brasileiros, não poderia ser preterida.

²³De 31 de agosto a 04 de setembro de 2001 aconteceu a 3ª Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e formas correlatas de intolerância, da qual o Brasil participou com uma delegação composta por mais de 400 delegados. Entre eles vários ativistas do movimento negro lá presentes contribuíram para que o Estado Brasileiro, assumisse frente aquela comunidade internacional, responsabilidades no sentido de combater o racismo no país. Este fórum ocorreu em Durban, importante cidade da África do Sul. Mundialmente denominada de WCAR – 3rd World Conference Against Racism, no Brasil este evento ficou conhecido como Conferência de Durban.

Capítulo 3

Visita ao Museu afro Brasil: um conceito em perspectiva

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

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

São estas as lutas que resultam no ‘roubo do fogo’ adversário, que precisam ser compreendidas, pois sem elas as expectativas são modestas. Faz-se necessário reconhecer a importância dos movimentos sociais como propulsores de determinadas mudanças, atentando para o fato de que nada é dádiva. Mesmo quando as elites intelectuais se articulam pensando a superação de limites, isso não ocorre de maneira gratuita ou por incomensurável altruísmo. A ampliação das noções de patrimônio cultural, museologia e conceitos afins, cujas conotações, historicamente construídas, tiveram, em um passado recente, dimensões negativas para segmentos excluídos, é fruto, inegavelmente, das tensões e limites que nossa sociedade experimenta. Por esta razão parece-nos oportuno compreender algumas ideias de Hall a fim de introduzir a conversa em torno do Museu Afro Brasil, que, à sua maneira, agrega noções distintas e até antagônicas àquelas que respaldam o pensamento tradicional acerca das instituições museais.

Qual seria a relevância dos museus após dois séculos de existência afirmando de maneira portentosa e peremptória o valor das culturas ocidentais em detrimento das demais? Para que intervir no intuito de modificar uma concepção historicamente constituída com o firme propósito de dar sustentação à velha hierarquização cultural, fruto do evolucionismo unilinear? É fato que esta perspectiva de museu chegou ao esgotamento, circunstância oportuna que permite elucidarmos suas contradições. Este é o momento propício para que nos valhamos das brechas existentes no discurso arcaico sobre tais instituições, para delas nos apropriarmos, fazendo com que o museu venha a ser *museu*. Para Helouise Costa, seguindo os passos de Duncan Cameron e da nova museologia:

Historicamente, o museu contemporâneo almejou deixar de ser templo para se transformar em fórum. Substituir a atitude devocional pela atitude crítica perante a arte foi o projeto de uma geração inteira de teóricos e artistas.(COSTA, 2008, p.105).

Quando nos debruçamos sobre a concepção do Museu Afro Brasil, nos deparamos com uma iniciativa que pretende suscitar o debate acerca do significado da presença negra na história da arte e cultura nacionais, como já fora afirmado. Para além de qualquer sacralização, os objetos culturais e artísticos que fazem parte do acervo desta instituição colaboram mais para a dessacralização de muitas ideias. A pertinência em sustentar tal argumento está relacionada ao fato de que sendo os objetos mencionados historicamente desvalorizados, tratados sob a ótica colonial, abordá-los a partir de um ponto de vista que se contraponha ao olhar conservador faz toda diferença. A rigor não há muitas chances de sacralizar aquilo que era marginal. As histórias que esses objetos contam são outras, distintas daqueles objetos culturais perenemente protegidos pelo discurso hegemônico. Além do mais, dentro da tradição ocidental que durante tanto tempo orientou as expografias em museus, os objetos não-ocidentais, por estarem subordinados às visões das culturas dominantes, provavelmente não teriam como ser sacralizados. Seus papéis nos discursos museais do passado eram, de uma maneira em geral, de coadjuvantes, raramente de protagonistas.

Ao transitar pelas dependências do Pavilhão Padre Antônio Nóbrega no Parque do Ibirapuera onde se encontra instalado o Museu Afro Brasil, dois ambientes de imediato chamam a atenção no piso superior. Um é o auditório Ruth de Sousa, onde ocorrem colóquios, seminários, palestras e projeções de audiovisuais alusivas aos temas

recorrentes para a entidade; o outro é a biblioteca Carolina Maria de Jesus, com acervo privilegiado em termos de títulos sobre as artes e culturas africanas e afrodiáspóricas. A evocação do nome de duas mulheres que são referências no universo das personalidades negras do país, não passa despercebidamente, sobretudo, pela significância do trabalho de cada uma delas. A primeira protagonizou o Teatro Experimental do Negro a partir dos anos quarenta, um capítulo a parte da história do teatro brasileiro que muitos desconhecem, mas que foi de fundamental importância enquanto proposta artística e estética engajada que desafiou os padrões eurocêntricos de representação no país. Posteriormente Ruth seguiria carreira no cinema nacional conquistando prêmios internacionais, além de circunstancialmente exercer papéis coadjuvantes na teledramaturgia brasileira. Carolina por sua vez, mesmo com pouca instrução, incorporou o trabalho literário ao seu cotidiano para narrar as vicissitudes do ponto de vista dos despossuídos, das pessoas cujas limitações materiais impunham a cada dia novos desafios. Sua obra mais conhecida foi Quarto de Despejo traduzido em vários idiomas e a biografia de sua vida foi adaptada, há alguns anos, para o cinema pelo cineasta afro-brasileiro Jefferson De. Adotar o nome de Carolina como designação à biblioteca da entidade tem uma dimensão simbólica inegável, pois se trata de um empenho para transcender os limites impostos pelas relações raciais, pelas relações de gênero e pelas tensões de classe, considerando-se também as limitações materiais que permearam a trajetória da escritora. A imagem de uma mulher, negra, pobre e com pouca instrução, associada à biblioteca, nos impele a refletir sobre a necessidade de desconstrução dos estereótipos mais usuais em torno da produção do conhecimento, quando tendemos a restringi-lo ao universo acadêmico. Além disso, a importância dada à Carolina pela direção do Museu a coloca no patamar de uma ancestral, que não estaria restrita a uma família específica ou a uma determinada árvore genealógica, mas que seria uma ancestral comum identificada com o segmento afro-brasileiro. Obviamente que esta é uma conotação política que se atribui à ancestralidade e que foge à razão antropológica acerca das relações de parentesco. Seria como se disséssemos que, em função do seu legado, Zumbi representasse um ancestral cujos vínculos se estendem à toda população afro-brasileira. Porém, é bom afirmar reiteradamente que se trata de uma construção ideológica sem pretensões de constatação científica.

Não menos relevante, do ponto de vista simbólico, é o nome de Ruth de Sousa para referirmo-nos ao auditório, também no piso superior. Ela, uma referência da

dramaturgia nacional que, guardada as devidas proporções, se distingue de Carolina por ter feito um percurso sem vivenciar as mesmas questões de ordem material, o que não significa a pavimentação de um caminho menos tortuoso. O Afro Brasil, ao identificar o seu auditório com o nome de Ruth de Sousa presta homenagem a uma atriz que também foi ativista desde os anos quarenta, desenvolvendo junto ao TEN uma experiência inovadora que já mencionamos brevemente. Esta atriz não pode ser vista como um ancestral comum aos afro-brasileiros pela razão óbvia de ainda habitar o *aiyé* (plano material na concepção iorubana). Contudo, que impedimento haveria, considerando a argumentação sobre Carolina, para reconhecer em Ruth uma afro-ascendente, matriarca comum e porta-voz deste imenso contingente negro? Uma vez que as relações de parentesco foram dilaceradas com o advento do tráfico inominável, às populações afrodiaspóricas cabe o direito, inclusive, de reinventar sua própria genealogia.

Continuando o percurso ainda neste mesmo pavimento do prédio, no vão entre a biblioteca e o auditório fica exposto boa parte do acervo do Museu, do qual falaremos a seguir. Em uma das extremidades deste andar situa-se a administração do Afro Brasil onde se concentra o trabalho burocrático. Identificamos também neste espaço as atividades de museólogos, responsáveis por dar orientações sobre questões técnicas, em termos do que é viável e do que não é para a instituição museal; a função de bibliotecário neste ambiente merece igual destaque, considerando que o acervo da biblioteca Carolina Maria de Jesus não é nada desprezível, quantitativamente e qualitativamente falando; existe a função de jornalista cuja incumbência é a de exercer o trabalho de assessoria de imprensa, fazendo a divulgação das atividades do Museu e o *link* com o grande público; o assistente de curadoria acompanha as orientações do diretor no que concerne à concepção do espaço expográfico em relação a cada mostra que o Museu realiza, sem deixar de falar da equipe de montagem das exposições e pessoal de apoio. Também trabalham para o Afro Brasil pesquisadores e consultores visando ampliar cada vez mais o papel da instituição como produtora do conhecimento. Outra referência importante para o estabelecimento do diálogo com a comunidade é o núcleo de educação dirigido pela pesquisadora Ana Lucia Lopes, o qual conta com uma equipe compostas por indivíduos não mais identificados como guias de museus, conceito que gradativamente vai caindo em desuso, mas como educadores, os quais fazem a mediação com o grande público. Neste núcleo há funcionários vinculados às áreas de artes visuais, história, antropologia, sociologia, filosofia, entre outras. O Museu

possui ainda um conselho curador constituído por funcionários da casa e membros da sociedade civil de comprovada notoriedade no que diz respeito aos estudos acerca das culturas negras e dos museus. Há uma revista chamada *Afro B* que registra as ações do Museu junto à comunidade paulistana, e destaca também as atividades internas como seminários e oficinas. A referida publicação tem como editor responsável o jornalista e pesquisador Luiz Carlos dos Santos.

Ao dialogar com vários membros desta equipe foi possível perceber uma coesão discursiva. São pessoas cujas falas, de um modo em geral, explicitaram um entendimento quase consensual em torno das perspectivas do Afro Brasil enquanto uma proposta excêntrica de olhar a artes e a culturas brasileiras. Estas narrativas foram fundamentais para a compreensão do projeto da instituição e suas ambições na aproximação com os visitantes, na cena cultural de São Paulo e do país.

Voltando ao nosso percurso pelas dependências do Museu é necessário mencionar que no mesmo pavimento superior encontram-se não apenas o auditório, a biblioteca e o setor administrativo da entidade, mas todos os seis módulos da exposição de longa duração que trataremos de modo mais detalhado. Faz parte desse conjunto uma grande instalação referente ao tráfico negreiro cujo teor impressiona devido às correspondências estabelecidas entre passado e presente por meio de imagens estarrecedoras que nos impelem a refletir sobre a condição contemporânea das populações afro-brasileiras.

Passando para o piso inferior localizamos uma loja do Museu constituída de artigos como trajes africanos e afro-brasileiros, objetos artísticos e artesanais, além daqueles destinados a fazer propaganda da instituição, como *souvenir*, periódicos, catálogos, livros, CDs e, DVDs a maioria editada pelo próprio Museu e cujos teores geralmente estão relacionados aos trabalhos desempenhados por personalidades negras ou produções realizadas por outras personalidades que se debruçam sobre a presença da cultura negra no país. O Afro Brasil, diga-se de passagem, possui uma produção editorial significativa constituída de vários catálogos referentes às exposições já realizadas ou em curso em suas instalações.

Tomando como referência a loja mencionada é possível dizer que tanto à esquerda quanto à direita, no térreo, há espaços expositivos generosos em suas dimensões; os ambientes são amplos com o pé direito alto o que possibilita a otimização do trabalho de montagem de exposições. O acesso entre os três patamares: segundo

piso, primeiro piso e subsolo se dá por meio de rampas, bem ao gosto de Oscar Niemeyer, autor do projeto do pavilhão. Os dois últimos pavimentos destinam-se às mostras de curta duração que o Museu realiza no intuito de estabelecer interfaces entre exposições individuais ou coletivas e a coleção que compõem o acervo da instituição. No subsolo ocorrem eventualmente oficinas com grupos escolares e a comunidade em geral, a depender da proposta vinculada a cada exposição. Toda esta articulação ocorre com o anseio de proporcionar ao público aquilo que Helouise Costa também reconhece como essencial quando afirma: “*Explicitar o discurso curatorial é uma maneira de democratizar o acesso à exposição.*” (Costa, 2008, p.117).

Entre as várias exposições de curta duração realizadas pelo Afro Brasil algumas apresentam perspectivas de diálogos atlânticos significativos, tais como *Bijagós: arte dos povos da Guiné Bissau, Benin: está vivo ainda lá, Haiti: está vivo ainda lá, Mostra internacional de quadrinhos africanos e afrodescendentes*. Tem sido contínuo o trabalho de utilização dos ambientes destinados às mostras de curta duração, boa parte das quais mereceram registros em catálogos. A seguir destacamos um rol do conjunto de exposições de curta duração ocorridas no Afro Brasil do ano da inauguração até setembro de 2013, para se ter uma ideia do volume de suas atividades .

EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS	Data
EXPOSIÇÃO "BRASILEIRO, BRASILEIROS"	NOV 2004
EXPOSIÇÃO "ARQUEOLOGIA DE UMA METRÓPOLE"	JAN 2005
EXPOSIÇÃO "CAROLINA MARIA DE JESUS"	MAI 2005
EXPOSIÇÃO "MARIO CRAVO NETO O TIGRE DO DAHOMEY SERPENTE DE WHYDAH"	MAI 2005
EXPOSIÇÃO "BRANCO E PRETO, BRASIL PRETO E BRANCO"	OUT 2005
EXPOSIÇÃO "DONA OLGA DO ALAKETO IYALORIXÁ DA BAHIA"	OUT 2005
EXPOSIÇÃO "O IMAGINÁRIO DO POVO BRASILEIRO"	OUT 2005
EXPOSIÇÃO "ODORICO TAVARES"	DEZ 2005
EXPOSIÇÃO "O UNIVERSO MÍTICO DE HECTOR JULIO PARIDE BERNABÓ, O BAIANO CARYBÉ"	ABR 2006
EXPOSIÇÃO "A IMAGEM DO SOM DE DORIVAL CAYMMI"	MAI 2006
EXPOSIÇÃO "ÁFRICA E AFRICANIAS DE JOSÉ DE GUIMARÃES ESPÍRITOS E UNIVERSOS CRUZADOS"	JUN 2006
EXPOSIÇÃO "VIVA CULTURA VIVA DO POVO BRASILEIRO – UM OLHAR SOBRE A ARTE BRASILEIRA"	OUT 2006
EXPOSIÇÃO "O IMAGINÁRIO DO POVO BRASILEIRO"	OUT 2006
EXPOSIÇÃO "TERRITÓRIO OCUPADO"	OUT 2006

EXPOSIÇÃO A PELE DOS FILHOS DE GEA	NOV2006
EXPOSIÇÃO ANÍZIO CARVALHO	NOV 2006
EXPOSIÇÃO CAETANOS DIAS	NOV 2006
EXPOSIÇÃO EUSTÁQUIO NEVES "MÁSCARA DE PUNIÇÃO", "ENCOMENDADOR DE ALMAS" E "OS ARTUROS"	NOV 2006
EXPOSIÇÃO GASPAR GASPARIAN, GASPARIAN NA ÁFRICA	NOV 2006
EXPOSIÇÃO YEDAMARIA	NOV 2006
EXPOSIÇÃO "A FOTOGRAFIA NA BAHIA 1839 - 2006"	MAI 2007
EXPOSIÇÃO "DOIS EM UM JOSÉ DO PATROCÍNIO E BORDALO PINHEIRO"	MAI 2007
EXPOSIÇÃO "JOSÉ BALMES E GRACIA BARROS"	MAI 2007
EXPOSIÇÃO DE ADORNOS DE ROGÉLIA PERES	MAI 2007
EXPOSIÇÃO "BRASIL ÁFRICA UNIDADE ORIGINAL"	AGO 2007
EXPOSIÇÃO PAISAGEM DO VENTO - KAZUHIRO MORI	AGO 2007
EXPOSIÇÃO "BRASIL INDIGENA"	AGO 2007
EXPOSIÇÃO "GABINETE DE CURIOSIDADES"	AGO 2007
EXPOSIÇÃO "IMAGENS PERVERSAS E INOCENTES"	AGO 2007
ABERTURA DA EXPOSIÇÃO "RUBENS IANELLI"	AGO 2007
EXPOSIÇÃO "FRANCISCO BRENNAND"	OUT 2007
EXPOSIÇÃO "BENIN ESTÁ VIVO AINDA LÁ: ANCESTRALIDADE E CONTEMPORANEIDADE"	OUT 2007
EXPOSIÇÃO "O SACI NO IMAGINÁRIO"	NOV 2007
EXPOSIÇÃO "A DIVINA INSPIRAÇÃO SAGRADA E RELIGIOSA - SINCRETISMOS"	NOV 2007
EXPOSIÇÃO "THEODORO SAMPAIO, O SÁBIO NEGRO ENTRE OS BRANCOS"	NOV 2007
EXPOSIÇÃO ITINERARIUM, PELO CAMINHO DE SANTIAGO EM CASTILLA Y LEON	JUN 2008
EXPOSIÇÃO "BIJAGÓS, A ARTE DOS POVOS DA GUINÉ BISSAU"	JUL 2008
EXPOSIÇÃO "NEGROS PINTORES"	AGO 2008
EXPOSIÇÃO "BRASIL, TERRA DE CONTRASTES"	NOV 2008
EXPOSIÇÃO "WALTER FIRMO EM PRETO E BRANCO"	NOV 2008
SÃO PAULO, TERRA, ALMA E MEMÓRIA.	JAN 2009
NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX	JAN 2009
EXPOSIÇÃO DE VESTIMENTAS – BENIN/BOLÍVIA/JAPÃO/PORTUGAL/TAIWAN	JAN 2009
DE VALENTIM A VALENTIM 0 A ESCULTURA BRASILEIRA - SÉCULOS XIX E XX	MAR 2009
HOMENAGEM AOS 90 ANOS – DESCOREDES MAXIMILIANDO DOS SANTOS – O ESCULTOR DO SAGRADO	MAI 2009
DIAS SARDENBERG	AGO 2009
RAUL SEIXAS – O PRISIONEIRO DO ROCK	AGO 2009
FOTOINGRAVURAS – CURIOSIDADES DE VIDAS IRREGULARES	AGO 2009
OS MÁGICOS OLHOS DAS AMÉRICAS	OUT 2009
PICHA – MOSTRA INTERNACIONAL DE QUADRINHOS AFRICANOS E AFRODESCENDENTES	OUT 2009

EXPOSIÇÃO EU TENHO UM SONHO – DE KING A OBAMA – A SAGA NEGRA DO NORTE	NOV 2009
JOSÉ CLAUDIO DA SILVA – 100 TELAS, 60 DIAS & UM DIÁRIO DE VIAGEM – AMAZONAS 1975	NOV 2009
FRANCISCO DE PAULA BRITO – 200 ANOS DO PRIMEIRO EDITOR BRASILEIRO (1809-2009)	DEZ 2009
O DESERTO NÃO É SILENTE ARTE ANTIGA E CONTEMPORÂNEA DA LÍBIA	MAR 2010
MERCADO DAS PULGAS - CHRISTOPHER RAUSCHENBERG	ABR 2010
CARYBÉ	ABR 2010
EMBLEMAS AFRO BAIANOS DE RUBEM VALENTIM	MAI 2010
ZELADORES DE VODUNS E OUTRAS ENTIDADES DO BENIN AO MARANHÃO - MÁRCIO VASCONCELOS	MAI 2010
ÁFRICA EM CARTÕES POSTAIS	MAI 2010
ISTO FOI NGOLA, ISTO É ÁFRICA	MAI 2010
O NEGRO NO FUTEBOL BRASILEIRO	JUN 2010
O HAITI ESTÁ VIVO AINDA LÁ	JUL 2010
PÉROLAS IMPERFEITAS – DAVID GLAT	JUL 2010
A HISTÓRIA DO PARQUE - GUERNICA ESTEVE AQUI	AGO 2010
A HISTÓRIA DO PARQUE - O IV CENTENÁRIO	AGO 2010
MOSTRA DE ARTE CONTEMPORÂNEA: DOCUGRAFIAS - ALMIR MAVIGNIER	SET 2010
MOSTRA DE ARTE CONTEMPORÂNEA: ÁGUAS - DELMAR MAVIGNIER	SET 2010
MOSTRA DE ARTE CONTEMPORÂNEA: O DRAGÃO ENTRE DOIS MUNDOS - GERÁRD QUENUM	SET 2010
A ARTE DO POVO BRASILEIRO. QUATRO OLHARES. UMA HOMENAGEM.	OUT 2010
TEMPOS DE ESCRAVIDÃO, TEMPOS DE ABOLIÇÃO - ICONOGRAFIAS E TEXTOS -	NOV 2010
MESTRE DIDI	NOV 2010
A NATUREZA VIVA DE FRANZ KRAJCBERG	JAN 2011
AS BANDEIRAS DO VODU E OS PRIMEIROS MOMENTOS DO TERREMOTO	JAN 2011
ANTÍFONA - GAL OPPIDO	FEV 2011
ELOS DA LUSOFONIA	ABR 2011
LUTADORES DO MUNDO - DE CESARE PERGOLA	ABR 2011
PANOS E TAPAS - JÓIAS E ADORNOS D'ÁFRICA	ABR 2011
DEUSES D'ÁFRICA - VISUALIDADES BRASILEIRAS	ABR 2011
O GRANDE MURAL DOS ORIXÁS	ABR 2011
KRAJCBERG, O HOMEM E A NATUREZA NO ANO INTERNACIONAL DAS FLORESTAS	JUL 20/11
ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS DO BENIN	AGO 2011
FERNANDO GOLDGABER - DE OLHOS ABERTOS PARA O BRASIL	AGO 2011
ORLANDO AZEVEDO - MONTE RORAIMA - PARAÍSO PERDIDO	AGO 2011
RUTH DE SOUZA - A SACERDOTISA DA DRAMATURGIA	AGO 2011
TETÊ DE ALENCAR - CINDERELLA FLASH	AGO 2011
CONTEMPORÂNEA ART PARATY	AGO 2011

CABOCLOS DE ITAPARICA PELA INDEPENDENCIA DO BRASIL	AGO 2011
O SERTÃO DA CAATINGA, DOS SANTOS, DOS BEATOS E DOS CABRAS DA PESTE	OUT 2011
BRINCAR COM ARTE – COLEÇÃO DE DAVID GLAT	NOV 2011
TRANSFIGURAÇÃO DO REAL – AURELINO DOS SANTOS	NOV 2011
DIA NACIONAL DA CONSCIÊNCIA NEGRA – INAUGURAÇÃO DA ESCULTURA “ZUMBI DOS PALMARES”	NOV 2011
SÃO PAULO 458; BELA METROPOLE QUE SÓ O PASSADO VIU	JAN 2012
MÁRIO – EU SOU UM TUPI TANGENDO UM ALAÚDE NA SEMANA DE 22 – 90 ANOS DA SEMANA DE ARTE MODERNA	FEV 2012
O IMAGINÁRIO DE BABINSKY-	MAI 2012
CYPRIEN TOKOUDAGBA – O INTERPRETE DO SAGRADO E DOS ANCESTRAIS DO ANITGO REINO DO DAHOMEY.	MAI 2012
O OLHAR DE AUGUSTO MIJLITÃO DE AZEVEDO – CIDADÃOS NEGROS LIVRES NO ESTÚDIO DO FOTOGRAFO	MAI 2012
UMA VISITA AO BENIN – FOTOGRAFIAS DE UMA VIAGEM	MAI 2012
NEGO - BRANCO SOBRE BRANCO – ISIDORO CAVALCANTE	AGO 2012
A SEDUÇÃO DE MERILYN MONROE	AGO 2012
HOLLYWOODIANA – GRÁFICA CIENAMTOGRÁFICA	AGO 2012
AFRICANAS E AFRICANISMOS – ARTE TRADICIONAL CONTEMPORÂNEA	SET 2012
A NATUREZA HUMANA – AKIRA CRAVO	SET 2012
O QUE DIZEM AS COISAS – WASHINGTON SILVEIRA	SET 2012
TORNAR-SE ESCRAVO NO BRASIL DO SÉCULO XIX – COLEÇÃO RUY SOUZA E SILVA	OUT 2012
ECCE HOMO – MEU NOME É JESUS – ARTE PORTUGUESA, BRASILEIRA E LATINO – AMERICANA	OUT 2012
APARECIDA – A VIRGEM MÃE DO BRASIL	OUT 2012
SANGUE E ÁGUA – PERCURSO NO BOM JESUS DE BRAGA – FOTOGRAFIAS DE MANUEL CORREIA	OUT 2012
PEDRAS NEGRAS – MIRO	NOV 2012
OS DOIS IRMÃOS – JOÃO E ARTHUR TIMÓTHEO DA COSTA	NOV 2012
PEDRA DA MEMÓRIA – BENIN – RENATA AMARAL	NOV 2012
O FOTÓGRAFO AUGUSTO MALTA E O CARICATURISTA EMÍLIO CARDOSO AYRES	NOV 2012
ARTE, ADORNO, DESIGN E TECNOLOGIA NO TEMPO DA ESCRAVIDÃO	NOV 2012
DIA NACIONAL DA CONSCIÊNCIA NEGRA – INAUGURAÇÃO DA ESCULTURA “ZUMBI DOS PALMARES”	NOV 2012
TORNAR-SE ESCRAVO NO BRASIL DO SÉCULO XIX	NOV 2012
4 PROJETOS - FERNANDO PEIXOTO ARQUITETO	DEZ 2012
QUATRO ARTISTAS ESPONTANÊOS – AURELINO, MANOEL GRACIANO, NINO E PAULO DE JESUS	DEZ 2012
ICONOGRAFIA PAULISTA – SP 459 ANOS	JAN 2013
RETRATOS SEM PAREDES	JAN 2013
MODERNIDADE – COLEÇÃO DE ARTE BRASILEIRA ODORICO TAVARES	ABR 2013
AS FOTOGRAFIAS DO VALE DO RIO OMO – HANS SILVESTER	MAI 2013
ECO MUSEU AFRO BRASIL – MUSEU FORA DO MUSEU	MAI 2013

IMAGENS DO PRECONCEITO	MAI 2013
FELA KUTI – O DESIGN GRÁFICO EM LPs	MAI 2013
VARANDA DO MUSEU – MOBILIÁRIO DE RODRIGO ALMEIDA	AGO 2013
O ESCULTOR FRANCISCO BRENNAND – MILAGRES DA TERRA, DOS PEIXES E DO FOGO	SET 2013
O OCASO DE UMA FUNDIÇÃO: ZANI – FUNDIÇÃO ARTÍSTICA E METALURGIA - RIO DE JANEIRO – FOTOGRAFIA DE MAYCON LIMA.	SET 2013
BRASILEILOS E AMERICANOS NA LITOGRAFIA DO TAMARIND INSTITUTE	SET 2013

No início deste trabalho em que se abordou a trajetória de Emanuel Araújo falamos dos antecedentes do Museu afro Brasil, sobretudo, do processo de ao menos três décadas nas quais o diretor e curador da instituição colecionou objetos nos quais observava alguma significância no sentido de construção de uma narrativa sobre a contribuição negra à cultura brasileira. A maior parte do material reunido foi incorporada ao acervo deste museu, de modo que visitar a exposição de longa duração é de certa forma fazer um percurso por todos os momentos que serviram para fomentar o projeto de construção de uma entidade museal que surge das lacunas, dos vazios, dos silêncios que se condensam e colaboram para a manutenção do equívoco assentado na noção reducionista que atribui aos africanos e afro-brasileiros nada mais do que meras referências ao trabalho braçal.

Dentro de uma perspectiva gramsciana podemos dizer que o Museu Afro atua nas brechas, nas fissuras e falhas do discurso hegemônico sobre identidade nacional, o qual é muito mais excludente do que inclusivo. Se o fato de não compreender a importância de minorias numéricas já é comprometedor, imagine quando o foco é direcionado à 53% do contingente nacional (PNAD, 2013), que representa a segunda população negra do mundo, atrás apenas dos 160 milhões de habitantes da Nigéria. A modesta e circunstancialmente problemática representação dos negros nos museus brasileiros a exemplo do que verificaram Marcelo Bernardo da Cunha e Raul Lody é consequência do não dito, daquilo que foi silenciado, olvidado, emudecido acerca do protagonismo negro na formação da cultura brasileira.

Sem sombra de dúvidas, um dos objetivos do Museu Afro Brasil é o de fazer com que suas exposições de alguma maneira mostrem outros flancos das artes culturais brasileiras, posto que a tendência hegemônica na teoria, crítica e história da arte

produzidas no país frequentemente procuram atribuir às artes e estéticas negras uma dimensão muito mais artesanal e “folclórica”, conceito válido para o esclerosado sistema das belas-artes. Por conta desta limitação e de suas consequências a produção artística negra, ou nela inspirada, precisa ser, segundo Araújo, mostrada até a exaustão, uma vez que, por força das circunstâncias, tais produções passam também a representar o “outro lado”, menos salientado pela crítica em função do menosprezo de que é alvo.

Logo no primeiro capítulo tratou-se também *en passant* da distribuição por núcleos das peças que constituem o acervo permanente do Afro Brasil. Agora devemos explicar de modo mais metucioso como tais núcleos estão organizados, advertindo, como afirma a própria direção da entidade, que a abordagem estabelecida não tem por objetivo esgotar o assunto pertinente ao Museu. Trata-se de um ponto de vista ao qual podem ser agregados múltiplos olhares. Conforme este discurso o que nos é apresentado não tem a pretensão de ser definitivo, até porque seria um contra-senso, posto que o Museu não lida com as heranças culturais afro-brasileiras como se elas fossem meras alusões ao passado, congeladas no tempo. Tais culturas não se constituem simplesmente em reminiscências; elas estão vivas, existem, aqui e agora.

Vale destacar ainda, que a concepção dos seis módulos constituintes do acervo permanente do Afro Brasil transcende o olhar recorrente, que de modo costumeiro, procura interpretar a existência africana somente a partir do advento da colonização e conseqüentemente da escravidão, como se as experiências pregressas dos povos colonizados fossem inócuas. A ignorância, ou mesmo a omissão acerca de tais legados também serviu de pretexto, obviamente, para justificar a condição de suposta inferioridade dos povos sob o jugo colonial e o “necessário” domínio europeu.

Além do mais, se por um lado a colonização como fenômeno consolidou-se há cerca de quinhentos anos, por outro as trajetórias dos povos em questão são referências milenares, impossíveis de serem contidas ou abreviadas no espaço de meio milênio. O primeiro módulo, conforme os demais têm como um dos principais interesses chamar a atenção a respeito dessa África e de sua diáspora. É preciso que haja compreensão acerca de, sociedades cujos valores vão muito além dos grilhões e da engenharia do tráfico nefando. Portanto, elas transcendem às práticas coercitivas da escravidão. Trata-se de uma abordagem que prima pela reflexão e pelo interesse na desconstrução das ideias que nos fazem crer na hegemonia ocidental como algo perene, desconsiderando que a história da humanidade é feita de fluxos e refluxos.

3.1 - África: diversidades e permanências

Neste módulo é possível constatar um pouco da diversidade das culturas do continente, várias das quais contribuíram para a formação da cultura brasileira. Referenciado nas artes tradicionais o módulo alude às civilizações milenares. Máscaras vinculadas à distintos rituais contribuem para pensar sobre as cosmovisões africanas que, de maneira geral, reiteram o caráter indissociável entre seres humanos e natureza. Trata-se de uma oportunidade para se ter uma dimensão da grande variedade e complexidade que dão forma e conteúdo ao mundo africano. Há povos ali representados por meio da produção escultórica que, mesmo submetidos ao escravismo colonial, souberam desenvolver estratégias para garantirem a sobrevivência de suas identidades, embora fragmentadas no curso de formação da diáspora. É por esse viés que a ideia de permanência ganha força, pois vários aspectos culturais pertinentes à nação brasileira estão intrinsecamente vinculados aos fragmentos de algumas Áfricas no Brasil.



Alberto da Costa e Silva foi um dos autores que colaboraram com suas produções intelectuais no sentido de explicitar que antes da escravidão ali onde parecia não haver qualquer contribuição humana mais expressiva, de acordo com o olhar

européu, existiam civilizações milenares que dominavam tecnologias outrora desconhecidas pelas culturas das metrópoles ou que ainda se encontravam em estágios embrionários no contexto ocidental a exemplo da metalurgia, brevemente citada no primeiro capítulo.

Portanto, apesar das limitações impostas pelo pensamento eurocêntrico às culturas não ocidentais, os resultados de pesquisas que, de certo modo, pavimentam o caminho de reflexões pós-coloniais e desconstróem antigas e desgastadas noções acerca dos povos colonizados, evidenciam tensões outrora silenciadas. Sabemos das motivações que permitiram a formulação de conceitos e teses baseados na hierarquização racial e cultural. Os problemas de interpretação daí advindos estão ligados aos discursos produzidos em um lugar de fala privilegiado, detentor de uma hegemonia que se consolidou por um processo tal cujas razões históricas estão amplamente identificadas. As questões referentes à construção de olhares verticalizados em torno das produções materiais e imateriais de povos não ocidentais até hoje incidem de algum modo sobre nossos entendimentos e em certa medida limitam nossa percepção a respeito do legado à cultura brasileira deixado por africanos e seus descendentes mais próximos.

Aos povos colonizados restaram prejuízos que até hoje reverberam de alguma forma no imaginário social. Um deles diz respeito à ideia de ‘primitivo’, não como primevo, mas como rude, como oposição ao que é civilizado. Em setembro de 2001 a Tate Modern Gallery exibia um acervo de arte africana tradicional que ocupava um dos pavimentos nas dependências do prédio. Na concepção do espaço expográfico havia informações que buscavam orientar o público acerca das possibilidades de interpretação daquela produção artística. Dentro do referido ambiente havia um texto plotado no pé direito de autoria de Matthew Gale intitulado “The mythofprimitive”, o qual procurava fazer uma breve abordagem histórica sobre a conduta comum entre os europeus do século XX, no que se refere ao modo de ver a arte negra. As palavras de Gale na íntegra seguem abaixo:

“Today, the description of a culture as “primitive” has problematic racist associations, but at the beginning of 20th century it was accepted term reflecting the cultural and political thought of the time. In the previous century, European powers had carved Africa, in particular, into dependent colonies exploited for their vast natural resources.

The Africa evoked by Joseph Conrad in his novel *Hearts of Darkness* written in 1899, was portrayed as the threatening observe of Europe, and irrational

“other” to European order. Racial stereotypes and Darwinian notions of evolution were used to support these ideas and reinforce the oppressive power of relationship between white and black.

Objects such as mask and woodcarvings gathered for ethnographic study, provided the material evidence through which museums bolstered the colonial *status quo*. They measured unfavorably against European canon of beauty. Around 1905, however, avant-garde artists began to consider these objects aesthetically, grouping them under the catch-term, *Art nègre*. They were perceived, in the words of the artist Marius de Zayas as “the pure expression of the emotion of a savage race”. The avant-garde saw this as a positive quality, appropriating the forms and motifs of these objects and applying them to their own images of human figure. However, such enthusiasm did not preclude stereotypical notions about the childlike mysterious or exotic nature of the “primitive”. Although many artists amassed significant collections of carvings, few looked beyond their formal inspiration to consider the societies from which they came.

Associated with this interest in the ‘primitive’ was a desire for communion with nature. European artists also entertained bohemian ideas about ritual expression through dance and unrestrained sexuality.

In the 1920’s a popular passion for all things *nègre* grew to encompass black American culture, including jazz music and dance revues starring Josephine Baker. Only later in the decade did a wider critique emerge of European preconceptions of the “primitive” and of the corrupting and degrading aspects of colonialism.”

(GALE, 2001, text displayed at Tate Gallery)

*O mito do primitivo*²⁴

²⁴ “Hoje, a descrição de uma cultura como “primitiva” possui problemáticas associações racistas, porém no início do século XX este era um termo aceito e que refletia o pensamento cultural e político de uma época. No século anterior, os poderes europeus talharam a África, em particular, as colônias dependentes que foram exploradas devido a seus vastos recursos naturais. A África evocada por Joseph Conrad na sua novela *Corações da escuridão*, escrita em 1899, foi retratada, conforme o ameaçador olhar da Europa, como o “outro” irracional para a ordem europeia. Estereótipos raciais e noções darwinistas de evolução foram usadas para sustentar tais ideias e reforçar a relação de poder opressivo entre brancos e negros. Objetos como máscaras e esculturas agregados para fins de estudo etnográfico constituíram a evidência material por meio da qual museus respaldaram o status quo colonial. Estes bens foram avaliados de maneira desfavorável em oposição aos cânones europeus de beleza. Por volta de 1905, contudo, vanguardas artísticas começaram a considerar os objetos africanos a partir de uma compreensão estética, agrupando-os sob o termo recorrente *art nègre*. Eles foram percebidos, nas palavras do artista Marius Zayas como “a pura expressão da raça selvagem”. As vanguardas viram isto como uma qualidade positiva, apropriando-se das formas e motivos desses objetos e aplicando-os nas suas próprias produções que elucidavam imagens de figura humana. No entanto, tal entusiasmo não evitou as noções estereotipadas sobre a ingenuidade, mistério e natureza exótica do “primitivo”. Embora muitos artistas acumulassem significantes coleções de esculturas, poucos olhavam além de suas inspirações formais para considerar as sociedades de onde tais objetos eram provenientes.

Associado a este interesse pelo “primitivo” estava o desejo de comunhão com a natureza. Artistas europeus também ficaram entretidos com as ideias boêmias sobre expressão ritual por meio da dança e sexualidade incontável. Na década de 20, uma paixão popular por tudo que fosse *nègre* cresceu e incorporou a cultura negra estadunidense, incluindo o jazz e os musicais estrelando Josephine Baker. Somente no fim da década emergiu uma crítica profunda acerca das concepções europeias em torno do “primitivo” e dos aspectos corrosivos e degradantes do colonialismo.” (Matthew Gale/ Tate Gallery, Londres, setembro de 2001) [tradução nossa].

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



O que realmente pode insuflar este tipo de entendimento ou posturas similares? Algumas pistas parecem ser irrefutáveis. Apesar do adensamento dos debates em torno das múltiplas identidades coletivas que o mundo engloba ainda nos deparamos, por exemplo, com uma tendência expressiva da mídia ocidental que historicamente pende para o sensacionalismo e que esta muito mais empenhada em alimentar e difundir imagens estereotipadas a respeito do continente africano ao invés de dirimir as dúvidas e desfazer os equívocos. O imaginário colonial, em particular as teses que deram forma e conteúdo ao racismo científico do século XIX parecem ter se estabelecido como marca indelével nas culturas ocidentais e ocidentalizadas contemporâneas. No que concerne a estas últimas refiro-me às culturas de sociedades fundadas a partir da experiência colonial, as quais, não conseguindo se desvencilhar dos valores impostos pelos cânones europeus, acabam tendo que administrar suas crises de identidade e uma série de conflitos locais daí decorrentes, a exemplo da colonização mental de que são

alvo as populações inseridas nestes contextos. Este problema abarca a África e a suas diásporas também. Ocidentalizadas são, portanto, sociedades que não geraram as tradições ocidentais, mas que foram profundamente afetadas por elas.

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

Para além de qualquer visão paradisíaca sobre África, vale dizer que, muito provavelmente, ainda não aprendemos que viver é um processo dialético e que as sociedades humanas experimentam isso, às vezes, da forma mais radical. Quem já teve a oportunidade de entrar em contato com a realidade comum à vários países africanos, sabe que pobreza material e riqueza cultural coexistem da maneira mais surpreendente possível. É óbvio que a expectativa e o empenho em torno da melhoria da qualidade de vida é algo que precisa ser perseguido sempre. Todavia, olhar para a África sob a ótica meramente exótica, risível, ou ainda com sentimento de pena só desumanizará ainda mais os africanos. A busca pela compreensão de suas visões de mundo, comportamento ético, pensamento estético sim, se traduz em uma conduta que dignifica e nos dá a possibilidade de interagir com o outro em sua dimensão humana.

Além de tudo há a questão do conhecimento. Afora as lideranças religiosas e pesquisadores interessados, aqui em nosso país poucos de nós sabemos sobre estas Áfricas que também nos civilizaram. É provável que hoje um percentual considerável de pessoas comuns na Nigéria, no Benin, no Togo, no Cameroun, no Congo Kinshasa ou Brazaville, entre outras nações que compartilham afinidades históricas conosco, tenham alguma referência sobre o Brasil, o que não significa dizer que a recíproca seja verdadeira.

Precisamos identificar as motivações que nos leva aos silêncios duradouros sobre a África. Silêncios que nos remetem muitas vezes a reflexões inevitáveis como, por exemplo, aquelas que surgem em torno da Lei Federal 10.649/ 03, já mencionada, e

que torna compulsório o ensino de história e cultura africana e afro-brasileira na educação básica. Ao que parece esta decisão institucional está longe de causar os efeitos esperados. Quase dez anos após a sua aprovação a resposta de boa parte dos gestores públicos no âmbito da educação continua a ser o silêncio. O que dizer das administrações nas universidades públicas e privadas, que formam a cada ano centenas de pessoas nos seus cursos de licenciatura, mas não as qualificam para trabalharem com os conteúdos propostos pela lei, deixando de inaugurar, de fato, uma pedagogia da diversidade em torno dos saberes africanos e afro-brasileiros?

São questionamentos importantes para saber qual África buscamos: a bizarra, a hilária, a misteriosa, a fatídica, a onírica. Guardadas as devidas proporções entre tais noções, vale dizer, que todas elas estão muito mais no plano do imaginário e não são necessariamente frutos da experiência. Na contramão é possível identificar outras Áfricas mais concretas, menos fictícias, cujo acesso só poderá se dar pela via da produção do conhecimento. Trata-se de compreensões e escolhas, cientes, obviamente, de que toda escolha tem seu preço.

Provavelmente uma das formas mais eficazes de enfrentar esta interpretação de base eurocêntrica seja possibilitando um acesso mais perene do público aos objetos tradicionais africanos. Com esta explanação queremos apenas dizer que isso é possível, em um contexto em que crescem as demandas por ações afirmativas e ações valorizativas. Com a urgência de mudanças curriculares que contemplem os conteúdos propostos na Lei Federal supramencionada, apesar das limitações impostas, parece ser oportuna a concepção de um núcleo expográfico que traga a baila conceitos coloniais como "exótico", "folclórico", "primitivo", "tribal" entre outros, a fim de levar o público que visita o Museu à reflexão sobre os teores desses termos. Lidar com tais noções que nos conduzem cada vez mais para longe de uma compreensão sensata acerca desse "outro" que muito tem ajuda a explicar o país é fundamental, pois, é preciso reiterar que sem o legado africano não há como compreender o Brasil.

O referido núcleo almeja colocar em discussão outro equívoco muito recorrente ainda hoje que é o reducionismo que nos levar a olhar para África como uma realidade única, monolítica, sem flancos ou nuances. O material que constitui este ambiente, embora restrito a alguns países, já seria uma pista que nos levaria a suspeitar desta África única. Existe uma significativa diversidade na suposta unidade daquele continente, construída com afinidades, mas também com divergências, com diálogos,

mas também com conflitos. Em síntese, a África como um bloco monolítico não passa de mera ilusão.

Portanto, o Afro Brasil formula um convite ao público, de modo que este se dê ao trabalho de fazer um exercício de observação e questionamentos sobre tudo o que já fora dito, escrito e mostrado acerca da arte produzida por povos africanos e afrodiáspóricos. Na contemporaneidade, quando tanto se fala em globalização, entender o sentido e a relevância da diversidade cultural representa mais do que um simples ponto de vista. Significa assumir uma postura ousada diante de um mundo ainda contaminado por imagens que dão forma e conteúdo a culturas visuais marcadas pela intolerância e pelo não reconhecimento da alteridade. Como diria o antropólogo Júlio Braga no filme *Atlântico negro: na rota dos orixás*, dirigido por Renato Barbiéri: “Só se salvará na globalização quem teve sua identidade preservada”. Esta noção parecer ter sido compartilhada por outros intelectuais ao redor do mundo, dando evidências de que existem preocupações plausíveis em relação aos projetos que aparentemente buscam uma homogeneidade entre os diferentes. Algo semelhante ao argumento de Braga já fora dito há muito tempo por Leon Tolstói (1828 -1910) quando afirmou: “*Se queres ser universal começa por pintar tua aldeia*”.

Uma questão não menos relevante que a eterna primitivização das culturas negras africanas ou afrodiáspóricas é a ilusão da homogeneidade quando se alude à tais culturas. O referido módulo nos chama a atenção para este aspecto ao apresentar um conjunto de objetos artísticos, sobretudo, máscaras, com diferentes soluções estéticas. É um indício de que, por via da produção escultórica variada, há como se desconfiar de qualquer tentativa de generalização que procure traduzir, grosso modo, o que é a África.

No Brasil, por exemplo, é comum se falar do continente africano como se fosse um país. É possível que saibamos tecer detalhes sobre as particularidades dos povos europeus, mas concomitantemente uniformizamos as culturas existentes no mundo africano. Isto ocorre à revelia de centenas de povos, culturas, que não são apenas diferentes entre si, mas que, circunstancialmente, nutrem sentimentos repulsivos entre si. Afinal, foi também das rivalidades históricas entre grupos étnicos que se valeram os colonizadores europeus para lograrem êxito na condução do tráfico atlântico, conforme já fora dito.

A ilusão da homogeneidade acontece quando construímos no imaginário esse lugar comum, onde todos os negros ‘se parecem’ ou ‘são irmãos’ e qualquer batuque

pode parecer a mesma coisa. Para além dessas limitações que colocam tudo em tabula rasa, o continente se mostra cada vez mais complexo em sua grande diversidade étnica e cultural, deixando transparecer que a era pós-colonial ainda não se livrou do fardo colonial ou neocolonial.

Analogamente as culturas afrodiaspóricas enfrentam situações semelhantes. O reducionismo calcado nas simplificações em torno da presença negra no Brasil é uma mostra de que será necessário um longo processo de construção do conhecimento para que determinados deslocamentos aconteçam. Enquanto isso não se dá de maneira efetiva, a tendência para a exotização permanece como uma proposta tentadora. Se bem que, hoje mais problematizada do que antes, é verdade.

Conforme o entendimento homogeneizante uma máscara africana estará terminantemente vincula aos rituais sagrados, por mais que haja elementos que contribuam para a desconstrução desta ideia. De acordo com o olhar produzido por uma lente desfocada existiria então uma única motivação para a produção artística, uma única estética, uma única visão de mundo, apesar das evidências.

O iorubacentrismo ou nagoização que falamos anteriormente é uma consequência desse pensamento reducionista. Embora Mariano Carneiro da Cunha afirme em seu artigo intitulado “Arte afro-brasileira” que a produção escultórica de matriz africana que o Brasil herdou é basicamente ioruba, não se pode restringir as experiências de séculos a um segmento exclusivo. De maneira análoga é possível dizer que se constitui em uma espécie de bantuização quando se supõe que toda pessoa negra possua uma ‘tendência natural’ para o samba.

É obvio que com o passar dos anos a mestiçagem cultural entre povos africanos na Colônia e mesmo a mestiçagem destes com as culturas dos povos europeus fizeram nascer no Brasil algo diferenciado. Isso, contudo, não elimina alguns marcadores importantes para os estudos detalhados acerca das áfricas que formaram a nação brasileira. Do contrário, pouco importaria saber quem foram os guerreiros que protagonizaram a Revolta dos Malês²⁵, por exemplo. No mesmo diapasão, poder-se-ia dizer que é absolutamente inútil procurar as origens do congado, do moçambique ou da capoeira d’angola, uma vez que tudo vem de uma única origem: a África.

²⁵ Em 25 de janeiro de 1835 ocorreu o levante protagonizado por africanos islamizados que ficou conhecido como ‘A Revolta dos Malês’. O episódio se deu na Bahia e foi violentamente reprimido pelos governantes que condenaram à morte os líderes insurretos. Ver Décio Freitas, *A Revolução dos Malês: insurreições escravas*

Ao que parece o este módulo da exposição de longa duração propõe uma ação necessária em termos de superação de limites. Ele nos leva a perceber que a presença negra por outro viés pressupõe o reconhecimento da sua pluralidade. Certamente as várias culturas africanas que fizeram o Brasil afro-brasileiro há muito tempo já se tornaram híbridas neste contexto e nem poderia ser diferente, dadas as circunstâncias históricas. Porém, o que não se pode fazer é duvidar da existência de fontes que contribuam para a compreensão do caráter plural que dá forma e conteúdo a este processo de hibridismo cultural. Dessa perspectiva seria mais pertinente falar em artes e culturas negras, enfatizando que nada se resolve no singular. .

3.2 - Trabalho e Escravidão

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

O espaço ora ressaltado também propõe reflexões sobre o trabalho, evidenciado, por meio de determinados equipamentos de época, um conjunto de ofícios realizados por indivíduos que dominavam técnicas tais como os serviços gráficos, marcenaria, barbearia, fabricação de sapatos, fundição de metais, entre outras. Às vezes as técnicas precisavam ser mais apuradas, a exemplo daqueles que trabalhavam com a ourivesaria. Olhar aquele ambiente com a devida atenção pode provocar questionamentos acerca do argumento falacioso produzido pelas mesmas elites

supramencionadas que justificavam a imigração europeia no século XIX alegando, entre outros motivos, uma suposta inadequação dos negros ao trabalho industrializado, que curiosamente era livre e assalariado.

São conhecidas determinadas noções estabelecidas na cultura brasileira em torno do escravismo e do trabalho das populações escravizadas. Algumas delas são muito recorrentes, embora cada vez mais contestadas. No que se concerne ao senso comum mantem-se a ideia, por exemplo, de que durante os três séculos e meio em que perdurou a escravidão, os africanos quase não esboçaram reação diante de tamanha violência. Mantiveram-se subservientes adotando uma obediência quase canina. Outra imagem muito corriqueira é aquela que alude ao entendimento de que por se tratar de trabalhadores braçais as pessoas que compunham os contingentes de africanos na diáspora não tiveram muito a contribuir na formação sociocultural do país.

Essas imagens foram enfatizadas nas produções intelectuais e artísticas de uma maneira em geral. A histórica inferiorização dos não-brancos, em particular, negros e indígenas fez nascer um sentimento de consternação coletiva em que pessoas pertencentes a tais segmentos eram vistas como coitadas em função de suas supostas desvantagens em relação ao intelecto.

Este núcleo faz uma abordagem que procura lidar com lugares da memória coletiva, tomando como objeto de análise os navios negreiros, referência histórica do tráfico de africanos que funcionou nos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX, transplantando milhões de pessoas pertencentes a diversos grupos étnicos da África para o chamado Novo Mundo, no intuito de que estes alimentassem o sistema estabelecido com base na escravidão moderna.

Os objetos de trabalho e de martírio expostos nesta sala lá constam, não para reiterarem as velhas noções que atrelam identidade negra no Brasil ao trabalho escravo e tão somente a ele. A intenção é mostrar que mesmo diante das agruras as populações escravizadas não foram absolutamente submissas ao jugo colonial. É um módulo que fala de coerção e revolta, procurando evidenciar que não há possibilidade de se aludir aos mais de trezentos anos de escravidão sem nos remetermos às rebeliões de senzalas, às revoltas urbanas protagonizadas por africanos escravizados e obviamente a formação de quilombos, vários, muitos, em abundância.

Araújo certamente não reproduziria um olhar conformista sobre esta matéria como quis persistentemente o Estado Brasileiro divulgando imagens que reafirmavam o

discurso acerca do ‘bom escravo’. Continua recorrente a superexposição de determinadas reproduções de gravuras do século XIX, sobretudo, aquelas produzidas pela missão francesa de dão forma e conteúdo a um discurso hegemônico que faz tudo parecer ‘sob controle’. Nos livros didáticos fornecidos por muitos anos para a educação básica algumas obras atribuídas a Jean-Baptiste Debret foram ‘figurinhas carimbadas’, a exemplo daquelas que ilustram negros sendo açoitados em praça pública ou submetidos a castigos corporais em função de suposta indisciplina.

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

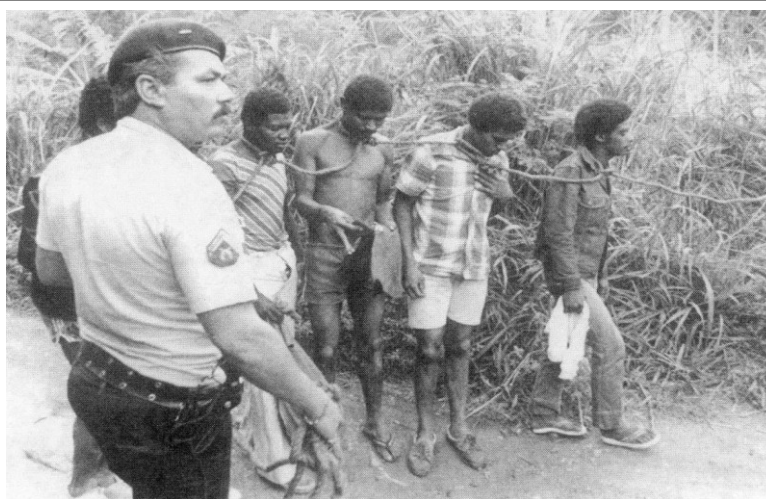


38. Módulo: trabalho e escravidão. “Navio negreiro”, instalação.

Uma literatura específica providencial vem contribuindo para a formação de massa crítica em torno do tráfico atlântico e da escravidão. Concomitantemente cabem aos museus com propósitos distintos dos tradicionais realizarem exposições que

permitam outros modos de ver o período colonial e imperial, porquanto durou o regime.

Agregado ao módulo em análise consta uma instalação produto de criação coletiva, segundo Emanuel Araújo. Nela o público se depara com alusões ao tráfico negreiro, sugerido pela carcaça de um grande barco que ocupa o centro do ambiente. A luminosidade é mínima havendo alguns spots que valorizam o que restou de uma embarcação. No mesmo local são exibidas imagens em um projetor multimídia que estabelecem correspondências entre o passado e o presente. Nesta sequência de imagens merece destaque a reprodução de uma fotografia do início dos anos oitenta que retrata uma operação policial em uma favela carioca. Aquele registro mostra homens negros detidos por ‘autoridades’ que utilizaram uma corda amarrada aos seus pescoços para evitarem a fuga e conduzi-los à delegacia. A cena forte imediatamente remete aos tempos de cativo, como uma caricatura da era colonial em que as pessoas escravizadas ao fugirem das fazendas eram caçadas e pegas no laço. Esta foto publicada em 1982 pela grande imprensa causou grande indignação ao movimento negro e demais setores democráticos da sociedade civil no país.



39. ‘Negros suspeitos’, foto divulgada pelo Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1982.

O fato se constitui em uma evidência de como determinadas noções retrógradadas podem atravessar séculos habitando o imaginário social, em particular no que se refere ao aparato de segurança do Estado. Qualquer desavisado poderia imaginar-se diante de uma imagem de outras épocas, jamais do período de redemocratização do país quando a sociedade voltava a ter aspirações de um Brasil mais democrático. Paradoxos como este

respaldam o argumento de que a questão racial neste país sabota qualquer lógica, desobedece todo o bom senso.

A recorrência de episódios violentos contra a população negra, em particular jovem e masculina, que foram e continuam sendo protagonizados pelas polícias, não deixavam dúvidas da predisposição do aparato de segurança para hostilizar os afro-brasileiros. Houve uma época onde era comum ouvir certa frase que dizia ser a justiça no Brasil feita apenas para punir os ‘três pês’(pretos, pobres e prostitutas). Diante das evidências o músico Marcelo Yuka, que também foi vítima da violência urbana, resolveu lançar seu manifesto: “Todo camburão tem um pouco de navio negreiro”.

Dando sequência à análise do referido módulo vale dizer que há na memória coletivadas culturas negras da diáspora uma presença marcante das imagens de violência que deram forma e conteúdo ao contexto colonial. Nesse sentido é importante ressaltar que as questões suscitadas por tais imagens não representam meros ecos do passado, mas referências que nos motivam a pensar as relações entre passado e presente no tocante às coletividades afrodiaspóricas. No universo das comunidades negras hoje existentes esses são repertórios que vinculam noções contemporâneas às noções históricas acerca das suas identidades.

O interesse neste assunto ocorre, sobretudo, pelo aspecto particular da travessia. O interior do navio parece ter se constituído em espaço *suis generis* por se caracterizar como ambiente precário, insalubre, hostil e desumano. Pessoas de diferentes grupos étnicos que jamais tiveram contato pregresso viram-se amontoadas no mesmo lugar para uma viagem sem volta. Naquele momento as identidades coletivas ou individuais são ameaçadas devido ao tratamento comum dispensado a seres humanos que não mais existiam enquanto tal, mas apenas como mercadorias, da perspectiva dos traficantes.

Apesar de tal condição o corpo africano coisificado, alvo de tantas mazelas, era também um arquivo que carregava o registro das experiências passadas, as quais foram muito úteis na elaboração das estratégias de sobrevivência no Novo Mundo. Os corpos subalternizados existiam para além da subalternização e na ausência de pertences que não puderam ser trazidos na longa viagem sem volta os corpos adquiriram substancial importância como referencial mnemônico das coletividades aviltadas. Devemos considerar que, apesar de africanos escravizados terem sido obrigados a se submeter a ritos destinados a proporcionar a desvinculação de tudo aquilo que viveram

anteriormente, a exemplo do ritual em torno da “árvore do esquecimento”, um intenso processo de ressignificação iniciou-se a partir desse momento.

Algumas relações interétnicas começam a acontecer naquele processo e suas longevidades estão relacionadas ao tempo do percurso e às estratégias de sobrevivência no outro lado do Atlântico. Estima-se que 1/3 dos embarcados não resistiam às agruras das viagens. Por este motivo o Oceano Atlântico não ficou na memória popular apenas como lugar que configura a rota do escravo²⁶mas também como o cemitério de anônimos cujos corpos desapareceram tragicamente no meio das águas, fazendo do Atlântico um mar de silêncios, um sumidouro. Esta ocorrência se torna ainda maior após a proibição do tráfico pelo Governo Britânico, pois para não sofrerem sanções impostas por aquele país, traficantes rebeldes se livravam do flagrante desfazendo-se da “carga”, ao avistarem navios de bandeira inglesa, ou seja, lançavam em alto mar centenas de indivíduos que já não eram mais donos de seus aparatos físicos. A este respeito é curioso notar que na pesquisa desenvolvida por Nei Lopes que resultou na Enciclopédia brasileira da diáspora africana, *calunga*, expressão que tem origem nas línguas bantas, representa, entre outros significados, tanto o mar quanto a morte (Lopes, 2004, p.1560). No caso que ora abordamos estas conexões fazem todo o sentido.

A viagem era única, mas suficiente para marcar as consciências dos escravizados. Para determinados contingentes negros as imagens do tráfico terminam por se fixar na memória coletiva em função da periodicidade com que tais trajetos ocorriam. Cada grupo de escravizados fazia apenas uma travessia. Contudo, esta cena irá se repetir inúmeras vezes, sempre com diferentes pessoas negras pertencentes a grupos étnicos distintos, na condição de objetos dessas ações.

Desse modo, após cinco séculos de história que correspondem à formação da sociedade brasileira, é possível perceber que não apenas o espaço da casa grande se tornou um importante lugar de memória no que concerne às elites nacionais. A senzala e também o quilombo, mesmo ameaçado de forma perene pelas tropas de bandeirantes, se constituem em elementos importantes como formadores de uma consciência popular

²⁶A UNESCO realizou nos últimos anos seminários internacionais quais foram denominados *Rota do escravo* com o intuito de identificar e tombar as áreas relacionadas ao tráfico negreiro. Esta era uma estratégia para manter viva a memória daquele período infame. Nestes fóruns internacionais países como Brasil, Colômbia, Venezuela, Trinidad & Tobago, Suriname, Haiti entre os outros tiveram a oportunidade impar de trocarem experiências acerca de suas culturas e do trauma nelas instalado por conta da violência colonial.

negra. Consciência esta que ao entrar em contato com as imagens de um passado traumático interpreta o presente problemático marcado por construções históricas sobre representação da diferença afrodescendente.

Exemplos recorrentes em nossa cultura popular que aludem à memória da colonização e, por conseguinte, à memória do tráfico não são escassos. Cantigas de roda de capoeira e certos sambas-enredo ilustram este argumento. No filme de Carlos Muricy intitulado *Pastinha: uma vida pela capoeira* há um dado momento em que uma dessas cantigas se sobressai. É quando os capoeiras cantam uma ladainha em um jogo de pergunta/ resposta entre os pares:

*Que navio é este
Que chegou agora?*

*É navio negreiro
Com os malungos²⁷ de Angola*

A travessia da grande calunga, como diriam os cativos pertencentes aos grupos étnicos de línguas bantas, permanece na memória das populações afro-brasileiras. Isto vale para o contexto das artes populares. Existem, porém, circunstâncias nas quais alguns grupos autodenominados folclóricos procuram fazer encenações, que às vezes chegam a parecer um tanto pueris em torno da escravidão e do tráfico. Uma forma de rememorar a história do escravismo colonial. Tais reproduções são, via de regra, ressonâncias de uma narrativa mestra que não permite ao excluído construir o próprio argumento acerca da sua exclusão.

Ao que parece a cultura visual tem sido um dos pilares que dá sustentação às ideologias imagéticas permitindo que a cultura do “outro” seja frequentemente vista através das lentes do passado. É desta fonte que se alimentam os estereótipos que permeiam as relações entre diferentes grupos constituintes das sociedades nas Américas.

²⁷Companheiro, camarada; nome com que os escravos africanos tratavam seus companheiros de infortúnio no navio negreiro; irmão de criação. A etimologia tradicionalmente aceita prende-se a vocábulos bantos correspondentes ao português “barco”: o quicongo *lungu*, o quimbundo *uhungu* etc. Também, o quioco *malunga*, plural de *lunga*, “homem”, “marido”, “macho”. Interessante analisar, ainda, no quicongo as palavras *ma-lungu*, plural de *lungu*, “sofrimento”, “pena”, “morte”, “dificuldade; *na-lungu*, “aquele que sofre”; e *madungu*, “estrangeiro”, “pessoa desconhecida.” (Lopes, 2004, p. 412)

No momento em que problemas desta natureza se agudizam, obtemos a confirmação do poder da cultura visual assentada em bases reacionárias.

Quando falamos de história da arte no Brasil percebemos a existência de fases específicas em que as imagens aqui problematizadas recebem maior atenção. A iconografia protagonizada por integrantes da missão francesa, por exemplo, registra em vários desenhos a chegada de navios negreiros nos portos locais. Há outras produções artísticas que vão além do registro meramente descritivo. Na literatura identificamos situações marcantes em que autores manifestam suas opiniões acerca da violência colonial. A obra de Castro Alves, é inegavelmente uma referência neste sentido. *Vozes d'África* e *Navio Negreiro* merecem destaque.

A ênfase dada ao espaço não representa uma anulação de outras possibilidades que as artes possam vir a ter. Sem dúvida o signo para as artes visuais possui uma valiosa dimensão espacial e diríamos especial, sobretudo, quando o relacionamos à memória. Para a abordagem que pretendemos fazer o que importa é o tempo histórico e o movimento entre os dois lados do Atlântico, considerando a especificidade do tema. Algo que tem a ver com o caráter efêmero alusivo à travessia oceânica e concomitantemente perene em relação à lembrança de tal episódio. São estas as dimensões que o objeto de estudo em questão adquire.

Ao lidarmos com questões identitárias das comunidades negras, como a da travessia atlântica, percebemos que as relações entre espaço, tempo e movimento são intrínsecas. Uma viagem representa um movimento que pode ser bidirecional, mas não necessariamente neste episódio em que o percentual de retornados²⁸ é infinitamente menor do que o daqueles que somente fizeram a viagem de ida. Além do mais, o tráfico negreiro pode ser pensado como um todo constituído de muitas partes. As viagens realizadas duravam o tempo de um percurso entre as duas margens do Atlântico naquela época, o que não era pouco para os que enfrentavam as agruras da passagem do meio. Este fenômeno e seus eventos (captura, travessia, doença, morte, sobrevivência, terra estranha, cativeiro) possuem uma dimensão temporal de quase quatro séculos.

²⁸No final do século XIX, basicamente no período em torno da Abolição da Escravatura no Brasil, aconteceu uma movimentação de retorno ao continente africano. Negros libertos partiam em navios na expectativa de uma vida melhor fazendo a viagem rumo as suas supostas terras de origem. Dessa experiência surgiram os agudás no Benin, além de outras comunidades constituídas de alforriados na Nigéria e em Gana. A esse respeito ver Pierre Verger *Fluxo e refluxo: do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos dos séculos XVII a XIX* e Mariano Carneiro da Cunha *Da senzala ao sobrado: arquitetura brasileira na Nigéria e na República do Benin*.

Isto não é tudo. Na medida em que perduram questões de ordem social, econômica, política e cultural inviabilizando uma participação cidadã mais efetiva das coletividades negras em nossa sociedade, aquele tempo passado, de algum modo, exerce influências sobre o tempo presente. A incompreensão de que esse “outro” possa e deva estar inserido no processo social em nome da democracia, faz com que forçosamente as imagens do passado encontrem conexões com as do presente. Como já foi dito, não se trata de meros ecos da escravidão, porém são correlações inevitáveis. Não é o passado que ameaça o presente, senão o presente que ameaça a si mesmo, comprometido pela carga do passado.

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

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

Os questionamentos possíveis a partir da instalação supracitada anteriormente dizem respeito, entre outros assuntos, aos lugares de memória coletiva que não possuem referência fixa como uma cidade, um bairro, um estabelecimento, conforme as reflexões de Halbwachs. A particularidade do lugar abordado, no caso os navios negreiros, nos chama a atenção não apenas como um lugar de sofrimento, mas também como um lugar de encontro entre diferentes grupos étnicos africanos que naquele momento precisavam ir além de suas identidades específicas para desenvolverem estratégias de sobrevivência conjuntamente. A este respeito uma fala do ativista Martin Luther King Jr. parece adequada: *“Podemos ter vindo em diferentes navios, mas agora estamos todos no mesmo barco”*.

Tal produção artística não busca esquecer, ao contrário, quer lembrar, deseja

afirmar a existência de uma memória que é referência da alteridade afrodescendente. Guardadas as devidas proporções aqui e ali, é difícil não reconhecer que a memória da colonização, por conseguinte, a memória do tráfico negreiro, a travessia da grande calunga, deixou marcas indeléveis em muitas coletividades dos dois lados do Atlântico.

De acordo com Emanuel Araújo aquele ambiente tem um propósito que vai além do artístico. Ele serve como memória do holocausto africano, remetendo-nos para reflexões em torno da carnificina engendrada por aquele processo. Uma outra instalação alusiva ao navio negreiro abrigada pela National Gallery of Jamaica, em Kingston era exibida em 2007. Tivemos a oportunidade vê-la e de construir a seguinte hipótese. É bem provável que os imaginários produzidos por diferentes experiências afrodiáspóricas convirjam para entendimentos semelhantes em torno do martírio que representou a ‘passagem do meio’²⁹.

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

Esta abordagem museal sobre trabalho e escravidão evoca também e certamente as contribuições de Alberto da Costa e Silva quando alega que foram os africanos que implantaram a pecuária extensiva e difundiram técnicas de manejo do solo

²⁹ A ‘passagem do meio’ significa a viagem marítima da África para as chamadas Índias Ocidentais e para as Américas de um modo em geral. Trata-se de uma expressão comumente usada por traficantes de escravos. Ela possui relevância nas narrativas de escravos e na literatura abolicionista.

na América portuguesa, embora escravizados fossem. O mesmo vale para um rol de atividades incluído a metalurgia, a marcenaria, além de outros saberes que foram sublimados pelo discurso dominante.

3.3- As Religiões Afro-Brasileiras

Aqui o ambiente é um convite para reflexões necessárias em tempos de intolerância religiosa. O público se depara com imagens necessárias para a superação de tantos equívocos concernentes às tradições religiosas de matrizes africanas. Para além dos olhares eurocêntricos, essas imagens permitem pensar acerca do senso comum em se tratando de religião. Os universos míticos de procedência africana são aqui valorizados a fim de levar o público a perceber um pouco da complexidade que os envolve. A fim de mostrar particularidades das religiões de matrizes africanas que são inevitavelmente fruto da confluência das várias culturas para cá transplantadas, o Museu fornece uma chave para uma introdução às africanidades aqui existentes. Na medida em que aborda três contextos distintos, os quais contemplam povos que se vinculam ao tronco linguístico banto, responsáveis pelo culto aos inquices³⁰, e aos povos sudaneses como os fons responsáveis pelo culto aos voduns³¹ e os iorubás responsáveis pelo culto aos orixás³², este módulo tenciona provocar descentramentos. Além disto, uma de suas qualidades está em explicitar que, sob o epíteto de macumba, o que se mantém, principalmente, é a longa contaminação proporcionada por estereótipos, frutos do legado judaico-cristão ocidental.

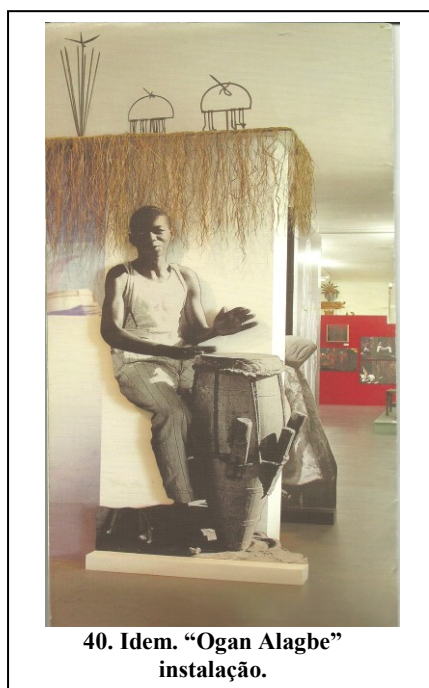
As perseguições de que foram alvo as religiões de matrizes africanas não é novidade, ao menos para aqueles que se interessam sinceramente pelas trajetórias das culturas populares afro-brasileiras. Talvez o maior exemplo desta tragédia esteja

³⁰ Divindades vinculadas a esse universo mítico-religioso, sendo no Brasil, celebradas nos rituais dos chamados Candomblés da Nação Angola.

³¹ Divindades vinculadas a esse universo mítico-religioso, sendo no Brasil, celebradas nos rituais dos chamados Candomblés das Nações Jêje, Jêje-Marrim, Jêje-Nagô, e nas tradições afro-maranhenses como o Tambor de Mina.

³² Divindades vinculadas a esse universo mítico-religioso, sendo no Brasil, celebradas nos rituais dos chamados Candomblés da Nação Ketu ou Nagô.

representado na já mencionada Coleção Perseverança, de Alagoas, que agrega vários objetos confiscados dos terreiros das localidades próximas devido às ações espúrias da sociedade civil com a aquiescência do Estado. Este foi *O quebra do Xangô*, conforme dissemos anteriormente. É sabido que apenas nos anos de 1950 foi definitivamente abolida a obrigatoriedade do registro das casas de culto afro religioso nas delegacias de polícia do país.



O Afro Brasil trata especificamente das religiões que se constituíram em espaço privilegiado de manutenção de valores relacionados à ancestralidade africana vale destacar as visualidades que identificam tal legado, considerando o fato de que ainda não superamos como sociedade as alusões jocosas acerca desse universo e que, justamente em função disso, a cultura visual hegemônica se utiliza de seus artifícios de modo a garantir o lugar de demérito atribuído às religiões com esse caráter. Na contramão do referido processo destacamos os referenciais imagéticos que dão forma e conteúdo a arte sacra presente nos terreiros de *candomblé*, *xangô*, *tambor de mina*, *egungun*, *terecô*, *jurema*, *umbanda*, *xambá*, *batuque*, *catimbó*, entre outros, que formam este complexo universo de tradições religiosas vinculadas a diferentes grupos étnicos africanos. *Orixás*, *voduns*, *inkices*, *caboclos*, *encantados*, *bombogiras* também são

representados por imagens, símbolos mágicos, indumentárias, assentamentos, pontos traçados que revelam preocupações estéticas e identitárias. Inegavelmente existe uma arte inspirada no sagrado que remete aos planos espirituais aqui elencados. Tal argumentação restringe-se obviamente ao contexto brasileiro, muito embora seja possível ter uma compreensão mais ampla se prestarmos a atenção nos arranjos e soluções encontradas por outras culturas afrodiáspóricas nas Américas, a exemplo da *santeria* em Cuba ou o *vodu* do Haiti.



Pensando as questões que esta parte do museu suscita, é importante sublinhar que os objetos expostos estão basicamente relacionados aos candomblés considerando as nações *ketu*, *jejê* e *angola*, além de referências ao culto de *Babá Egun*³³. Ao adentrar neste espaço as convicções que orientam as visões de mundo calcadas na lógica judaico-cristã são colocadas à prova, pois a intenção da curadoria é a de expor sem disfarces nem retoques objetos que aludem ao imaginário do universo religioso afro-brasileiro,

³³ O Culto de Baba Egun representa uma celebração aos ancestrais. Eles são espíritos de pessoas próximas dos iniciados em termos de grau de parentesco, e devem ser evocados nos rituais específicos. Tais tradições encontram nas culturas fon e ioruba seus mananciais. Este culto é muito popular tanto no Benin quanto na Nigéria. No Brasil a Bahia é referência, principalmente em Salvador, na ilha de Itaparica onde ocorre uma concentração de casas de culto voltadas a Baba Egun ou Egungun. Ver Juana Elbein dos Santos *Os nagôs e a morte*.

historicamente perseguido pelo cristianismo ocidental. Conforme a direção do Museu, a exposição de tais objetos cumpre, para leigos, uma função pedagógica, na medida em que, eles só conseguirão decodificar as informações contidas neste ambiente predispondo-se honestamente a interagir com aquela gama de informações.

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

A abordagem museológica aqui está em consonância com o pensamento de Mãe Stela d'Oxossi³⁴, Iyalorixá do *Ilê Axé OpoAfonjá* e intelectual orgânica que defende a valorização da representação visual dos orixás para além das confusões sincréticas. O discurso da sacerdotisa Mãe Stela se justifica ante a permanente sobreposição de imagens de santos católicos a de divindades africanas, fato que inevitavelmente as embranquece, no tocante à representação visual. Há fieis, por exemplo, que acreditam piamente na imagem, já corriqueira nos mercados religiosos, de uma mulher branca de cabelos longos portando uma estrela do mar sobre a cabeça como a mais verossímil em relação à divindade africana, o que parece problemático.

Embora o sincretismo seja compreensível como estratégia de sobrevivência das religiões de matrizes africanas durante o período escravista e mesmo depois dele, o manifesto de Stela em prol de uma representação visual dos orixás sem maquilagens ou ‘suavizações’ é uma provocação necessária considerando-se a satanização da qual tais deuses são alvo. Questionar a chamada reafrikanização sem levar em conta sua significância em um contexto ainda marcado pelo ideal de branqueamento é desconsiderar que o embate pela constituição de uma cultura verdadeiramente

³⁴Stela d'Oxossi é uma intelectual orgânica e liderança religiosa de uma das casas de candomblé mais tradicionais do país. Foi reconhecida como Doutora Honoris Causa pela Universidade Federal da Bahia e pela Universidade Estadual da Bahia. Recentemente ela recebeu nomeação para a Academia Baiana de Letras, passando a ocupar a cadeira que foi do poeta Castro Alves.

democrática também se dá em nível simbólico. Trata-se de mais uma disputa no plano do imaginário.

Além do mais, a literatura e o cinema nacional já exploraram a questão da intolerância religiosa, seja na obra de Dias Gomes, *O pagador de promessas*, ou na obra de Jorge Amado *Tenda dos milagres*, ambas adaptadas para as telas, já como produto do cinema novo, movimento que propunha uma leitura mais crítica da cultura brasileira. Falemos de Zé do Burro ou de Pedro Arcanjo, protagonistas das duas obras respectivamente, podemos compreender que a visão paradisíaca de uma sociedade que acolhe todas as diferenças cedo ou tarde ira se evanescer.

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

O culto do *candomblé* e de *Baba Egun*, como as demais tradições de teor similar possuem ética e estética resultantes de cosmovisões que orientam as condutas dos iniciados. Quando a comida é ‘arriada’ para o orixá a disposição dos alimentos segue um critério de visualidade que somente se explica pela vivência no ambiente religioso. O mesmo ocorre quando se ornamenta o ‘barracão’ para os chamados *xirês*, festas públicas, consagradas às divindades do referido culto. A pintura corporal de um iaô, as indumentárias e paramentos das divindades ou a arrumação de um *peji*,³⁵ tudo está vinculado a um modo de ver que se traduz na percepção estética daqueles que constroem este mundo. São ilhas de Áfricas espalhadas pelo país, muitas das quais atualmente encontram-se espremidas pelo inchaço e crescimento habitacional desordenado das grandes cidades.

No momento em que tanto se fala de pós-modernidade e no qual a produção e o acesso às imagens passaram a definir muitas de nossos entendimentos, é necessário considerar que a afirmação das identidades encontra-se visceralmente ligada à representação visual. Hoje a existência está inexoravelmente vinculada à visualidade e quando referenciais imagéticos de uma cultura não hegemônica são objetos de escárnio,

³⁵ Ambiente reservado do templo onde são realizados rituais secretos. Nas cerimônias destinadas a este cômodo da casa religiosa somente participam pessoas iniciadas o em processo de iniciação.

isso certamente irá incidir sobre as pessoas que atribuem a tais objetos significações espirituais.

Em Brasília um espaço público destinado à celebração afro-religiosa denominado 'Prainha', na orla do Lago Paranoá, área nobre da cidade e muito visitado durante os festejos dedicados à Iemanjá nas passagens de ano, veio a acolher também um conjunto de obras que, agregadas, constituíram a Praça dos Orixás. Com o tempo aquele patrimônio material composto pelas esculturas de Tati Moreno alusivas aos deuses iorubanos foi parcialmente destruído, obras sofreram depredação por parte de anônimos, obviamente. Em Goiânia no ano de 2003, após o ocorrido em Brasília, esculturas em grande escala produzidas pelo mesmo artista serviram de motivação para uma passeata impelida por sentimentos retrógrados e de oposição à exposição pública de tais obras que celebravam as mesmas divindades africanas expostas no espaço urbano da capital da república. A esse respeito Siron Franco manifestou-se indignado, colaborando com uma arte de sua autoria para a elaboração de camisetas e demais materiais referentes a uma campanha contra a intolerância religiosa no estado de Goiás, certamente com a expectativa de obter uma repercussão mais ampla. Com o artista plástico Chico Tabibuia, no Rio de Janeiro situação semelhante foi registrada, quando uma obra de sua autoria, homenageando Exu, o mensageiro, sofreu mutilação genital. O trabalho encontrava-se na Casa de Cultura em Barra de São João, município fluminense. Para aqueles indivíduos que detêm algum conhecimento acerca da mitologia dos povos iorubanos, é sabido que por intermédio de Exu se estabelece a comunicação entre o *aiyé* e o *òrun*, ou seja, entre o plano material e o plano espiritual. Além do mais a referida divindade, que é do sexo masculino, está vinculada à fertilidade, razão pela qual o pênis ereto se caracteriza como uma de suas representações. Todavia, nesta sociedade, dominada por uma moral judaico-cristã, que em várias circunstâncias alcança os limites do fundamentalismo, pênis ereto invariavelmente significará obscenidade, imagem pecaminosa, pervertida ou qualquer coisa que o valha. Muito provavelmente este entendimento esteja relacionado com a destruição da obra de Tabibuia, pois sua escultura tivera exatamente o órgão sexual mutilado. Aqui e ali práticas que evidenciam a intolerância vão tomando corpo e mostrando um lado não apenas iconoclasta, mas também reacionário da cultura brasileira em relação às artes e mitologias de matrizes africanas.

Importante notar que o que está em discussão no contexto dessas tensões é a possibilidade de difusão dos signos referentes aos deuses de origem africana, não da maneira folclórica e carnalizada como estamos habituados a ver, a exemplo das performances públicas custeadas pelas secretarias de turismo, nas quais o que observamos são representações alegóricas capazes de convencer o expectador desinformado do caráter estritamente lúdico de tais expressões culturais. É fundamental que se construa algo muito mais substancial e comprometido, no que concerne à identidade afro-religiosa, tanto quanto ao reconhecimento verdadeiro da diversidade cultural aqui existente, para além do discurso alienado, que permite acreditarmos em um país que só se realiza na euforia da festa.

Neste particular a concepção do ambiente de um museu dedicado à herança negra, composto por objetos que aludem e informam sobre as tradições religiosas de matrizes africanas significam outro entendimento, na medida em que dentro do espaço museal há a possibilidade de deslocamentos reais. Quer queira quer não, a conotação que tradicionalmente é atribuída aos museus, em termos de sobriedade, faz com que o olhar, antes desatento, tenda a mover-se em outra direção, agora compenetrado para compreender injunções ainda pouco perceptíveis sobre objetos ritualísticos do universo das religiões de matrizes africanas agora musealizados.

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

Existe ainda um detalhe relevante relacionado às concepções estéticas que resultam na confecção de *oxês*, *ofás*, *ibiris*, *xaxarás*, *abêbes*, *eruexins*, *opaxorôsirofás*

entre outros objetos ritualísticos³⁶ consagrados a *Xangô*, *Oxossi*, *Nanã*, *Omolú*, *Oxum*, *Iansã*, *Oxalá* e *OrunmilaIfá* respectivamente, pois desse universo religioso é que surgem muitas das referências que vão subsidiar as poéticas de nomes já consagrados da arte brasileira, a exemplo de Rubem Valentim e Deoscóredes Santos, o Mestre Didi, além da produção artística mais recentemente de Jorge dos Anjos, somente para ilustrar este argumento.

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

3.4 - O sagrado e o profano

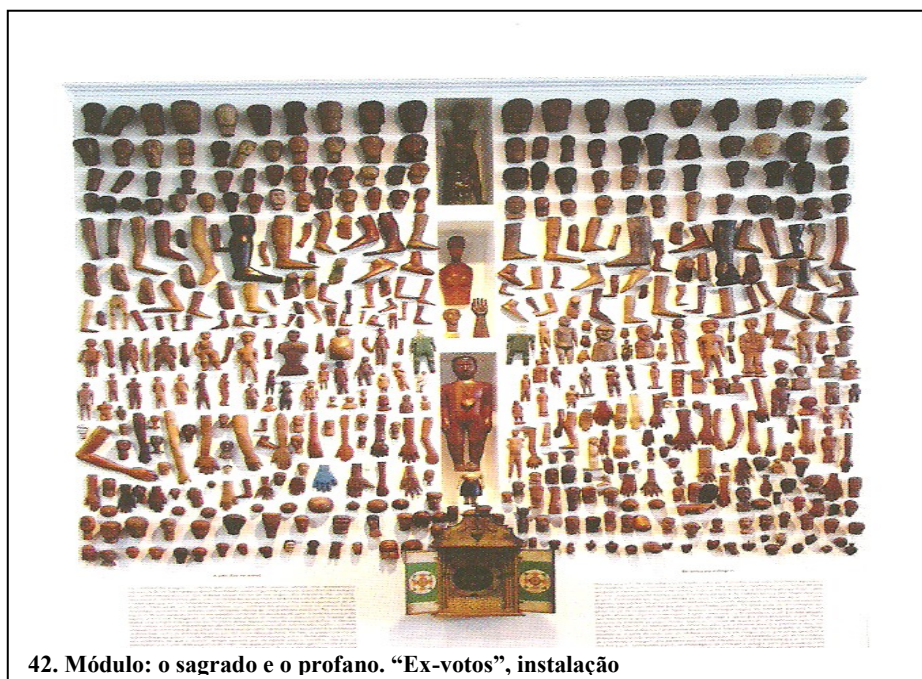
A sala que ora abordamos alude às influências recíprocas entre os universos europeus e africanos, dialeticamente próximos e distantes. A partir desta mostra específica é possível se ter uma ideia de como catolicismo brasileiro se africanizou, e de modo análogo como as tradições de matrizes africanas,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

Quando se fala na emergência de um catolicismo popular no Brasil percebe-se o quão significativa foi a contribuição afrodescendente no processo de formação dessa

³⁶Há um elenco de objetos incluindo os supramencionados que dá forma e conteúdo ao que chamamos de arte sacra afro-brasileira. Deve-se considerar ainda neste rol os trabalhos produzidos com fios de contas, as confecções de determinadas indumentárias voltadas para o culto, as oferendas como as ‘comidas arriadas para orixás’, as pinturas ritualísticas a exemplo daquelas utilizadas nas ‘saídas de *yaô*’, as decorações dos ‘barracões’. Tudo é parte constituinte desse universo estético, conforme destaca Raul Lody em sua obra intitulada *Dicionário de arte sacra e técnicas afro-brasileiras*.

religiosidade popular, que embora vinculada à fé católica, não obedece rigorosamente os padrões oficiais da liturgia cristã estabelecida pela Igreja. Referências da cultura imaterial como os festejos da Folia de Reis, que é uma das manifestações oriunda do calendário católico, evidenciam as marcas deixadas por uma afrobrasilidade³⁷ pulsante.

Por outro lado, não é difícil constatar como as adaptações de determinados elementos das culturas africanas transplantadas para a América portuguesa receberam novos tratamentos, revelando as soluções encontradas por populações escravizadas ante a determinada imposição que implicava na conversão ao catolicismo. Assim se deu com o congado que rememora as festas das cortes do Reino do Congo, o culto iorubano aos *ibejis*³⁸ adaptado para a celebração de São Cosme e São Damião, entre outros exemplos.



42. Módulo: o sagrado e o profano. “Ex-votos”, instalação

³⁷De acordo com Roberto Conduru ‘afro-brasilidade’ seria constituída por um conjunto de circunstâncias que estão relacionadas às experiências vivenciadas por homens e mulheres africanas escravizadas e por seus descendentes no âmbito da cultura brasileira. Tais experiências são formadoras de um imaginário que agrega tanto as heranças africanas quanto o aprendizado resultante do contato de africanos com povos distintos a partir da invenção do Brasil Colônia.

³⁸ Divindades iorubanas representadas por dois irmãos gêmeos. Segundo Roberto Conduru, aludindo a Mariano Carneiro da Cunha: “(...) a Igreja Católica substituiu o culto de Ibêji, par de divindades iorubasinfantis, pela devoção aos santos Cosme e Damião, tornando gêmeos os “dois médicos norte africanos ou médio-orientais”. Nesse processo sincrético, as imagens da dupla de santos católicos são geralmente representadas unidas por uma base única, seguindo o modelo de representação de Ibêji na África.”(CONDURU, 2007, p.20)

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

Possivelmente os exemplos mais significativos dessa presença possam ser constatados pela existência das irmandades negras, como a da Boa Morte na Bahia, a de São Benedito dos Homens Pretos no Rio de Janeiro ou ainda aquelas que se formaram, principalmente em Minas Gerais, durante o ciclo da mineração no período escravista cujo maior exemplo, sem dúvida, é o da irmandade criada por Chico Rei, graças ao ouro que ele e seus companheiros contrabandeavam das minas nas quais exerciam o trabalho escravo.



43. Idem. Irmandade da Boa Morte, fotografia.

Além do mais, o cristianismo durante o período barroco no Brasil inegavelmente acabou incorporando elementos de culturas nativas e de culturas africanas estrangeiras, adaptando-se de certa forma a elas também, como provavelmente deva ter acontecido em outros contextos nas Américas. Não é possível crer que por obra do acaso Manoel da Costa Athaide tenha ousado pintar uma madona negra no forro da Igreja de São Francisco de Assis na antiga Vila Rica, além de querubins cujas aparências mostravam nitidamente um elogio à mestiçagem. Também não foi à toa que Mestre Valentim da Fonseca e Silva e Antônio Francisco Lisboa se tornaram as pessoas de maior projeção do mais longo período estilístico da história da arte brasileira. Suas origens, entretanto, entravam em rota de colisão com a noção mais recorrente de quais deveriam ser os protagonistas do mundo artístico. Logo, suas presenças destacadas eram sintomas de que havia algo de diferenciado no barroco local que certamente contrastava com cânones estéticos impostos pela Corte.

Este legado estendeu-se para as celebrações religiosas modificando as maneiras de manifestação da fé, inserindo nelas elementos de africanidade, incorporados por parcela da sociedade brasileira como o registro de igrejas de irmandades dos pretos na Vila Rica. Naqueles templos se constata visualmente a inclusão de tais elementos no plano do imaginário. A da estatuária de adoração, era realizada levando-se em consideração processos que explicitavam com nitidez uma interface entre saberes africanos e saberes europeus impostos pela colonização.

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

O catolicismo popular, aliás, emerge de um olhar produzido pelas classes subalternizadas em relação ao credo oficial e, a despeito do ponto de vista das autoridades eclesiais, tais segmentos formularam seus próprios olhares e modos de adesão à fé católica. Fato que certamente não impediu o incômodo dos mais ortodoxos que procuravam desvincular as festividades populares religiosas dos princípios da

liturgia católica, tratando aquelas com desdém. O esforço no intuito de manter a distinção hierárquica, preservando o catolicismo oficial em um patamar elevado pode ser observado pela maneira hermética como a própria Igreja procurou se resguardar, celebrando, até os anos setenta do século passado, missas em latim.

Apesar de toda oposição os festejos supramencionados imprimiram no imaginário popular uma marca indelével e passaram a fazer parte da tradição dos excluídos. A formação desta via de mão dupla mostra não somente a existência de dois catolicismos, mas formas distintas de conduta que evidenciam a impossibilidade das populações escravizadas abandonarem por completo suas heranças culturais e, de algum jeito, fundirem elementos de suas heranças culturais com aqueles impostos pela cultura hegemônica. O que era mundano para as autoridades eclesiais era profissão de fé mais autêntica daqueles destituídos de suas religiões de origem.

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

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

O módulo ora focado em nossa lente grande angular, suscita uma série de reflexões sobre o que é repensar de nossa formação religiosa. A sua concepção nos impele a subverter a ordem que nos leva a crer, por exemplo, que a devoção dos fiéis

católicos que expressam nos ex-votos³⁹ o reconhecimento de uma graça alcançada, principalmente em relação à saúde física ou mental esteja estritamente vinculada à liturgia da Igreja. Talvez as peças esculpidas representando os ex-votos se constituam em um dos mais importantes registros da presença da mão negra a intervir no contexto de um catolicismo produto também de certo hibridismo cultural.

Mas as formas como africanos e seus descendentes aderiram à religião oriunda das culturas ocidentais não evitou interpretações equivocadas por partes do segmento hegemônico, o que veio a representar um alto custo por conta da produção de imagens desfocadas e carregadas de preconceitos. No imaginário da nação os estereótipos que sedimentam as noções assentadas no determinismo biológico, afirmam peremptoriamente que negros são tomados por uma alegria quase alienantes, emotivos e dados a orgias, em oposição à seriedade, compenetração e responsabilidade dos brancos, argumento que, em certa medida, é a resposta formulada e difundida pelas elites nacionais sobre as invenções das festividades negras e populares relacionadas à celebração dos santos católicos.

Gostaria de tocar ainda em um ponto que não pode ser olvidado. O fato de aludirmos às culturas populares quando tratamos da religiosidade e reconhecermos dentro delas a expressiva contribuição das matrizes culturais africanas não significa concordar com o reducionismo que restringe todo saber negro ao campo popular. Não é uma questão de preconceito tampouco de supervalorização do erudito em relação ao popular, mas uma questão de coerência. Refutamos a noção do erudito como uma prerrogativa das culturas europeias ou das elites brancas. Portanto, há a necessidade de entendimento de que as culturas tradicionais, sobretudo, africanas e ameríndias possuem tanto expressões populares quanto eruditas no que concerne aos seus universos específicos. Além do mais, conforme o artista e arte-educador brasileiro José Cezar Silva, não se pode confundir erudito com 'euro dito'. A argumentação irônica serve como alerta para práticas tão usuais no âmbito da sociedade brasileira que, no afã de se assemelhar às sociedades europeias, não percebe ou menospreza o dano proporcionado por tais limitações.

³⁹ Não são recentes as pesquisas que mostram as correlações entre a arte dos ex-votos e a as técnicas escultóricas legadas pelos africanos no período da colonização. O mesmo vale para as esculturas dos santos de nó de pinho que parecem explicitar esta influência como parte do processo de aculturação. A esse respeito ver texto de Melo Morais Filho In: *Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva*.

3.5 - História e memória

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

Neste espaço o propósito é o de nos permitir novas interpretações acerca da História do Brasil, considerando-se que, durante quase todo o século XX, o conhecimento fora majoritariamente construído com base em uma historiografia oficial que se esmerou em omitir a procedência de indivíduos oriundos das populações escravizadas ou de outras classes marginalizadas, cujas trajetórias elucidavam conhecimento e sabedoria. Não obstante, são salutares, apesar de recentes, os efeitos produzidos por uma conscientização de parcela significativa dos docentes com formação em História, resultado das pressões sociais no campo da educação. A resposta de maior evidência à indignação popular foi, certamente, a revisão da História que, por conseguinte, provocou mudanças nas formas de abordagem de certos conteúdos aplicados na da educação básica. Tais condutas foram fortalecidas e legitimadas pelas Leis Federais 10.639/ 03 e 11.645/ 08, as quais aludem respectivamente às contribuições ameríndias e africanas à cultura brasileira. A mostra em questão formula um convite para que possamos reconhecer não apenas a qualidade do que fora realizado por determinados indivíduos como também suas procedências e origens. Aqui se alude ao protagonismo de homens e mulheres afro-brasileiras, pessoas que outrora foram jogadas ao ostracismo ou que nele permanecem apesar das evidências de seus feitos. Esta situação comprova o efeito nefasto de uma narrativa mestra, cuja eficácia se consubstancia em práticas cotidianas. Narrativa que ainda não se encontra confinada em algum lugar do passado, posto que aqui e ali ela se faça presente, às vezes como ecos, outras vezes em seu pleno vigor.

Vale destacar também que neste espaço o abolicionismo, enquanto movimento, é mostrado de modo a nos permitir uma compreensão distinta da referida narrativa sobre

o fim da escravidão no Brasil e evidencia que as versões mais corriqueiras, além de serem distorcidas, escondem informações necessárias a uma compreensão crítica do escravismo. No Brasil celebra-se o dia 13 de maio e pouca importância é dada aos seus antecedentes, a exemplo da imprensa negra abolicionista. Por esta razão, ver tais imagens se torna um exercício necessário a fim de aguçar a curiosidade em torno do que foi e porque foi silenciado.

A preocupação neste ambiente também é a de registrar a existência movimentos político-culturais no século XX, desde a Frente Negra Brasileira até as organizações negras contemporâneas. O percurso não passa ao largo de propostas artísticas e estéticas na perspectiva de construção de uma identidade afro-brasileira, como o Teatro Experimental do Negro, além das trajetórias individuais de várias personalidades. Pessoas que dominando diferentes saberes contribuíram para o desenvolvimento cultural da nação, embora historicamente preteridas enquanto tais. O módulo em destaque chama a atenção do espectador para os efeitos perversos da ideologia do branqueamento.

A experiência afrodiaspórica reinventou e ressignificou, tomando como referência exatamente aquilo que deveria ter ficado para trás, no ritual alusivo à árvore do esquecimento, ou seja, as reminiscências de África. No presente módulo o que fica nítido é o interesse da curadoria de evitar que qualquer amnésia ou obsessão pela brancura venha ofuscar o legado de homens e mulheres que também fizeram a história, embora esquecidos na memória coletiva da nação.

“História e memória” se ocupa, provavelmente com mais ênfase do que os demais módulos da mostra de longa duração, de uma reinterpretação do nosso processo histórico. Seria possível dizer que ele está em plena sintonia com a significação de *sankofa*, um dos ideogramas *adinkra*, mencionado no capítulo anterior quando falamos *en passant* do Museu da Abolição em Recife. A esse respeito ressalte-se que Gana, país da costa ocidental africana de onde se originam tais ideogramas, é também formador da civilização brasileira. Relembrando a imagem dizemos que ela é constituída por um pássaro com a cabeça arqueada para retaguarda identifica o referido ideograma cujo sentido valoriza o resgate do passado a partir de sua interpretação por aqueles que foram subjugados no curso da história. Talvez esta imagem do pássaro resgatando algo do passado seja um dos ícones africanos mais recorrentes na afrodíaspóra e que certamente se adequa a novas perspectivas museológicas com foco nas culturas afrodiaspóricas. A

exploração positiva desta imagem e sua ampla difusão é a evidência dos anseios das culturas negras do mundo em recuperar histórias perdidas, mal contadas, silenciadas, alvos de toda sorte de perversão.

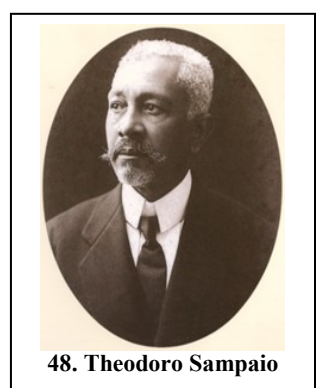
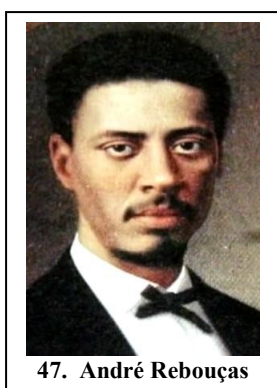
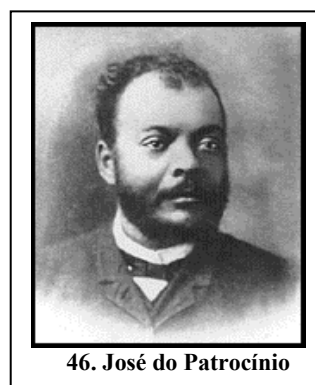
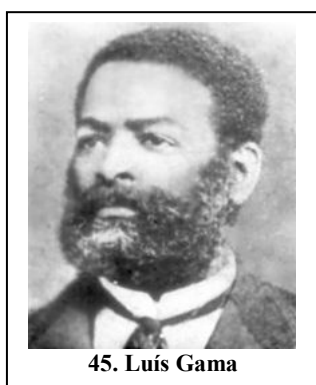
Permanecendo neste ambiente é mister dizer que nele as pessoas leigas são surpreendidas por uma avalanche de informações que se não modificam o olhar do público em relação à presença negra no país, ao menos instauram dúvidas impossíveis de serem tangenciadas. Trata-se de um módulo que não apenas questiona a historiografia oficial, já posta em cheque pelo movimento de revisão da História que possibilitou importantes reavaliações de conteúdos didáticos na educação básica. É também um ambiente em que as imagens de rostos negros, personagens que protagonizaram importantes processos na sociedade brasileira, são mostrados em conjunto tornando mais evidente a falácia de que os africanos contribuíram apenas com o trabalho braçal para a formação da nação, ou seja, jamais foram capazes de colaborar com o intelecto em nosso processo civilizatório.

As imagens que compõem este ambiente são um convite aos deslocamentos necessários para enxergamos o país por outros ângulos. Nele constam fotografias ou litogravuras de personalidades como André Rebouças e família que se notabilizaram no campo da engenharia civil, Juliano Moreira, responsável por iniciativas de destaque acerca da psiquiatria no país, Luiz Gama e as várias faces de um ativista, Manoel Querino e o método de análise por ele desenvolvido para se avaliar as produções culturais e artísticas afro-brasileiras, Cruz e Souza, ícone incontestável do simbolismo, Lima Barreto, suas crônicas jornalísticas e sua crítica mordaz à subserviência das elites nacionais às culturas europeias, José do Patrocínio que ao lado de Gama engrossaram as fileiras do movimento abolicionista, Carlos Gomes e seus méritos na cena teatral, Machado de Assis, expressão maior da literatura acadêmica brasileira, entre vários outros sujeitos como Luiza Mahín insurreta vinculada à Revolta dos Malês, Antonieta de Barros e Theodoro Sampaio, que apesar dos legados tiveram suas faces esvanecidas pela ideologia do branqueamento.

A dimensão simbólica do ideograma sankofa é certamente uma referência significativa no sentido das afirmar a necessidade de políticas públicas voltadas para a memorialização e patrimonialização dos legados afro-brasileiros. Nem mesmo a árvore do esquecimento foi capaz de apagar o que ficou no imaginário de tantos povos e etnias que involuntariamente compuseram a diáspora. Ao depararmos com as imagens das

faces expostas nesta galeria podemos entender o verdadeiro teor de sankofa, o ideograma que sintetiza as aspirações legítimas de um segmento que também quer ter a sua memória preservada.

Esta reflexão não poderia lograr êxito sem as contribuições efetivas de outros estudos que nos auxiliam a entender o porquê da existência de um museu para celebrar o patrimônio artístico, cultural e histórico afro-brasileiro em um país onde a crença na ausência de tensões provocadas pelo racismo se constitui quase como uma marca indelével. Pesquisas recentes como as de Liv Sovik sobre branquidade (acerca da representação social da brancura) fornecem subsídios no sentido de explicar o que parece inexplicável, ou seja, como a ideia de raça e as hierarquizações dela decorrentes podem se sustentar, uma vez que foram por terra as teses formuladas pelo racismo científico produzido no século XIX.



Não é de hoje que o discurso onírico acerca da mestiçagem exerce sobre a sociedade brasileira uma influência assombrosa. É como se tal narrativa pudesse, por si

só, diluir todas as contradições de uma população culturalmente e etnicamente diversificada. Os textos clássicos de Florestan Fernandes, Roger Bastide, Otávio Ianni, entre outros, mostram que o processo de mestiçagem não impediu que as elites brasileiras formulassem um modelo de representação social das ‘raças’ assentado em outras bases que não as genéticas. A este respeito Oracy Nogueira constatou que no Brasil o preconceito racial é de marca e não de origem, o que significa dizer que para cada pessoa nascida neste país existe um lugar construído no imaginário social, a partir de referências fenotípicas. As associações são feitas de acordo com as aparências dos indivíduos. Há pessoas que podem ser inclusive fruto de relacionamentos inter-raciais (eurodescendente/ afrodescendente), fator que não esgota o debate. Afinal, não se pode ignorar que as identificações são desvinculadas das árvores genealógicas, para atender-se a certos marcadores que aproximam ou afastam essas pessoas de determinados segmentos sociais. Portanto, no Brasil os indivíduos podem ser tratados como brancos, porque a brancos se assemelham, ou ser tratados como negros, porque negros se parecem. Por mais curioso que seja este modelo ele é o alicerce que dá forma e conteúdo ao racismo à brasileira.

A presente explicação faz-se necessária uma vez que para o Diretor/ Curador do Museu Afro Brasil, Emanuel Araújo, ao conceber, por exemplo, o presente módulo da exposição de longa duração da instituição, primou pela ideia de representação de personalidades negras, mesmo estando ciente de que a categoria negro poderia abarcar uma diversidade significativas no que se refere aos tons de pele. O trabalho curatorial do referido ambiente se permite a um trânsito que vai de Cruz e Souza à Machado de Assis, Luís Gama, por exemplo, que é fruto de uma relação entre um fidalgo de origem portuguesa e Luísa Mahin,, poderia ser visto de que forma? Faria algum sentido nomear Gama genericamente como um ‘mestiço’? Mesmo olhando para os registros das imagens de seu rosto e identificando sua trajetória na luta pela afirmação de uma identidade negra, embora fosse ele filho de uma relação inter-racial? Diante de tais questionamentos é oportuno dizer que já há algum tempo a categoria ‘raça’ possui uma complexa dimensão muito mais sociológica do que genealógica. Ela é algo socialmente construído, logo se materializa a partir das relações cotidianas entre aqueles indivíduos que apresentam marcadores distintos, marcadores estes para os quais existem correspondências no campo da significação. É desse processo que nascem estereótipos positivos ou negativos (ambos problemáticos), relacionados aos segmentos em contato.

Mestiça é a maioria da população brasileira. Que isso não sirva de pretexto para se tangenciar o debate sobre relações raciais, posto que esta constatação não encerra o debate, apenas o torna mais complexo. Da mesma forma que o Brasil é mestiço devesse reconhecer que a mestiçagem não eliminou marcadores raciais supramencionados e bem nítidos na sociedade brasileira. O fato de uma pessoa afrodescendente, por exemplo, ter antepassados brancos em sua árvore genealógica não a ‘salva’ de determinados constrangimentos cotidianos produzidos pelo racismo. Perceber isto é condição precípua para compreender as relações raciais no país.

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

Se atentarmos para as trajetórias de ativistas e intelectuais negros, posto que assim tais indivíduos identificaram-se ao longo da História, veremos que, além de Gama, pessoas como o militante José Correia Leite (Frente Negra Brasileira), o sociólogo Clóvis Moura, o escritor/ compositor Nei Lopes e outras tantas, não tiveram suas vidas modificadas para melhor, ou passaram a assumir uma condição intermediária e vantajosa pelo fato de possuírem um ancestral branco muito próximo, ou melanina mais clara. Tais indivíduos, cientes do papel desempenhado pelo o racismo à brasileira, decidiram, ao longo de suas vidas, lidar com os problemas alusivos às suas identidades afrodescendentes, posto que o lado referente às suas eurodescendências, neste país, permaneceu, via de regra, preservado das abordagens pejorativas. O que ocorre quando o sujeito possui uma de suas identidades resolvida e outras não? A primeira pode se sobrepor a segunda, como ocorre nos processos de branqueamento. De algum modo teríamos aquilo que se chama de crise de identidade. Além do mais, o canto à mestiçagem, por sua dimensão onírica, está muito distante desta questão complexa, apresentada por Stuart Hall, que envolve o sujeito e suas múltiplas identidades, negociáveis até certo ponto.

A rigor o propósito das ideologias subsidiadas pelo racismo na contemporaneidade é semelhante ao do passado, em que pese a desumanização de

peças em função de seus pertencimentos culturais e etnicorraciais; o que muda é o referencial que serve de apoio a tais infâmias. A representação social dos indivíduos, baseada, sobretudo, em seus marcadores fenotípicos, passa a substituir as investigações genéticas, que outrora resultaram nas nefastas argumentações, como as de Cesare Lombroso (1835-1909), além de uma série de despatéticos frutos da retrógrada antropometria. Outro componente importante no processo de análise é o longo silêncio das culturas hegemônicas no que concerne às tensões culturais historicamente situadas. Tal emudecimento não diluiu os problemas, mas apenas postergou as suas soluções, nos fazendo crer em um projeto de nação aparentemente democrático, embora assentado em um modelo de hierarquização racial.

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

Quanto às pessoas vinculadas a outros segmentos, em particular aquelas que são construídas socialmente como brancas, o convite não é menos desafiador, uma vez que coloca em discussão valores que estão relacionados às identidades dessas pessoas. Todavia, o desafio pode ser prazeroso, se as provocações que o ambiente suscita forem entendidas como propostas para serem pensadas ‘fora da caixa’, muito além daquele velho modelo limitador, sempre a sustentar de modo convicto que os brancos simplesmente são, ao passo que os outros definitivamente não.

No terreno das possibilidades os ganhos em relação a tais imagens parecem significativos, apesar da referida galeria, por outro lado, possuir uma sobre-representação masculina, situação que evidencia a urgência no enfrentamento de outras questões, como as de gênero, substanciais para compreendermos determinados aspectos do racismo. São assuntos não menos significativos e que aludem às demandas da população afro-brasileira por pleno reconhecimento dentro do país.

Outro questionamento que não é improvável está relacionado à necessidade de ‘culto a personalidade’ que a galeria evoca e suas consequências mais problemáticas. A

este respeito eu diria que a perspectiva contra-hegemônica, que não deve certamente servir de pretexto para todos os fins, faz algum sentido. Sem pender para o lado da vitimização, não há como ignorar a condição diferenciada de vida da população negra, tanto no plano material quanto simbólico. Em relação a este último cabem algumas considerações. Ainda que a ideia de vulto histórico seja comprometedora, há que se considerar a afirmação perene da nulidade dos afro-brasileiros, homens e mulheres, no que concerne aos protagonismos no processo de construção da nação. Portanto, seria inoportuno estabelecer uma equivalência acerca do ‘culto à personalidade’ para segmentos e culturas em situações históricas assimétricas. Os vultos históricos tradicionais da cultura hegemônica como os bandeirantes, por exemplo, foram forjados com o firme propósito de garantir a prevalência do discurso oficial sobre os demais. As personalidades, vultos ou heróis negros ou ameríndios são construções que acontecem à revelia das autoridades oficiais, em muitos casos sem a chancela do Estado. Várias das referências aqui mencionadas foram concebidas e mantidas de maneira autônoma e independente pelos movimentos sociais, sendo algumas delas reconsideradas pelo Poder Público apenas há algumas décadas atrás, a exemplo do registro do nome de Zumbi dos Palmares no livro do Panteão da República Tancredo Neves, conforme mencionado anteriormente. Do ponto de vista simbólico tais ações possuem uma importância ímpar, no sentido de subverter as noções tão presentes no imaginário social brasileiro acerca da inexistência de figuras históricas negras na edificação da identidade nacional.

Entre as personalidades em destaque no módulo em debate, há muitas oriundas das culturas populares e outras tantas que, mesmo vinculadas ao contexto das elites nacionais foram jogados no ostracismo, algo recorrente em um país envergonhado de sua presença africana. Logo, a defesa da celebração desses ícones está relacionada ao princípio da equidade, pois enquanto o segmento branco pode se dar ao privilégio de questionar a existência de seus próprios mitos, o segmento negro mal conseguiu edificar os seus. É esta a motivação que impele à exposição de rostos de pessoas cujas imagens foram eclipsadas, apesar de seus legados. O mesmo anseio vale para as populações autóctones.

Pode ser também que ocorram argumentações que coloquem sob suspeita a ideia de pertencimento racial com a qual trabalha o Museu, considerando o gradiente significativo, em termos de maior ou menor concentração de melanina, que as imagens das referidas pessoas deixam transparecer. Quanto a isto esperamos ter contextualizado,

ao menos de modo razoável, o debate acerca das relações interraciais e o papel desempenhado pelo racismo brasileiro que tem no fenótipo dos indivíduos uma das principais bases de apoio. Assim sendo, o que a cor da pele muitas vezes parece não dizer, cabelos e traços fisionômicos frequentemente o dizem. E aqui não se trata de forjar pertencimentos, pois a leitura que qualifica ou desqualifica as pessoas a partir das aparências não se constituiu em uma estratégia desenvolvida pelo ativismo negro, mas sim por aqueles identificados com ideologia do embranquecimento..

As reflexões acerca das relações entre História e memória desenvolvidas por Maurice Halbwachs chamam a atenção pelo interesse de procurar identificar os modos como as lembranças são trabalhadas pela coletividade por ele estudada. No caso específico da população negra a oralidade teve um papel preponderante na manutenção da memória, posto que o acesso ao código escrito fosse impensável, na medida em que se constituía em uma transgressão grave para a grande maioria dos africanos escravizados.

Na contemporaneidade os registros orais são compreendidos como fontes fidedignas pela academia, algo muito diferente de décadas anteriores quando os departamentos, faculdades e institutos menosprezavam este manancial. A tradição oral fora imprescindível para que no imaginário afro-brasileiro se mantivesse viva a memória de pessoas que se tornaram emblemáticas em função de suas determinações e, por conseguinte, de seus feitos. Para vários destes rostos a significância não seria a mesma não fosse o legado de uma oralidade atuante que persistiu, sem descurar da preservação da imagem positiva de tais indivíduos.

Um dos principais componentes que colaboram para sustentar a invisibilidade negra é o mito da democracia racial. Sobre ele o desenvolvimento de alguns comentários procede. A transição do Império à República já fora objeto de intensa discussão sob vários aspectos. No que tange à condição da população negra, naquele momento recém alforriada, vale destacar as estratégias assumidas pelo Estado no sentido de ignorar qualquer tensão produzida por uma abolição sem projeto de inclusão social. Nem mesmo o legado deixado pelo movimento abolicionista foi suficiente para que a transição de um modo de produção a outro ocorresse sem grandes traumas. Aliás, diga-se de passagem, a narrativa mestra construída em torno do fim da escravidão atribui uma importância muito maior ao ato da Princesa Izabel do que ao movimento abolicionista, como se tudo tivesse acontecido por encanto.

Desde os anos 30 do século passado, após o impacto causado pela obra *Casa grande e senzala*, o Estado e sociedade procuram se convencer de que o modelo brasileiro de permitir uma suposta integração social permeada pela mestiçagem teria feito desta nação um lugar impar em termos de convivência ‘pacífica’ e ‘harmônica’ entre pessoas de diferentes origens. A construção do mito da democracia racial advém desse sentimento que contribuiu para uma visão cosmética da realidade social no país. Em um esforço de situar os episódios que deram forma e conteúdo ao referido mito, Emília Viotti da Costa discorre sobre determinados momentos protagonizados pela elite acadêmica nacional, os quais merecem a devida atenção. Aludindo a um percurso realizado pelo sociólogo Gilberto Freyre no exterior em meados da década de 40 ela diz o seguinte:

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

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

Os argumentos em torno da mobilidade social e da oportunidade expressão cultural cairiam por terra anos depois com as pesquisas referentes ao projeto UNESCO⁴⁰. Trabalhos sociológicos posteriores ao impacto causado pelo pensamento

⁴⁰No começo da década de 1950 a UNESCO, agência da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura, preocupada com a dimensão mundial das tensões raciais provocadas por ideologias extremistas durante a segunda grande guerra, a exemplo do nazismo, resolveu agir. Influenciada por avaliações positivas sobre a suposta convivência pacífica entre pessoas de distintas origens no Brasil, aquele órgão decidiu financiar um projeto que traria subsídios para uma reflexão global sobre a superação do racismo. Os trabalhos de campo, dirigidos por intelectuais da envergadura de Florestan Fernandes e Roger Bastide, evidenciaram elementos contraditórios da cultura

freyreano manifesto desde o livro *Casa Grande e Senzala*, passaram a constituir um contraponto, como aqueles assinados por Florestan Fernandes, Roger Bastide e outros. Estes eram denominados revisionistas e foram execrados por ‘imaginarem’ um conflito racial ‘inexistente’ no país. Suas pesquisas evidenciaram não apenas que o empobrecimento dos negros está associado às imagens coloniais, assentadas em estereótipos raciais, bem como elucidaram que as artes e culturas negras não gozavam da mesma distinção que aquelas concernentes ao segmento hegemônico. O fato, por exemplo, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional ter se comprometido com o mapeamento e tombamento dos bens culturais afro-brasileiros somente a partir do final do século passado, tendo nos anos 80 um marco referencial, é uma situação que confirma a existência da desatenção e do tratamento diferenciado no que se refere à diversidade cultural e etnicorracial brasileira.

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

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

A comparação apresentada evidencia o efeito anestésico dos mitos sociais que se destinam a encobrir as realidades em nome da ordem estabelecida. Desse modo, o mito da democracia racial se instaurou com tal eficácia no imaginário social brasileiro que passou a servir como blindagem contra os questionamentos acerca das iniquidades entre negros e brancos no país. Ainda em relação a possíveis aproximações entre Brasil e

local. Esses aspectos colocavam em cheque a ideia tão difundida, nacional e internacionalmente, do Brasil como paraíso racial, cadinho das ‘raças’. Tal episódio foi fundamental como motivação para que viéssemos a discutir a presença da cultura afro-brasileira em outro nível, problematizando as tensões e evidenciando questões alusivas aos silenciamentos a respeito da mesma.

Estados Unidos o argumento do sociólogo Sales Augusto dos Santos em torno das relações raciais estabelecidas em ambos os países ajuda a compreender o problema. Segundo ele, enquanto nos Estados Unidos, para justificar as leis segregacionistas vigorava a lógica do *'equal but separate'* (iguais, mas separados) no Brasil a ideia predominante era a seguinte: 'juntos, mas desiguais'.

Respalado por essa noção o Estado também se absteve, assumindo conduta negligente no que se refere ao segmento negro. Embora desde os anos 50 houvesse a Lei Afonso Arinos, que punia a prática de preconceito racial, o fenômeno era habitualmente tratado como um problema de indivíduos mal resolvidos e não como uma questão de ordem cultural que afeta o conjunto da sociedade. Para todos os efeitos a nação brasileira aprendeu a lidar harmoniosamente com sua diversidade, sendo as discrepâncias produto da luta de classes e não do racismo. Concepções como esta conflitavam com ditos populares a exemplo da célebre frase: 'No Brasil o negro sabe o seu lugar'

Há fatores que não podem ser olvidados, a exemplo do famoso canto das três raças que serviu de parâmetro como mito fundador de uma cultura diferenciada e supostamente mais fraterna. Soma-se a este legado um repertório de imagens que, mesmo baseado na noção de que índios, negros e brancos formavam o amálgama da nação, pedia para a afirmação de um clareamento gradual da população brasileira. À mestiçagem, componente do mito da democracia racial, caberia a função unilateral de clarear, jamais de escurecer a população, garantindo processualmente o branqueamento coletivo. Embora saibamos que democraticamente toda mestiçagem seria capaz de permitir vários resultados além do almejado, o projeto era bem enfático. Este ideal torna-se perceptível em determinadas representações da nação a exemplo da cédula de quinhentos cruzeiros de ampla circulação no mercado nacional durante os anos 70. Nela o discurso visual em prol da embranquecimento como resultado atual de um denso processo de mestiçagem é nítido. Dessa perspectiva o elemento síntese da cultura brasileira seria o indivíduo do sexo masculino e socialmente branco, ou seja, aceito como tal pelo conjunto da sociedade brasileira.

Em uma cultura patriarcal e contaminada pelo racismo a referida imagem estaria acima de qualquer suspeita, pois a ideia implícita já era largamente socializada, de maneira que seria apenas a constatação do óbvio. O principal erro dessa conduta era, no entanto, o de se afirmar a imagem de alguém como síntese em uma sociedade

sabidamente multicultural, multiétnica e multirracial. Sob todos os aspectos isto é um acinte. Apesar de tamanho absurdo essa prática acabou se instaurando com certa normalidade, a despeito dos protestos já existentes. A ‘convivência pacífica’ se susteve nesses termos. O fenômeno do branqueamento foi capaz de produzir uma cultura visual que vem contaminando olhares e gerando uma espécie de naturalização dessa exposição exaustiva de imagens de rostos brancos que resulta na subtração dos demais.



Na publicação intitulada *O Museu de Valores do Banco Central do Brasil*, de onde foi extraída esta imagem constam várias alusões às cédulas comemorativas em nome da memória nacional, incluindo-se a de 200 cruzeiros referente à Abolição da Escravatura. Quanto ao caso específico da nota destacada acima é curioso perceber a seguinte explicação:

No anverso da cédula de 500 cruzeiros **retrata-se a evolução étnica brasileira** e, no reverso, sequência de cartas histórico-geográficas - Descobrimto, Colonização, Independência e **Integração do Brasil**. (MVBCB, 2000, p.278) (Grifos nossos)

De acordo com o sociólogo Clóvis Moura a tese que articula mestiçagem e democratização nada mais é do que uma falácia, como se um processo inexoravelmente desaguasse em outro. Moura, assim como Costa, se dedicou a abordar criticamente o mito da democracia racial, entendendo que os argumentos justificadores de uma suposta relação apaziguada entre os diferentes segmentos que compõem a nação brasileira funcionam estrategicamente. Um mecanismo que garante a manutenção do *status quo*,

na medida em que nega as identidades étnicas e omite os pontos nevrálgicos nos quais situam-se as tensões. Moura alega que:

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

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

Quanto ao fato de ter havido ou não leis segregacionistas no país ainda há muito que se discutir com base na conduta do Estado a partir de meados do século XIX. O estímulo à imigração, sobretudo, europeia deixou evidente a existência de políticas públicas direcionadas a determinados grupos recém-chegados, ao passo que outros segmentos constituintes da história da nação e que se encontravam em condições de maior vulnerabilidade apenas assistiam as mudanças que se processaram desde então. Moura chama atenção ainda para a displicência perceptível inclusive nas pesquisas acerca das relações raciais:

Na maioria dos estudos sobre o assunto esses mecanismos (ideológicos) não são avaliados. Pelo contrário. É como se houvesse um **fluir idílico**, sem nenhum entrave à evolução individual senão aquele que a capacidade de cada um exprimisse. Elide-se, assim, a escala de valores que a estrutura de dominação e o seu aparelho ideológico impuseram para discriminar grande parte dessa população não-branca. **Essa elite de poder que se auto-identifica como branca escolheu, como tipo ideal, representativo da superioridade étnica de nossa sociedade, o branco europeu e, em contrapartida, como tipo negativo, inferior étnica e culturalmente, o negro.** (MOURA, 1988, p.62). (Grifo nosso).

Em sua análise Moura relaciona o mito da democracia racial ao processo de mestiçagem e à ideologia do embranquecimento, que juntos formam o tripé que serve como suporte ao modelo de racismo praticado no país. É necessário reforçar que toda

esta engrenagem possui uma dimensão simbólica cujo aspecto visual não pode ser subestimado, aliás, a constituição de imagens é, desde sempre, fundamental para subsidiar tal ideário. Bastaria este argumento para justificar a existência do módulo voltado para as personalidades negras, nas dependências do Museu Afro Brasil, secção que constitui uma das exposições de longa duração da entidade.

Diante do exposto deve-se reiterar ainda que o processo de reconhecimento, por parte do Estado e da sociedade, de um racismo à brasileira, foi paulatino, primeiro partindo da ideia de inexistência do fenômeno à admissão de preconceito racial ténue e subordinado à pobreza, depois saindo desse estágio para assunção, mesmo que moderada, de um modo peculiar de segregar negros, curiosamente chamado de ‘racismo cordial’. A obsessão de parcela da intelectualidade brasileira pela afirmação de uma sociedade harmônica foi tão intensa que até a segregação racial no país era vista como menos danosa em comparação com a experiência estadunidense e sul-africana, por exemplo, como se fosse possível falar em racismo melhor ou pior. O fato era que, segundo os revisionistas citados por Costa, os brasileiros tinham preconceito de ter preconceito.

Frente aos protestos constantes protagonizados, sobretudo, pelo ativismo, o mito da democracia racial começa a sofrer abalos, pois se para a cultura hegemônica os ‘outros’ poderiam participar da grande celebração da brasilidade em condições subalternas, para os segmentos não hegemônicos a farsa não poderia perdurar. Convictos de que era preciso agir eles decidem ‘estragar a festa’.

Quando são anunciadas as primeiras políticas públicas com foco na população negra, efeitos da Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e formas correlatas de intolerância, ocorrida em Durban, na África do Sul, os defensores do mito reagiram. Eles resolveram alegar, entre outras falácias, que em um país com elevado grau de mestiçagem, não havia como definir quem era negro, ou que a pobreza sim, explicava a exclusão social dos afro-brasileiros, não o racismo. Os embates foram e continuam intensos explicitando que de velado o racismo à brasileira não tem nada. A compreensão de que somente as políticas pautadas na equidade⁴¹

⁴¹ Conceito fluido entre os operadores do Direito e que está relacionado ao princípio de que para lidar com os desiguais são necessárias políticas diferenciadas. A equidade é a pavimentação do caminho para igualdade. Falar de igualdade sem o cumprimento desta etapa resulta na manutenção das discrepâncias entre determinados segmentos. A rigor a igualdade plena depende da eficiência das ações pautadas na equidade, ou seja, não se pode dispensar tratamento igual aos desiguais. Para isso existem as políticas compensatórias.

poderão aproximar os desiguais começa a se espraiair, mesmo diante de todo o alarido e do incomodo manifesto pelas elites nacionais.

Embora se configure como um evento tardio na cultura do país, o debate sobre as políticas de enfrentamento ao racismo se torna mais uma ameaça aos padrões preexistentes, referências que, embora ultrapassadas, formam o esteio para que o pensamento hegemônico continue a sê-lo. A estratégia dos conformistas é a de tentar desqualificar as políticas públicas com foco na população negra, sob a alegação de que tais ações racializam uma nação que supostamente jamais fora racializada. Apesar das evidências de que o racismo sempre exerceu papel estruturante na sociedade brasileira, haja vista as pesquisas sociológicas produzidas desde os anos 50, e das estatísticas cada vez mais alarmantes, larga parcela das elites nacionais preferiu continuar arraigada ao mito como argumento refratário às mudanças.

Certamente nenhum mito se extingue por decreto e, no caso específico, constata-se aqui e ali a remanescência de suas ideias, como ações desesperadas na busca obstinada de tentar ‘salvar’ o que ainda resta de onírico, apesar das circunstâncias atuais possibilitarem o vislumbrar de caminhos verdadeiramente democráticos. Por esta razão o convite para olhar tantos rostos negros esquecidos, evanescidos, a despeito das contribuições que tais pessoas legaram ao país cumpre uma função quase que terapêutica.

São estas algumas das discussões que o referido módulo suscita. Mais uma vez a questão central diz respeito às lacunas. Embora seja comprometedor o estabelecimento de abordagens que pendam para um caminho totalizante o Afro Brasil tem se lançado ao trabalho de resgatar da maneira mais ampla possível as imagens dos rostos de homens e mulheres que cujas referências foram historicamente preteridas. O Diretor/ Curador da instituição assim o faz, por sua conta e risco.

3.6 - Artes Plásticas: a mão afro-brasileira

Por fim o módulo intitulado A Mão Afro Brasileira é dedicado às artes plásticas produzidas por indivíduos negros, ou às produções visuais cujas intencionalidades revelam nítidas identificações com o universo das estéticas negras, falemos, nesta perspectiva, de artistas negros ou não. Trata-se de um projeto ambicioso

que procura englobar os séculos XVIII, XIX, XX e, obviamente, o limiar do século XXI. O presente módulo almeja deslindar a dimensão deste legado, informando sobre o alcance das contribuições artísticas e estéticas, históricas ou recentes, de afrodescendentes ou contribuições outras neles inspiradas como referência para uma História da Arte no Brasil mais aberta a novas possibilidades.

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

Por outro lado, enxergar com lentes bem focadas o século XIX e, em particular, a Academia Imperial de Belas-Artes também pode contribuir para a fuga do que há de mais convencional em relação àquela instituição. Pensar a Academia, bem como os liceus de artes e ofícios coetâneos por diferentes prismas se constitui em verdadeiro desafio. Tal empenho se dá na busca pela elucidação de questões pertinentes ao papel desempenhado por artistas afro-brasileiros que se notabilizaram em um ambiente muitas das vezes hostil àqueles que não fossem ‘bem nascidos’. Afinal, não se pode esquecer que a Academia foi inaugurada e mantida sob os auspícios do Reino de Portugal para deleite da Corte e da elite europeia e eurodescendente no Brasil.

Não menos importante é a produção de artistas afro-brasileiros que se anteciparam ao modernismo. Os idealizadores do movimento que se inicia com a Semana de Arte Moderna em 1922, de inspiração nitidamente nacional-popular, investiram, entre outras abordagens, na representação da diversidade étnica brasileira, como forma de valorização da mestiçagem. Contudo, naquele contexto, o segmento negro, além de outras minorias, no que se refere à hegemonia cultural, não dispunha de artistas com inserção no circuito das artes que assinassem obras afirmadas acerca de seus pertencimentos. Entrementes, o referido grupo seria abordado, de modo constante, como objeto a ser representado pelos protagonistas do movimento modernista, no afã de uma antropofagia anunciada. Em outras palavras, mais do que olharem, os negros eram vistos. Raras exceções podem ser constatadas, a exemplo de Di Cavalcanti que recebera o epíteto de ‘O pintor das mulatas’. Artista que a propósito, possuía parentesco com

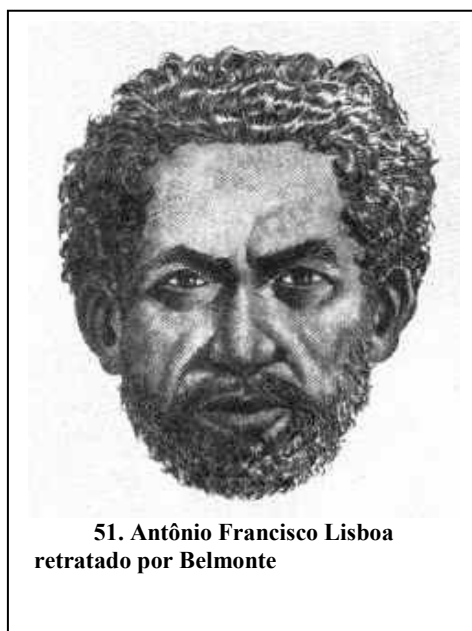
umas das personalidades negras ressaltadas pelo Museu afro Brasil, tendo sido ele sobrinho de José do Patrocínio, ‘O Tigre da Abolição’.

A arte contemporânea emerge na sequência, estabelecendo rupturas, questionando limites e apresentando propostas. O debate instaurado a partir das provocações que o referido contexto evoca serve, entre outras possibilidades, como estímulo a alimentar as reflexões acerca das relações entre cultura e sociedade. Todavia, no rol das questões alusivas à teoria, crítica e história da arte contemporânea no Brasil pouca ênfase é dada à diversidade humana aqui existente. Talvez isto se deva a um provável reflexo tardio relacionado ao duradouro mito da democracia racial, fenômeno que agoniza, mas não morre. A conduta mencionada, sintoma do desinteresse, também é um fator que contribui para eclipsar a produção de uma arte afro-brasileira atual, ainda que artistas a ela vinculados se valham dos conceitos e das mídias pertinentes à arte contemporânea.

A análise do presente núcleo resulta de um interesse alimentado tanto pela importância quanto pela escassez de investigações acerca da presença negra na arte brasileira desde o século XIX. Apesar da existência de publicações tais como *Pintores negros dos oitocentos* de autoria de José Roberto Teixeira Leite, *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*, obra já comentada e que conta com artigo de Luiz Marques intitulado “O Século XIX, o advento da Academia de Belas Artes e o novo estatuto do artista negro”, além de outros autores, ainda há um longo caminho a ser pavimentado. As abordagens relevantes, porém, esparsas mostram que os esforços para suprir nossa carência nesse campo resultam, a bem da verdade, de ações prioritariamente individuais de pesquisadores cujas motivações foram mais do que plausíveis. Raras as oportunidades em que foi possível contar com um apoio institucional efetivo e contínuo na perspectiva de, ao menos, reduzir os danos causados por uma história da arte brasileira *mainstream*.

Estudar na contemporaneidade a instituição do estilo neoclássico ou a dimensão do barroco no Brasil, com o intuito de explicar, em parte, nossas identidades artísticas, requer uma observação necessária, sem a qual poderíamos incorrer nos mesmos erros do passado e que permitiram a existência de lacunas inadmissíveis no que concerne a aspectos da alteridade negra na arte brasileira. É fato que o discurso da história da arte no Brasil esteve até boa parte do século XX contaminado pelo discurso de uma historiografia oficial que construiu uma visão elitista e burguesa da sociedade

brasileira e, portanto, eclipsando episódios e personagens que de algum modo pusessem em risco o pensamento hegemônico. Tanto que somente no final do século passado tivemos a oportunidade de observar o alcance de uma revisão histórica responsável, capaz de resgatar heróis populares e valorizar eventos protagonizados por segmentos excluídos, conforme falamos há pouco. Tal ação serviu de mola propulsora para que o Estado instaurasse mudanças substanciais na metodologia de ensino alusiva à educação básica. Considerando as influências nefastas de uma historiografia conservadora sobre a história da arte brasileira, podemos compreender porque razão os estudiosos do campo deram pouca ênfase a determinados aspectos e peculiaridades da nossa trajetória artística, entre as quais é possível elucidar a ‘incomoda’ presença dos afro-brasileiros.



**51. Antônio Francisco Lisboa
retratado por Belmonte**

Senão vejamos, dois dos maiores ícones do barroco nacional são, sem sombra de dúvida, Antônio Francisco Lisboa, o Mestre Aleijadinho e Valentim da Fonseca e Silva, o Mestre Valentim. Os trabalhos acerca da vida e obra de ambos os mestres mencionados raramente se debruçam sobre o processo de ascensão destes, em se tratando de artistas afro-brasileiros no Brasil escravocrata, salvo análises mais consequentes⁴². Parece não haver grande desafio no sentido de entender uma situação

⁴²O filme intitulado *O Aleijadinho: paixão, glória e suplício* dirigido por Geraldo Santos Pereira é um exemplo de obra interessada nas questões existenciais e nas tensões experimentadas por Antônio

paradoxal. Como tais pessoas, pertencentes a segmentos sociais historicamente oprimidos, se tornaram mestres de uma arte vinculada ao período colonial cujo esteio nada mais é do que a ideologia e o sistema político responsável por tal opressão? Desvelar as circunstâncias que tornaram isso possível ainda é um trabalho que exige maior imersão.

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

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

Analisando a pesquisa voltada para o campo das artes visuais neste país vamos encontrar publicações de intelectuais que se dedicaram e vêm se dedicando a estudar as contribuições do século XIX. Destacamos textos clássicos como o de Mário Barata em seu artigo “Século XIX. Transição e início do Século XX” in *História Geral da Arte no Brasil*, publicação densa constituída de dois tomos sob a organização de Walter Zanini, Rodrigo Naves em *A forma difícil*, entre outros. Além destes existem produções mais recente a exemplo do último livro de Sonia Gomes Pereira intitulado *Arte brasileira no século XIX*. A propósito, a referida pesquisadora pertence ao corpo docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que coincidentemente é uma instituição herdeira da antiga Escola Imperial de Belas Artes fundada pela Missão Francesa. Como estes há alguns pesquisadores que a partir de suas inquietações e

Francisco Lisboa, enquanto fruto de uma relação interracial na Vila Rica do século XVIII. A película expõe as contradições de uma sociedade escravocrata que curiosamente celebrava a produção do artista barroco nascido do ventre de uma mulher negra.

ambições acadêmicas acabam por gerar novos olhares sobre um determinado e importante período de nossa história da arte.

Todavia, é sintomático que a literatura específica voltada para o campo das artes tenha deixado de atribuir a devida atenção para aspectos de nossa cultura que não podem ser olvidados ou tratados como acessórios. Talvez a eficácia do discurso da mestiçagem, almejando o branqueamento da sociedade brasileira desde a segunda metade do século XIX e posteriormente reforçado pelo mito da democracia racial, construído no século XX, tenha nos anestesiado de tal forma a ponto de repercutir de modo contundente na produção intelectual e artística do país. Hipótese difícil de ser refutada, uma vez que sua força reside exatamente no fato estupefaciente que é, quando não o silêncio, a ausência, a lacuna, a precariedade de leituras mais generosas e verdadeiramente democráticas que nos permita um conhecimento denso de nossa história da arte. Justo ela, um fenômeno constituído por vários flancos possíveis e imagináveis.

É mister compreender o nosso processo. Para tanto necessitamos pensar, debater e avançar em direção a uma história da arte que não subestime as contribuições estéticas daqueles cujas origens nos fazem refletir sobre nossa diversidade cultural e racial. Estas ações não teriam como referência uma visão encantada, mas um olhar essencialmente crítico acerca dos avanços e limites estabelecidos pelas circunstâncias sociais, culturais e históricas nas quais nossa produção intelectual e artística se insere.

Aqui o intuito é o de tecer algumas considerações sobre o legado de artistas afro-brasileiros historicamente eclipsados pela cultura hegemônica. Os textos *Pintores negros dos Oitocentos*, além do artigo “O século XIX, o advento da Academia de Belas Artes e o novo estatuto do artista negro” são duas fontes que dão sustentação aos argumentos ora desenvolvidos. Nesta abordagem direcionamos a atenção para o último quarto do século XIX por ser notadamente o momento em que a presença negra se torna mais explícita no ambiente da Academia Nacional de Belas-Artes. Trata-se de uma questão de referencial. Na introdução de *Pintores negros do Oitocentos*, por exemplo, consta a seguinte argumentação quanto as decisões do autor:

(...) ainda que se limitasse à pintura dos Oitocentos, o autor teve de reduzir seu estudo a uma dúzia de nomes apenas, optando no amplíssimo espectro que tinha ante de si, por aqueles que são, em seu entender, os mais característicos. A atuação desses pintores cobre praticamente todo o séc. XIX

e adentra o séc. XX, tendo seus limites de um lado em Miguelzinho Dutra (...) e de outro em Artur Timóteo da Costa, falecido em 1922, poucos meses, somente, após a realização em São Paulo da Semana de Arte Moderna. (ARAÚJO, 1988, p.13)

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

Se o regime colonial não soube valorizar os saberes acumulados nesta seara pelos povos colonizados, os herdeiros destes felizmente agiram de outra forma. Paulatinamente foram se adaptando as linguagens estéticas hegemônicas sem abdicar do conhecimento legado pelos antepassados, como as maneiras de lidar com determinados materiais expressivos. A produção escultórica e a ourivesaria dos séculos XVIII e XIX são muito provavelmente os exemplos mais emblemáticos que corroboram tal afirmação.

Retomando a discussão sobre a Academia propriamente dita, notamos, de acordo com Leite, que o ingresso e a permanência de alunos afro-brasileiros não se deram de modo tranquilo, sem tensões. O autor comenta que vários desses artistas levaram uma vida de limitações materiais, não raro afetada pela loucura ou abreviada pela morte precoce e até suicídio.

O convívio com os outros colegas pertencentes a famílias abastadas, o desenvolvimento da produção artística demonstrando gradual crescimento, e mesmo a realização de trabalhos inquestionáveis tanto do ponto de vista da técnica quanto do conteúdo, tudo isso não foi suficiente para que os artistas mencionados gozassem do devido prestígio e credibilidade. Leite narra um episódio ocorrido com Estevão Silva, segundo o autor, um dos mais sofisticados artistas afro-brasileiros a fazer parte do corpo discente da Academia. De acordo com relatos da época, o fato a seguir ficou marcado na história da instituição. Durante a entrega dos prêmios aos alunos que mais se destacaram na exposição anual de 1879, o artista protestou contra os critérios de avaliação uma vez que naquele ano as opiniões de acadêmicos, e inclusive de alguns colegas como Vitor Meireles, sobre sua produção eram quase unânimes. Diante do

Imperador Dom Pedro II o então aluno Estevão Silva, que obteve uma premiação aquém da esperada, recusou a deferência, gesto que acabou lhe custando um processo disciplinar instaurado pela própria escola. Aliás, há registros curiosos mostrando que a Academia punia com rigor os ‘alunos delinquentes’, aplicando-lhes sanções que compreendiam desde suspensões até reclusões, podendo o insubordinado ficar detido por até 40 dias dentro das dependências da escola. No intuito de amenizar a tensão existente naquele momento a Congregação reunida para emitir parecer sobre o caso alegou que ao ouvir as explicações do réu convenceu-se de seu *acanhamento de inteligência*. Assim, sustentando o argumento de uma suposta limitação intelectual do réu, os membros da Congregação acreditaram ter agido corretamente, pois a prioridade era livrar Estevão de uma pena por demais severa. Eis o preço do ‘altruísmo’ manifesto pelos dirigentes da instituição.

Tal fato parece ilustrar bem as condições de produção desses artistas que ao longo de suas carreiras foram abrindo trincheiras em busca do reconhecimento. Dos artistas afro-brasileiros que frequentaram a Academia de Belas Artes, não se têm notícias de agraciados com a viagem ao exterior oferecida anualmente pela instituição, exceto no caso de Artur Timóteo da Costa, contrariando as estatísticas. Daqueles poucos que, de algum modo, tiveram a oportunidade de estudar na Europa, como Firmino Monteiro, pode-se dizer que o fizeram com os poucos recursos que conseguiram reunir e não com as bolsas de estudos da Academia. O percurso de Estevão Silva se assemelha ao de seus colegas como, Antônio Raphael Pinto Bandeira, João Timóteo da Costa, além dos já citados Antônio Firmino Monteiro e Artur Timóteo da Costa, entre outros coetâneos.

Roberto Conduru em seu livro intitulado *Arte afro-brasileira* tece alguns significativos comentários sobre este período da arte nacional. Interessado na trajetória desse conjunto de artistas o autor procura tocar em questões nebulosas como, por exemplo, a identidade negra dos artistas afro-brasileiros, uma vez que na maioria das obras não se detecta qualquer busca mais efetiva nesse sentido. Sobre este aspecto Conduru argumenta:

(...) Embora haja muito ainda para saber do trabalho de artistas negros que se formaram na Academia Imperial e depois na Escola Nacional de Belas Artes, a autoimagem não parece ser a questão central nem, mesmo muito relevante em suas obras, que parecem ocupadas em exibir o domínio das ditas belas

artes para atender os anseios de uma clientela ocupada em mimetizar o gosto europeu. (...) (CONDURU, 2007,p 50-51).

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

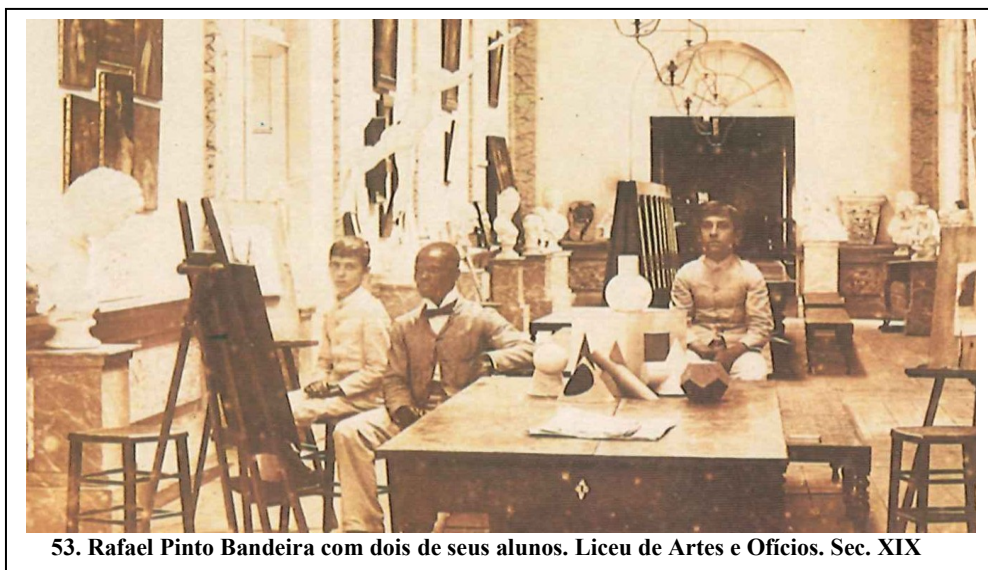


52. 'Estudo de cabeça', Arthur Timótheo da Costa.

As circunstâncias em que os artistas negros do século XIX encontravam eram, portanto, absurdamente limitadoras, o que também não quer dizer que episodicamente vários dos artistas mencionados não tentassem aqui e ali expressar um pouco de suas ideias acerca de si mesmos ou do segmento ao qual pertenciam. Os auto-retratos e alguns trabalhos como *Estudo de cabeça* e *Cabeça de negro* de Artur Timóteo, *Feiticeira* e *Cabeça de homem* de Pinto Bandeira, *Crianças negras* de Emmanoel Zamor, nos impedem de afirmar peremptoriamente que esses artistas não tinham preocupações em relação à auto-imagem. Não obstante, devemos considerar que o rigor canônico da

Academia, propagadora do ideário neoclássico de expressão artística, atuou inegavelmente como inibidor de qualquer ousadia estética. Além de tudo, os artistas em questão sabiam que por razões de sobrevivência teriam que, lembrando Conduru, ao produzirem artisticamente, atender aos caprichos de uma elite europeizada. Se tais fatores não explicam, ao menos colaboram no sentido de entendermos a conduta geral assumida pelos artistas afro-brasileiros vinculados à Academia no que concerne às aproximações com o grupo de origem. De toda sorte, seria algo impensável acreditar na alienação absoluta desses indivíduos na medida em que todos eles eram, muito frequentemente, identificados com a população escravizada.

No afã de demonstrarem o domínio de conhecimento acerca das regras e normas estipuladas pela Academia alguns artistas afro-brasileiros se dedicaram exaustivamente ao labor artístico, ávidos que estavam por provarem sua capacidade. O trabalho de Estevão Silva, de inspiração naturalista, segue este curso. Pinto Bandeira por seu turno tenderá mais para estudos da figura humana e o interessante em seu trajeto é que o artista não se restringe a pintar personagens da aristocracia. No conjunto de sua obra há registro de pessoas comuns, de ascendência indígena, negros, brancos, fidalgos, camponeses, marginalizados. Talvez, por esta razão, seu trabalho possua um conteúdo social importante a ser investigado, bem como todo o legado desta geração de artistas que em função da sua condição de alteridade foi enxergada por lentes fora de foco.



Bandeira se tornou também um atuante professor lecionando no Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, se envolvendo sempre em ações que visassem o acesso ao conhecimento artístico. Para quem nasceu em uma família de pessoas escravizadas seu processo foi tão fabuloso quanto meteórico. Aos 33 anos sentindo-se desprestigiado diante das dificuldades, sobretudo, institucionais, impostas à realização de seus projetos, Bandeira sucumbe aos infortúnios e, em um gesto desesperado, se suicida, atirando-se de uma embarcação ao mar em plena Baía de Guanabara.

Em relação às paisagens que ele deixou registradas especialistas argumentam possuir, como alega Leite, “uma harmonia tonal e uma singeleza evocativas de um Camille Corot”. De modo semelhante a Estevão da Silva, Pinto Bandeira tinha afinidades com o Grupo Grimm, cuja proposta inovadora da época era, segundo Emanuel Araújo, “o estudo da natureza através da observação direta e não mais entre quatro paredes de uma instituição”.

Artur Timóteo da Costa, na opinião de Teixeira Leite, possui uma obra que, sob muitos aspectos, representa um elo entre a arte brasileira do Século XIX e um novo tipo de sensibilidade que se manifestaria com maior clareza a partir da Semana de Arte Moderna em 1922. Timóteo esteve na França lá estudando por alguns anos. Chegou a se inserir no circuito dos *salons* de Paris, evento tão comentado por Charles Baudelaire em *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*, o qual demonstrou ser não apenas um poeta sofisticado, mas também um crítico arrojado, cujas ideias muito contribuíram para os entendimentos posteriores sobre o classicismo, o romantismo e o impressionismo.

Nota-se na trajetória artística de da Costa o começo de uma pintura abstrata vigorosa que certamente influenciaria seus sucessores no limiar do Século XX. Sua ousadia estética fomenta o interesse por uma compreensão mais densa acerca da contribuição legada por ele e seus colegas que compartilharam a mesma história

À guisa de reflexão, parece-nos oportuno comentar sobre as motivações que levaram o Museu Afro Brasil a enfatizar a produção deste período. Não se trata aqui de uma abordagem que simplesmente reivindica um tratamento devido aos artistas afro-brasileiros do Século XIX. O que se quer, principalmente, é chamar a atenção para o que essas pessoas produziram. As angústias, as frustrações, os infortúnios, nada poderia anuviar uma contribuição tão significativa quanto aquela deixada por estes desbravadores.

Assim como Roberto Conduru, cremos que, somente o fato de não pertencerem à cultura hegemônica e assumirem o desafio de lidar com seus rígidos códigos estéticos estabelecidos, enquanto o “outro”, já se constitui em uma maneira de expressar a diferença. Aludimos a artistas criativos cuja dimensão estética das obras é inegável. Isso sem falar em Manoel Querino, que apesar de ter sido artista plástico acabou por se dedicar à formulação teórica e ao estudo da história da arte, assinando obras literárias no campo das artes visuais que colaboram para a compreensão do significado, como diria Emanuel Araújo, da mão afro-brasileira.

Os textos que serviram de referência para a elaboração desse trabalho possuem uma significância devido a vários fatores. Provavelmente o mais relevante deles seja o de colocar sob suspeita as noções gerais acerca da participação dos negros na cultura nacional. A ideia de que tal participação se restringiria a peculiaridades folclóricas, impregnadas de exotismo, de algum modo começa a ser ameaçada por novos olhares sobre um legado que além de vasto é complexo.



54. 'Cena de Candomblé', Wilson Tibério.

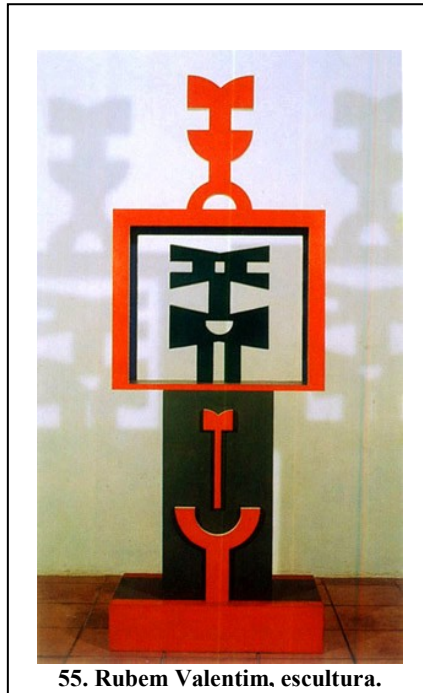
Fazendo um deslocamento para o século XX e tentando abordar não a produção artística fruto do Modernismo, mas a produção de artistas afro-brasileiros que seguiu ao largo da atmosfera propiciada pelo movimento modernista, reconhecemos a obra de Wilson Tibério, por exemplo, como uma referência. Tibério, na medida em que enfatiza o cotidiano afro-brasileiro, destaca os hábitos da população negra em seus espaços de interação específicos. O repertório de Tibério é um estímulo à valorização da cultura afrodescendente da perspectiva de um artista negro. Diferente do olhar de

artistas como Tarsila do Amaral ou Lasar Segall ao representarem o universo negro. Não se trata aqui da construção de um discurso essencialista, mas de uma percepção sobre lugares de fala diferenciados, neste caso particular, entendendo a fala como poéticas visuais tanto de quem é oriundo de determinado contexto quanto de quem alude a ele. Reconhecer e discernir os diferentes pontos de vista é um exercício que auxilia no entendimento das questões referentes às representações feitas *por* negros e *sobre* negros, sem com isso fomentar qualquer idealização.

Guardadas as devidas proporções, identificamos outros trabalhos que também possuem dimensões semelhantes às de Tibério. Posteriormente o trabalho de Heitor dos Prazeres inspirado no cotidiano afro-carioca e a contribuição, durante um período específico, de Abdias do Nascimento como pintor vieram a agregar informação na busca por uma identidade estética afro-brasileira. Nascimento e sua temática, com foco privilegiado na mitologia dos orixás, exerceu um papel fundamental, considerando a persistência da nefasta intolerância religiosa que até hoje resulta na satanização perene das divindades africanas. Embora esta personalidade tenha desempenhado vários papéis ao longo de sua trajetória como ativista negro o seu legado nas artes visuais é particularmente importante, não apenas pelos motivos mencionados, mas também pelo fato de representar uma busca de referenciais estéticos que enaltecessem o legado africano no Brasil.

Ao que parece, Nascimento conseguiu compreender sem grandes dificuldades a relação intrínseca entre questões políticas e estéticas, fosse na condição de artista plástico, fosse como curador do Museu de Arte Negra, ou ainda na condição de ator protagonista do Teatro Experimental do Negro. A trajetória deste ativista nos dá uma dimensão da real importância dos signos estéticos e suas conexões com o político e o social.

Não se pode abordar a arte moderna e contemporânea no Brasil sem citar ao menos dois artistas cujas poéticas reiteram o sentido daquilo que chamamos de arte afro-brasileira. São eles Rubem Valentim e Deoscóredes Maximiliano dos Santos, o mestre Didi, falecido recentemente. O primeiro, se apropriando da abstração geométrica e dos signos alusivos aos orixás desenvolveu uma espécie de alfabeto visual, ao passo que o segundo também inspirado na liturgia dos cultos iorubanos construiu sua poética original.



55. Rubem Valentim, escultura.

Embora existam divergências em relação ao teor do trabalho de Rubem Valentim, maioria dos argumentos converge para o entendimento de que sua obra possui um aspecto inaugural. Contudo, no que tange à vinculação de arte de Valentim ao universo afro-brasileiro há interpretações que destoam desse ponto de vista. Mariano Carneiro da Cunha no capítulo intitulado “Arte afro-brasileira”, que juntamente com outros quatorze capítulos compõem os dois tomos da obra *História Geral da Arte no Brasil*, sob coordenação de Walter Zanini, afirma que as produções de vários artistas brasileiros, entre eles Rubem Valentim, não poderiam a rigor ser consideradas como afro-brasileiras, na medida em que estas não se servem de convenções estilísticas africanas. Cunha parte do entendimento de que a obra de Valentim, tendo sido resultado de pesquisa formal em torno de temas do construtivismo, filia-se à melhor tradição da arte ocidental. Assim, merece ser vista como arte nacional que pode inserir-se no contexto internacional. As observações de Cunha não coincidem com as de Otávio Tavares de Araújo que na condição de crítico procura explicar as relações formais entre a obra de Valentim e o universo mítico referente à cultura do Orixá. Algo que pode ser facilmente constatado no vídeo *Rubem Valentim: sagrada geometria*, da série Arte na Escola produzido pela TV Senac. Roberto Conduru também entende que, distintamente

de Carneiro, a obra deste artista possui qualidades especiais que nos remetem ao imaginário negro. Aludindo à problemática afro-brasileira Conduru alega em sua recente publicação:

É Rubem Valentim quem, a partir de meados dos anos 1950, chamou a si a questão e se dedicou à configuração de uma arte afro-brasileira, empreendendo uma experiência crucial e única. (Conduru, 2007, p.. 68)

Apesar de limitar suas compreensões em torno dos elementos estéticos constantes na obra de Rubem Valentim, Cunha, no capítulo mencionado deu-se ao trabalho de tenta classificar as produções artísticas com maiores ou menores conexões com a cultura afro-brasileira. Segundo ele um esforço de delimitar tais produções poderia resultar na identificação de quatro grupos. Aquele constituído por artistas que só utilizam temas negros incidentalmente; outro integrado por artistas que recorrem aos temas negros sistematicamente; em seguida um terceiro composto por artistas que se servem dos temas e das soluções plásticas espontâneas que são inspiradas nas estéticas negras; e por último os artistas rituais. A partir desta classificação ele distribui as produções de vários artistas de maior ou menor visibilidade no circuito artístico, considerando inclusive a obra de Rubem Valentim.



56. Objetos artísticos com fibras naturais. Mestre Didi

Quanto ao Mestre Didi existe um aspecto em sua trajetória que o diferencia de vários outros artistas afro-brasileiros. Ele que faleceu há pouco, aos 92 anos de idade, era um alto sacerdote do culto de Baba Egun em Salvador. Filho de Mãe Senhora, respeitada Yalorixá dos candomblés da Bahia. Didi assumia o cargo de Alapini, posto importante na tradição iorubana que celebra os ancestrais. Certamente o conhecimento acumulado ao longo do percurso religioso fomentou também sua criação artística. Além de artista plástico esta personalidade escrevia contos baseados nas matrizes africanas. Sua esposa Juana Elbein dos Santos, antropóloga argentina, que estudou o culto de Baba Egun, tornou-se sua interlocutora por conhecer não apenas a obra do artista, mas também as fontes inspiradoras de Didi.

Deoscóredes teve uma trajetória que em alguns aspectos se assemelha a de Valentim. Ambos eram baianos e usufruíram do mesmo manancial produzindo poéticas visuais distintas. Concidentemente os dois participaram dos Festivais mundiais de artes e culturas negras, já mencionados, e no curso de suas vidas artísticas foram ampliando as possibilidades até chegarem a realização de arte pública em grandes centros urbanos.

Outra obra que contribui para esta reflexão é a de Yedamaria, artista plástica e professora da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal da Bahia. Embora seu trabalho esteja mais voltado para natureza morta, há registros de seu interesse por uma visão mais humanizada em torno do cotidiano das pessoas negras. Mesmo que momentaneamente Yedamaria expresse seu ponto de vista a este respeito. Este gesto de circunstancialmente destacar imagens que aludem ao próprio pertencimento é algo que está relacionado aos percursos de vários artistas afro-brasileiros. Com Yedamaria não foi diferente, o que nos leva a pensar que sendo ou não objeto principal de preocupações estéticas, a auto-representação é sempre uma questão a ser observada para artistas negros e negras.

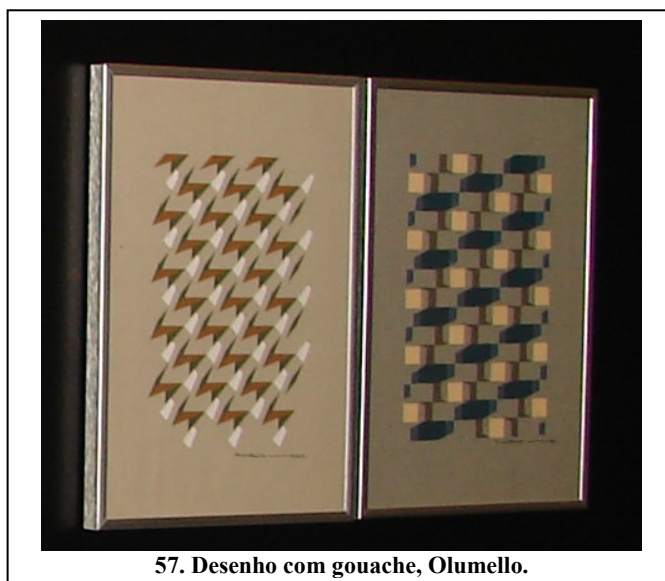
Deve-se considerar ainda que as mulheres negras artistas, por razões óbvias, tendem a provocar reflexões necessárias no que concerne às relações entre raça e gênero. Pode até não ser algo perseguido para algumas delas, mas a condição feminina na arte inevitavelmente estimula certos debates em termos de representação visual da alteridade de gênero.

O trabalho de Yedamaria que alude às imagens de pessoas negras não almeja necessariamente contribuir por um debate acalorado. Porém o lirismo com que lidacom

as cenas do cotidiano, no qual procura inserir pessoas negras como seres normais, contribui para reflexões existenciais.

Willy Mello, artisticamente conhecido como Olumello é outro nome em destaque no rol de artistas afro-brasileiros contemplados pelo Museu Afro-Brasil. Se disséssemos que a sociedade brasileira possui um débito com os afrodescendentes, estaríamos reforçando uma percepção crítica que felizmente vem se tornando mais aguda, graças ao processo histórico e cultural de afirmação de uma identidade há muito preterida em nosso país.

Quando buscamos entender a produção artística contemporânea no Brasil o débito não é menos relevante. Talvez pelo fato de se estabelecer em nível de senso comum que, a criação artística de matriz africana, invariavelmente, mereça ser classificada como popular, *naif*, em contraposição óbvia ao que se entende como erudito.



57. Desenho com gouache, Olumello.

Para além dos estereótipos, o que encontramos na arte afro-brasileira de Olumello é a demonstração de que a linguagem visual, comprometida com a transformação, pode superar muitos limites. O rigor técnico aliado a uma busca identitária constante com o universo afrodescendente se contrapõem às concepções

voltadas para uma História da Arte *mainstream* que enxerga como obra de arte apenas as produções que se encaixam em seus cânones.

Olu refuta a ideia de que o pensamento estético deva estar restrito ao mundo ocidental, posto que tal conduta venha a anular as possibilidades de compreensão da diversidade cultural. A obra deste artista transcende o olhar que se encontra aquém de uma cognição estética mais plural.

O teor de sua produção, conforme ele mesmo argumenta, é baseado em um desenho que expressa o conhecimento adquirido durante anos de experiência, resultante do convívio com arquitetos, relação que se intensificou no período em que ele compôs a equipe de Oscar Niemeyer em Brasília. A este conhecimento ele agrega signos recorrentes da africanidade, a exemplo dos seus grafismos e cores que remetem ao imaginário negro.

Ver a obra de Olumello deve fazer bem para os olhos daqueles indivíduos, ávidos por compreender, com franqueza, parte de nossa cultura, sem a qual não encontramos esteio e tampouco explicação para o que somos. Afinal, nada melhor para desconstruir as noções de uma cultura visual capaz de coisificar as pessoas negras do que entrar contato com o legado deixado pelos africanos.

Responsável por uma obra que pode ser percebida em pequena e grande escala Jorge dos Anjos integra o grupo dos artistas que entendem que o processo de construção de uma poética é análogo ao processo de construção da identidade. Nesse sentido sua obra tem se referenciado no imaginário da cultura afro-brasileira e de culturas africanas. Sua produção vai da gravura até obras escultóricas e murais em baixo relevo, elaborados em grandes proporções que se caracterizam como que arte pública.

A obra de Jorge dos Anjos se integra à paisagem urbana de cidades como Belo Horizonte. O trabalho se espalha por praças, jardins e edifícios ao mesmo tempo em que elucida o seu pensar e fazer afro-mineiro. Seus relevos mostram nitidamente a intenção de dialogar com as estéticas das culturas negras. A produção escultórica encontra na pedra sabão e nos metais os materiais expressivos que atendem aos interesses do artista na busca por soluções estéticas. Ele costuma brincar dizendo que seu trabalho é resultado do que chama de ‘uai tech’, uma alusão bem-humorada ao *high tech*, mas que também informa e afirma a sua origem regional.



58. Colunas em pedra sabão. Jorge dos Anjos.

Atual curador das exposições de Jorge dos Anjos Roberto Conduru procura dar ênfase aos aspectos da geometria constante na obra que fazem do trabalho do artista algo especial. Jorge, por sua vez, enfatiza a importância do aprendizado com Amilcar de Castro e também destaca a influência que sofreu de Rubem Valentim, quando começou a produzir a partir de referenciais geométricos. Sobre a linguagem de Jorge que tem como base a linha Conduru comenta:

Mais do que um elemento plástico, ela é um indicio cultural. Nessa obra, que o próprio artista vê como um “construtivismo crioulo”, ressoa a “riscadura afro-brasileira”, hierática de Rubem Valentim. Assim como a onipresença fundamental do grafismo para os ioruba, que associam a linha à civilização. (Conduru, 2010.)

Já o trabalho de Rosana Paulino evidencia as inquietações de uma jovem artista cujas abordagens estão muito relacionadas à identidade feminina negra. Paulino vem se destacando por desenvolver uma poética que resulta de um mergulho profundo no imaginário das mulheres negras e suas aspirações. Seu intuito também é o de propor reflexões sobre anseios e carências decorrentes de problemas afetivos. As instalações que ela produz nos remetem às discussões propostas, por exemplo, por bell hooks e Alice Walker, entre outras feministas negras que estabelecem discussões acerca do amor e suas possibilidades terapêuticas.



59. 'O baile', instalação, Rosana Paulino.

Há circunstâncias nas quais Paulino põe o dedo em feridas ainda não cicatrizadas por razões semelhantes às mencionadas anteriormente quando falávamos da instalação 'Navio negreiro'. Seus trabalhos articulando gênero e raça retomam problemas relacionados à construção das identidades das mulheres negras. A instalação 'O baile', por exemplo, lida com o perene preterimento dessas mulheres que muitas das vezes não conseguem se ver como 'cinderelas', ou sequer cogitam a possibilidade de serem 'as escolhidas do baile', obviamente dentro de uma lógica patriarcal a partir da qual as mulheres geralmente são cortejadas. Esta obra mergulha nas subjetividades nascidas sob o peso dos padrões estéticos eurocêtricos e da ideologia do branqueamento. Em uma sociedade onde prevaleceu por muito tempo a lógica de que "mulher branca é para casar, mulata para fornicar e negra para trabalhar" não seria de fato tranquila a afirmação da identidade em um contexto que nega persistentemente a humanidade das mulheres negras.

Não obstante, as referências no plano do imaginário social contribuem para a exotização constante do segmento. Talvez a ilustração mais recorrente seja a figura carnavalesca da 'nega maluca', um tipo de representação imagética caricata que tende a aprisionar estas mulheres à determinadas noções e a restringir suas possibilidades como pessoas comuns que alimentam sonhos e desejos.

Discutimos a esse respeito em artigo intitulado "A representação visual do corpo afrodescendente", destacando as estratégias de coisificação tanto do corpo feminino quanto masculino negros para satisfação das elites conservadoras no Brasil. Em 'O baile' Paulino recorre à sedução daquele evento, ou pelo menos, aquilo que ele

evoca, com o intuito de expor a condição frequente de mulheres que precisam desenvolver estratégias de sobrevivência para driblarem o machismo e o racismo tão imbricados na sociedade brasileira. Nas palavras de Alexandre Bispo e Nabor Jr. editores da revista *O Menelick*, segundo ato a obra merece deferência pelo seguinte aspecto:

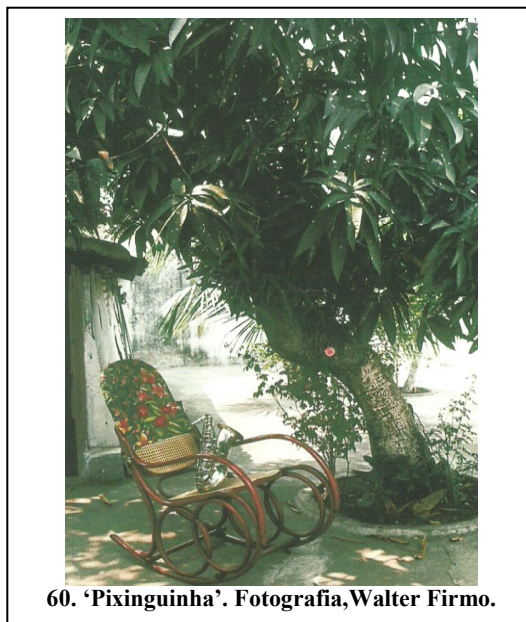
Em *O Baile* (2004), por exemplo, Paulino desmonta o mito da festa de debutantes, situação que exaltaria a branquidão, os cabelos lisos e nos apresenta uma situação constrangedora por qual passam as meninas negras quando diante tal questionamento. Nessa operação ela constrói uma produção que revela os sofrimentos decorrentes da frustração da menina negra em não conseguir se adequar ao modelo de beleza oficial. (http://omelelicksegundoato.blogspot.com.br/2010_05_01_archive.html)

Dando sequência a estas breves observações alusivas a alguns artistas que compõem o acervo do Museu Afro Brasil, vale ressaltar a importância da fotografia artística como uma possibilidade que vem se espalhando. Interessante notar aqui o fato de a população negra ter sido historicamente o objeto fotografado por lentes conduzidas conforme os olhares eurocêntricos. Basta lembrar os cartões postais na transição do século XIX para o século XX e daí se ter uma noção dos apelos exotizantes, bem como de um conjunto de distorções. Agora falamos de uma abordagem que busca o autoconhecimento, no intuito de desconstruir estereótipos tão presentes na cultura visual de um país.

Neste rol de fotógrafos afro-brasileiros se inserem vários nomes como Eustáquio Neves, Luís Paulo Lima, Walter Firmo, Januário Garcia entre outros. Firmo talvez seja entre aqueles que fazem fotografia com o olhar atento para a diversidade etnicorracial brasileira, a pessoa com maior experiência. Seu repertório é variado sem descurar dessas questões.

Ao longo de sua carreira iniciada com o fotojornalismo o artista conquistou vários prêmios dada a qualidade do seu trabalho. No seu acervo constam fotografias emblemáticas, sobretudo, aquelas relacionadas aos mestres do samba. Firmo dedicou-se também ao registro de cenas do cotidiano das classes populares. O trabalho, a festa, o lazer são temas recorrentes de uma produção significativa de imagens. Não seria demais afirmar que ele fez e continua fazendo escola. A sua fotografia é fruto da criatividade da ousadia, das soluções improváveis e principalmente de um olho atento aos

acontecimentos da vida e de um mundo plural. Sua arte encontra-se registrada em catálogo produzido pelo Museu Afro Brasil.



Consta no acervo do Museu Afro Brasil um dos registros mais conhecidos de Walter Firmo, a fotografia que mostra um cenário composto pelo artista em que um saxofone disposto sobre uma cadeira de balanço em um quintal faz alusão a Alfredo da Rocha Viana Filho o mestre Pixinguinha. Esta foto serviu inclusive de referência para o 'Projeto Pixinguinha' patrocinado pela FUNARTE que entre os anos 70 e 80 revelou novos talentos da MPB.

No fluxo dessa procura pela elaboração de um discurso visual que contribua para a valorização da comunidade negra merece destaque o trabalho de Januário Garcia que no curso de sua produção não desvinculou o trabalho fotográfico do ativismo. Sua dedicação foi tão intensa nesse sentido que lhe proporcionou uma condição especial. Provavelmente Garcia seja um dos poucos fotógrafos, talvez o único, com acervo dos mais expressivos, no que se refere aos registros das ações do movimento negro. No tocante a esse aspecto existem duas publicações que dão sustentação ao presente argumento. Uma se chama *25 anos 1980-2005 movimento negro no Brasil* de 2006 e a outra se intitula *Diásporas africanas na América do Sul: uma ponte sobre o Atlântico*.



**61. 'Série octogenários'. Fotografia.
Januário Garcia.**

Vale ressaltar ainda um trabalho desenvolvido por ele que retrata netos e netas de africanos escravizados, como a foto da senhora acima, imagem capturada no interior do estado do Rio de Janeiro. Uma expressão facial que parece dizer tudo e um pouco mais sobre a ancestralidade, reiterando a noção do corpo como arquivo das experiências vividas. Ensaios fotográficos somados às publicações supracitadas, em particular a dos 25 anos de movimento negro, memória recente do ativismo, fornecem um panorama do trabalho desenvolvido por Garcia ao longo de três décadas. O seu percurso lhe confere a condição de um artista que faz das suas imagens 'palavras de ordem'.

O intuito aqui foi o de explicitar certas abordagens positivas acerca das imagens sobre negros produzidas por negros. Não se trata de primar pela exclusividade, nem de acreditar que todo artista negro ou negra esteja fadado a trilhar um caminho ativista, mas de reafirmar que estudos meticolosos sobre a presença negra nas artes plásticas exigem a consideração dessas contribuições⁴³.

⁴³Quanto ao acervo de artes visuais do Museu Afro Brasil é relevante destacar um rol que não se restringe à produção artística local, mas que se estende a determinadas produções globais. Até 2009 constavam nessa lista obras dos seguintes artistas: Adenor Godim, Adriana Medeiros, Agnaldo Manoel dos Santos, Aldemir Martins, Alphonse Yémadjè, Anízio Carvalho, Aston, Bauer Sá, Caetano Dias, Carla Osório, Carybé, Charles Placide, Colin Chase, Cristina Mendes, Cyprien Tokoudagba, Dias Parede, Edival Ramosa, Edwige Aplogan, Emanuel Araújo, Euloge Glélé, Eustáquio Neves, Felix Labisse, Francisco da Silva, Genilson Soares, George Preston, Heitor dos Prazeres, Hélio Oliveira, Iolanda Huzak, Januário Garcia, Jonas Cunha, Jorge dos Anjos, José Antônio da Silva, José de Dome, José Igino, Josemaria, José Paulo Lacerda, Juarez Paraíso, Júlio Martins da Silva, Kifouli Dossou, Ladis, Lita Cerqueira, Lizar, Luís

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

Felizmente há entendimentos contra-hegemônicos sobre o valor e o poder transformador das estéticas negras. Em um movimento oposto à visão paradisíaca de um país pretensamente acostumado a lidar com sua diversidade, assunto exaustivamente tratado aqui, existe o engajamento político que procura demonstrar a importância de determinadas poéticas como forma de resistência e afirmação da identidade negra nas artes visuais também. Sem querer reduzir o debate a polarizações, subestimando as questões dialéticas implícitas nesses processos, acreditamos que seja fundamental nos questionarmos sobre os usos e abusos das imagens relacionadas a negros na cultura brasileira, para além do olhar ingênuo.

Considerações finais

Encerrando o expediente

À guisa de conclusão gostaríamos de tecer algumas considerações acerca do Museu Afro Brasil no âmbito das políticas públicas de promoção da igualdade racial. Embora seja esta terminologia a mais usual é preciso reiterar que as verdadeiras políticas da igualdade somente lograrão êxito se precedida pelas políticas da equidade, conceito brevemente explicado no capítulo anterior. Existem outras noções que devem ser analisadas.

Embora haja uma tendência geral de inserir todas estas políticas públicas no rol das ações afirmativas, há autores que buscam estipular diferenciações entre elas de maneira que alguns discernimentos ajudem na compreensão do processo. De acordo com as pesquisadoras Luciana Jaccoud e Nathalie Beghin, existem três nichos que dão sentido às chamadas políticas de promoção da igualdade racial: o primeiro e mais conhecido é o das próprias ações afirmativas que implicam na garantia do acesso aos espaços de prestígio e poder para segmentos preteridos e socialmente vulneráveis, a exemplo das cotas raciais; o segundo se refere às ações valorizativas as quais não incidem necessariamente sobre a inserção mais efetiva em lugares de mando de pessoas pertencentes a grupos que se encontram em condição de vulnerabilidade social, mas permitem um reconhecimento público e oficial do legado deixado por seus segmentos, como as leis 10.639/ 03 e 11.645/ 08, que expandem a democratização do currículo a fim de abarcar as contribuições dos povos negros e indígenas respectivamente; o terceiro diz respeito às ações punitivas, ou seja, a aplicação do aparato jurídico para coibir toda forma de segregação direcionada a segmentos com as características mencionadas, podendo servir a título de ilustração a legislação que hoje torna o racismo crime inafiançável.

Tomando esta classificação como referência poderíamos situar seguramente o Museu Afro Brasil na categoria das ações valorizativas, pois, assim como a lei 10.639, ele estabelece uma condição diferenciada para olharmos a cultura afro-brasileira e nela enxergarmos o que até então parecia inexistente ou quando muito sem valor elevado. Estas ações não alteram, por exemplo, o quadro da mobilidade social, mas interferem

significativamente na construção do capital simbólico, na medida em que trazem para o centro do debate nacional questões outrora periféricas e silenciadas. Esta nova condição torna explícita a disputa no plano do imaginário, uma vez que tais abordagens entram em rota de colisão com as concepções pejorativas e racistas que foram se sedimentando ao longo da história. Para Jaccoud e Beghin:

“As ações valorizativas, por sua vez, são entendidas como aquelas que têm por meta combater os estereótipos negativos, historicamente construídos e consolidados na forma de preconceito e racismo. Tais ações têm como objetivo reconhecer e valorizar a pluralidade étnica que marca a sociedade brasileira e valorizar a comunidade afro-brasileira, destacando tanto o seu papel histórico como sua contribuição contemporânea à construção nacional. Nesse sentido as políticas e as ações valorizativas possuem caráter permanente e não focalizado. Seu objetivo é atingir não somente a população racialmente discriminada – contribuindo para que ela possa reconhecer-se na história e na nação -, mas toda a população, permitindo-lhe identificar-se em sua diversidade étnica e cultural. As políticas de informação também serão aqui identificadas como ações valorizativas.” (JACCOUD&BEGHIN, 2002, p. 56)

Logo o Museu Afro Brasil como uma ação valorizativa tem muitas demandas a serem trabalhadas no sentido de buscar informar a sociedade, educá-la por meio das imagens, mostrando o dano social que a desinformação sobre as diferenças provoca. É sempre bom ressaltar que essas estratégias contra-hegemônicas devem operar tanto no plano material quanto simbólico. O fortalecimento das identidades depende da articulação entre ambos. São conhecidas as histórias de pessoas negras que ascenderam economicamente, mas por falta de referenciais simbólicas procuraram se adequar à cultura dominante, em um contínuo processo de assimilação e branqueamento. Um museu temático cuja produção venha ao encontro dos anseios dos setores democráticos, produzindo conhecimento acerca da alteridade negra, indubitavelmente cumprirá papel significativo, como já dissemos, na formação do capital simbólico,

Outra consideração deve ser feita no que tange a dispersão dos povos negros pelo mundo. A compreensão do que vem a ser esta diáspora da qual estamos falando é necessária para identificarmos as perspectivas do Museu Afro Brasil, enquanto instituição que busca mapear as *ilhas de Áfricas* que povoam a cultura brasileira. Aqui se investiga como o referido museu lida com a noção de afrodiáspora. A pesquisa privilegia as artes e culturas negras existentes no país, estabelecendo um foco específico

dentro desse imenso e complexo universo que é a diáspora negra nas Américas, resultante dos processos coloniais.

Interpretar estes fluxos, de modo particularizado, como neste trabalho, ou de maneira mais ampla, impõe outra discussão que é a ressignificação do que vem a ser afro-americano. Isto parece providencial, considerando a ênfase dada às culturas negras estadunidenses quando se aborda a afrodiáspora. Apesar de uma conduta largamente socializada, deve-se ressaltar os problemas advindos de tal centralidade. Urge o debate em torno da ampliação do conceito de afro-americano, que midiaticamente ficou conhecido como algo pertinente apenas ao universo da população negra estadunidense. De fato, afro-americanas são todas as experiências das coletividades negras que vão da Argentina ao Canadá.

Igualmente, é possível constatar que tão importante quanto o debate sobre a diáspora africana, em particular no que se refere à experiência brasileira é tentar entender os limites da produção do conhecimento em relação às artes e culturas negras no país. Embora o debate sobre relações etnicorraciais tenha se estabelecido há mais de meio século no ambiente acadêmico, a partir das ciências sociais, o espraiamento dessa discussão para outras áreas do conhecimento ainda não foi o suficiente para causar o impacto devido, a exemplo dos departamentos de artes nas universidades e institutos federais pelo país.

Mesmo quando falamos de textos de exposições e de curadorias voltados para o universo das culturas africanas, afro-brasileiras ou ameríndias se observa a predominância de textos de antropólogos, etnólogos e etnógrafos, sendo menos recorrente, proporcionalmente falando, as contribuições da teoria, crítica e história da arte. Falar em um deserto absoluto seria um despropósito. Porém, o que se tem de produção nesse campo não se equipara às grandes tendências acadêmicas.

No fluxo dessas abordagens se inserem os estudos sobre as artes, deslindando aspectos relevantes da história da arte brasileira no que concerne à contribuição de africanos e seus descendentes. Os trabalhos de Clarival do Prado Valladares, Mariano Carneiro da Cunha, José Roberto Teixeira Leite, Carlos Eugenio Marcondes de Moura, Maria Lucia Montes, Kabengele Munanga, Marta Heloísa Leuba Salum, Dilma Melo Silva, Maria Cecília Felix Calaça, Roberto Conduru, do próprio Emanuel Araújo, apenas para citar alguns nomes, representam um esforço no sentido de se constituir uma massa crítica capaz de dar conta de tantas questões referentes às artes negras. Não se

quer dizer, contudo, que as críticas a vários desses estudos sejam inexistentes. O que se quer afirmar aqui é a importância dessa intencionalidade de trazer para o primeiro plano a discussão sobre artes e culturas negras, mesmo considerando as divergências e as questões de fundo.

Ainda que consideremos todos os trabalhos supramencionados, essa produção acadêmica que fomentaria abordagens mais voltadas para o terreno da estética ainda não tem a visibilidade necessária. Nesse sentido, o Museu Afro Brasil poderia constituir-se em polo catalizador para estimular a continuidade das investigações científicas acerca das artes e culturas negras no país. A propósito, não seria demais fazermos uma pequena digressão no sentido de melhor entendermos o que são os estudos afro-brasileiros e qual sua importância em relação ao objeto da tese.

Elisa Larkin Nascimento alega que a pesquisa acadêmica sobre o segmento negro no Brasil esteve desde o final do século XIX até meados do século XX circunscrita às noções “folclóricas”, que além de limitadas em suas possibilidades não evidenciavam as tensões resultantes das relações entre as culturas ocidentais hegemônicas e as culturas não ocidentais, não hegemônicas. Além do que a maioria das abordagens realizadas no período supramencionado tendia para a exotização perene do objeto de estudo. Os chamados estudos afro-brasileiros se tornaram um referencial cujas análises frequentemente passavam ao largo da questão racial a exemplo da inferiorização de africanos, seus descendentes e de tudo que remetesse às experiências compartilhadas por indivíduos cujas origens estavam do outro lado do Atlântico sul. O legado de Nina Rodrigues não deixa dúvidas sobre tal entendimento. Com foco no patrimônio imaterial produzido pelas coletividades negras, a exemplo, das festas, danças, culinária, celebrações religiosas, os trabalhos constantemente desassociavam tais práticas dos contextos a que estavam submetidas. Desse modo, a ênfase era dada às curiosidades, às excentricidades negras, algo bem compatível com o discurso produzido pelo olhar europeu vigente na época, tendo como alvo predileto os povos colonizados. Tanto Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas* e em *Os condenados da terra*, como Albert Memi em *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*, teceram críticas agudas em relação a este legado chamando-nos a atenção para a gravidade do assunto e contribuindo significativamente para a formulação da crítica pós-colonial.

Da segunda metade do século XX para cá se observa um processo de mudança substancial em relação às condutas dos núcleos de estudos afro-brasileiros existentes. O surgimento de uma crítica à folclorização das contribuições negras à formação da cultura brasileira, a partir de uma modesta, embora significativa inserção de intelectuais negros e brancos comprometidos com a cultura do anti-racismo na Academia, permitiu que os neabs se repensassem e redefinissem suas abordagens e orientações. Hoje no Brasil existe quase uma centena de núcleos de estudos afro-brasileiros distribuídos por universidades federais, estaduais e particulares. Vários desses núcleos agregados formam um Consorcio denominado CONNEABs, o qual dá sustentação à Associação Brasileira de Pesquisadores Negros - ABPN, entidade nacional criada em 2000. A ABPN é responsável a cada biênio pela realização do Congresso Nacional de Pesquisadores Negros – COPENE.

Apesar da significância dos esforços envidados no campo da pesquisa modificando o perfil dos estudos afro-brasileiros tais ações ainda não sensibilizaram largamente setores influentes que pudessem contribuir de maneira substancial. Fator que colaboraria para a continuidade das políticas públicas culturais, em particular aquelas voltadas para a memorialização e patrimonialização da diáspora africana no contexto brasileiro. Certamente articulações entre a ABPN, CONNEABs e Museu Afro Brasil poderiam resultar em novos agenciamentos em prol da expansão e continuidade de tais políticas na defesa do patrimônio negro. Mesmo que esta instituição não se caracterize como um centro de pesquisa a rigor, a exemplo dos museus universitários que têm como foco principal a pesquisa na formação discente e docente, ela pode servir como um centro de referência inovadora a subsidiar com informações relevantes no que concerne às ações por maior visibilidade dos afro-brasileiros. Nos processos contra-hegemônicos contemporâneos tais parcerias são indispensáveis posto que o Estado apenas começou a desenvolver ações políticas com foco na população negra. Como é do conhecimento geral, sem a agência dos movimentos sociais as políticas públicas ficam ao sabor dos interesses hegemônicos, muitas das vezes somente para constar, ou como se diz popularmente, ‘para inglês ver’.

Agora falando mais especificamente do espaço museográfico, objeto desta análise, deve-se dizer que as explicações apresentadas buscaram dar evidência de como o conjunto de objetos culturais e artísticos que dão forma e conteúdo aos seis módulos integrantes da exposição de longa duração do Museu Afro Brasil podem causar impacto

nos modos de ver a presença negra no país, falemos da dimensão histórica ou daquilo que se refere à cultura contemporânea.

Esperamos ter demonstrado ainda que a abrangência do Museu é decorrência de um longo jejum pós abolição marcado pelas estratégias do silenciamento e omissão, quando não, pelas abordagens folclorizantes e reducionistas em torno da herança cultural que africanos e seus descendentes legaram ao Brasil. Possivelmente seria ideal se os interesses do Estado e da sociedade civil convergissem para ações que resultassem na constituição de museus históricos, etnográficos e artísticos voltados para as contribuições negras à nação, preservando as especificidades de cada área. Todavia, não há qualquer indício de que este desejo exista, enquanto aspiração de uma maioria. Se após uma década da aprovação da Lei Federal que tornou compulsório o ensino de história e cultura negra na educação, a mudez dos gestores públicos e de grande parcela da sociedade estarrece, imaginem a proliferação de museus para acolher os diferenciados legados povos negros.



62. Museu Afro Brasil, área interna. Projeto do Pavilhão Manoel da Nobrega, Oscar Niemeyer.

Por outro lado, devemos considerar que a produção artística afro-brasileira não ocorre desvincilhada de outros universos. Sem nos deixarmos ‘cair em tentação’ no que se refere a clichês tão comuns, sobretudo aqueles que nos levam a atribuir a arte negra vínculos, quase obrigatórios, com o sagrado, é fato que grande parte da produção artística afrodescendente não é realizada com o firme propósito de constar nas galerias, apenas como objeto artístico. Esta pode ser até a expectativa de artistas afro-brasileiros que, com muitas dificuldades, conseguem se inserir no concorrido circuito da chamada

arte contemporânea, porém, isto não vale como regra geral. É possível que um objeto artístico também possua dimensões etnográficas e históricas, principalmente se considerarmos que, no tocante ao Museu Afro Brasil, a ambição da entidade não é a de manter-se exclusivamente no campo das artes visuais, mas a partir delas construir ‘outras’ narrativas visuais em prol da descolonização do olhar. Gesto que se expande para a área da história e da etnografia. A esse respeito vale destacar o argumento de Kimberly Cleveland:

Though the polyvalent characterization of the Afro Brazil Museum may be somewhat confusing, and might at first suggest a lack of focus or organization, in reality, the institution's diversity is quite tactical in its goal to attract Brazilians beyond the normal "museum-going" crowd, it doesn't burden its visitors with lengthy text panels and explanations that require a good deal of reading, characteristically found in history museums or anthropology museums that features ethnographic collections. Neither, however, is it an environment that primarily focuses on aesthetics, artistic trends, and movements - artistic production done in the vein of what is commonly referred to as 'art for art's sake' Rather, this museum's didactic instrument of choice is visuals, including the frequent juxtaposition of historical objects or material culture with artistic renderings of the same related subjects. Thus, in contrast to some art museums that employ a work of art's subject matter to teach about history as a secondary concern, this museum brings artistic and historical representations together in such a way that their function in the space is inextricably bound. (Cleveland, 2012, p. 201)⁴⁴

A propósito das conversas atlânticas, o Museu Afro Brasil tem se constituído em importante lugar de memória e ao mesmo tempo espaço privilegiado onde são postas em diálogo produções artísticas do passado e do presente conforme orientação do

⁴⁴Embora a caracterização polivalente do Museu Afro Brasil possa ser um pouco confusa e, inicialmente pudesse sugerir uma falta de foco ou organização, na realidade a diversidade da instituição é bem tática em seu objetivo de atrair brasileiros para além da multidão que normalmente frequenta museus; ele não sobrecarrega seus visitantes com painéis de texto textos longos e explicações que exigem uma boa dose de leitura, algo caracteristicamente encontrado em museus de história ou museus de antropologia, que apresentam coleções etnográficas. Tampouco, é um ambiente que se concentra principalmente na estética, nas tendências artísticas e nos movimentos – naquela produção artística feita na via do que é comumente conhecido como “arte pela arte”. Pelo contrário, a escolha do instrumento didático deste museu é visual, incluindo a justaposição frequente de objetos históricos ou cultura material com representações artísticas dos mesmos assuntos relacionados. Assim, em contraste com alguns museus de arte que empregam questões acerca de uma obra de arte para daí ensinar sobre a história como uma preocupação secundária, este museu traz representações artísticas e históricas agregadas de tal forma que a sua função no referido espaço apresente ligação indissolúvel. (Tradução nossa)

diretor e curador Emanuel Araújo. Além disso, vale ressaltar as referências que aludem tanto à afrodiáspora relativa à experiência brasileira, privilegiadas nas mostras de longa duração, quanto às diásporas diversas vivenciadas por outros povos das Américas, enfatizadas nas mostras de curta duração.

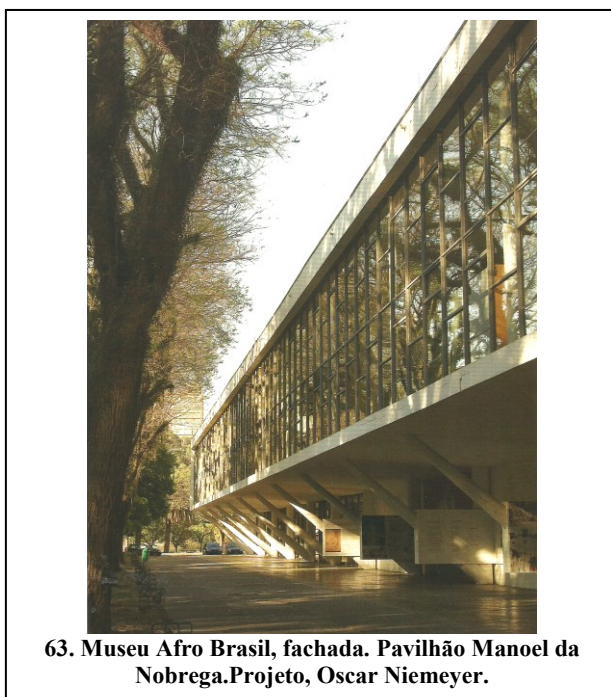
Sobre a visitação pública e os possíveis efeitos da experiência no Museu Afro Brasil cabe uma argumentação no que se refere aos expectadores negros. Talvez o grande aprendizado a partir do contato com aquela expografia seja a possibilidade de começar a repensar a própria identidade. Por mais óbvio que pareça há lições básicas que precisamos aprender. Indivíduos negros, por exemplo, não têm necessariamente que assumir uma postura subserviente porque seus antepassados foram escravizados, ou bondosos e submissos porque o racismo lhes impõe uma cultura da submissão. Tais pessoas também são complexas como quaisquer outras, do mesmo modo que representam um conjunto de possibilidades. Boa parte da sociedade brasileira não consegue enxergar isso. Alimenta-se uma expectativa perversa baseada na noção de que as pessoas que constituem a coletividade em questão devam adotar comportamentos compatíveis com a suposta condição social inferior a elas facilmente atribuída. Quando não se corresponde a essa expectativa a forma de enquadramento mais corriqueira que fica em evidência são desqualificações cujo objetivo é o de fragilizar esses sujeitos.

As perspectivas do Museu não deixam de ser, em certo sentido, terapêuticas também, ao proporem, a partir de exercícios visuais, massagear os egos dessas pessoas das quais se espera invariavelmente comportamentos domesticados. As exposições de longa duração podem provocar várias reações, mas o convite é para a celebração que não seja alienada. Talvez algo que esteja em sintonia com os versos de Wally Salomão e Gilberto Gil quando anunciam ser guerreira a felicidade do negro.

As pressões de um movimento social organizado e seus parceiros indispensáveis reafirmando a importância da memória como alimento das identidades negras no Brasil começaram a produzir algum resultado. Isto se constata, na medida em que são assentadas as bases conceituais do futuro Museu Nacional da Memória Afrodescendente - MNMAfro, cogitado pela Ministra da Cultura Marta Suplicy em resposta às reivindicações de parcela do ativismo. Algo que deixa de ser uma utopia militante e passa a representar compromisso da gestão pública. Provavelmente o aspecto mais significativo, da perspectiva cultural, neste longo percurso do segmento negro em prol do reconhecimento de sua presença no país, seja a defesa permanente da memória

coletiva. A este esforço o Museu Afro Brasil já vem se dedicando, fator que mostra ser esta instituição um componente importante no que se refere à elaboração das políticas da memória afrodiáspórica.

A contra-hegemonia vai ganhando densidade, penetrando pelas fissuras e explicitando as contradições do modelo de sociedade baseado em padrões eurocêntricos. São essas as circunstâncias que dizem respeito ao Museu Afro Brasil bem como ao movimento social negro e seus aliados. E é nesse contexto que os enfrentamentos em nome da memória e do patrimônio artístico e cultural da diáspora africana no país tornam-se mais perceptíveis. A ação vem acompanhada da convicção dos sujeitos pertencentes ao segmento: “Não somos nem queremos ser exóticos; somos pós-exóticos⁴⁵”.



⁴⁵ O coreógrafo e bailarino negro Ismael Ivo, entrevistado pela Folha de São Paulo, em 2006, assim desabafou aocomentar o espetáculo de dança que estreava na Cidade de São Paulo.

Anexo

Entrevista concedida por Emanuel Araújo

São Paulo, janeiro de 2009

Nelson Inocencio – Sr. Emanuel Araújo fale-me dos antecedentes permitiram tornar o Museu Afro Brasil uma realidade, bem como das referências conceituais que balizaram sua concepção.

Emanuel Araújo - Começou com a “Mão Africana Brasileira”, que era primeira exposição de uma série. O que eu vejo de mais importante é a visibilidade desses elementos que vão compor essa cultura afro-brasileira. Esses elementos são fundamentais para a memória e também nossa auto-estima a questão do espelho pelo qual alguém pode mirar, mirar alguém mirar no espelho, e ao invés de se vê a si próprio vê também outras personalidades e também se vê coletivamente então essa é uma das questões. Nesse processo destacam-se algumas exposições: 1ª em 1988- “Mão Africana Brasileira”; 2ª “Vozes da Diáspora” (eu dirigia a Pinacoteca); 3ª “Arte e religiosidade”, aqui no Parque (Ibirapuera) quando a Pinacoteca ainda era aqui; após vem “Herdeiros da Noite” – mostra itinerante SP, DF e BH; depois “Negro de Corpo e Alma”; aí tem a em seguida “Para nunca esquecer: negras de memórias e memórias de negros. Cada exposição minha tinha um propósito. Pretendia expor quem tratado como negro foi, tratado como negro é. Um ponto de partida era o poema Cruz e Souza *O emparedado*, que permitia buscar alguma identidade que fizesse sentido. Queria trazer discussão mais estética sobre a questão do reducionismo. Precisava pensar a exposição toda muito aberta para manifestações artísticas afro-ameríndia, afro-americana, afro-colombiana, afro caribenha e todos com esse propósito aí entra para questão da ancestralidade, ou seja, toda arte afro, ou melhor cujas raízes são africanas. Eu não gosto da palavra diáspora, mas enfim, dentro dessa coisa da diáspora elas tem uma ancestralidade que faz o acontecimento maior. Aí você pega as bandeira de Vodou do Haiti esculturas do Haiti, vodou do Haiti, artistas americanos como, George Nelson Preston, o todos artistas que de certa forma tem uma profunda ligação com a arte africana. Então a exposição do Afro Brasil é um pouco dessa temática pegando alguns artistas não negros como no Brasil como Mário Cravo Neto, Carybé e Pierre Verger. Quando foi feita arte e religiosidade aí já entrava numa questão estética dos altares, os *pejis*, de como isso, esses altares do Atlântico se desenvolve a partir desse núcleo religioso, mais profundo e de como essa estética, de uma certa forma tem características extremamente contemporâneas e porque elas têm uma coisa que vai além da performance, elas têm uma coisa ambiental da

cosmo visão. Depois disso aí veio o Negro de Corpo e Alma que eu queria mostrar que existia um corpo, existe na realidade um corpo que se adéqua a todas as situações e que as pessoas não tem o menor pudor de usar (...) os outros artistas, a indústria, a sociedade de consumo, ela usa o corpo, a imagem do negro com ela bem quer e como ela entende. Então que há pedaços das imagens inocentes e perversas, então, uma coisa era o negro visto por um olhar de fora e outra coisa é o negro visto por dentro e visto por ele próprio se vendo então isso é o negro de corpo e alma.

N. I. –Na Mostra do Redescobrimento existiram dois módulos alusivos à presença negra no Brasil? O que aconteceu nessa mega exposição dos 500 anos?

E. A.- Não ela toda estava ligada a questão do corpo e dessa visão inocente/ perversa. Expunha-se então esse modo de como os negros próprios eram vistos.

N. I.- Quando na sua trajetória o artista percebe que é necessário estabelecer um processo de reunir obras, trabalhos? De onde vem esse interesse por colecionar?. Você tem um percurso, uma história. Há um determinado momento que essa sua percepção se aviva, queria que você falasse sobre isso.

E. A.- Tem dois momentos que são muito importantes: um é quando eu vou a África em 1977 para o FESTAC e foi em janeiro, e o outro é em 1988 quando eu fui para Nova Iorque para trabalhar como *Distinguish Professor* da *City University*. Essa visão da África foi muito interessante porque foi uma visão digamos incômoda. Um momento meio confuso com a questão do próprio FESTAC. Havia também uma descoberta que já se revelava no meu trabalho de forma intuitiva uma geometria que eu até cheguei na Nigéria e encontrei aquilo muito próximo. Roberto pontual escreveu em um artigo sobre isso. Estávamos juntos na África e depois nos Estados Unidos porque lá de uma certa forma me acirrou a ideia de uma arte que tivesse profundas raízes com a questão africana. O contato com artistas como George Preston e outros me auxiliou. Ele veio

para cá, ganhou prêmio também, tinha um pouco isso (africanidade) a obra dele. A sua obra tinha uma raiz africana aliada a uma coisa europeia, o designer era casado com uma dinamarquesa ou sueca. Então foi nesse momento. Agora a questão de colecionar foi também uma questão, uma imposição do que eu encontrei pela frente, e que eu não poderia simplesmente registrar, tinha que adquirir eu tinha que reunir porque ou estava no mercado ou estava com um colecionador ou estava numa galeria ou estava sei lá. Havia premência, havia sempre o momento em que estas coisas apareciam e eu tinha que ter uma ação muito determinada para isso. Então a ação era comprar. Os documentos apareciam disponíveis e a coleção foi aumentando, aumentando e chegou um momento que ela tinha que sair da minha mão e aí foi que veio aqui para o museu.

N. I. - Você fala que o Museu tem uma dimensão, uma proposta democrática no que diz respeito ao acesso do público. Quando você estava à frente da Pinacoteca do Estado de São Paulo era isso que você defendia também? Quer dizer, uma Pinacoteca pública realmente e que pudesse servir como referência para a sociedade civil. O Museu Afro Brasil é muito novo, tem 4 anos apenas, mas desses 4 anos como é que você tem percebido o comportamento do público? Que tipo de reação que o museu tem causado na cidade de São Paulo? Você como Diretor/ Curador deste museu acha que podemos perceber alguns efeitos do museu na vida da cidade?

E. A.-Olha, eu acho é que esse museu foi criado dentro de certas circunstâncias e com possibilidades e impossibilidades e possibilidades futuras. Eu sempre acho que as coisas tem um tempo de acontecer, elas têm um certo tempo e por isso mesmo, de certa forma, me apaziguei com a ação do museu na cidade. Eu concordo que isto (o Museu) não tem, digamos, um apelo veemente. Então ele vai acontecer lentamente mesmo e tem acontecido. Então, o museu hoje tem uma frequência grande. Exemplo, no último domingo estiveram aqui cerca de 5.500 pessoas. Então o museu está no Parque e que é uma coisa muito boa, está neste edifício que é uma coisa ótima,mas tem essa impossibilidade de ser uma atração para a qual você passa na porta e entra. As pessoas entram no Parque e por extensão no museu, você não pode entrar de carro, você tem que vir à pé, então, a gente está sempre à mercê, tem isso como um gargalo. Agora, o que eu

acho também é que as pessoas que vêm ao museu elas todas invariavelmente todo mundo que vem ao museu se surpreende porque, não só o público brasileiro, como o estrangeiro. Sobretudo, porque o museu tem um tema, características muito especiais e que ele tem o próprio apelo dele na medida que você vem a ele entendeu? Porque a gente não consegue impulsionar isso de dentro para fora, primeiro porque nós não temos recursos para fazer essa mídia e o segundo a gente sente resistência de uma certa forma dos veículos de comunicação. E eu diria que não é só em relação ao Museu Afro Brasil. A Pinacoteca também começou assim. Entendeu? Eu parto do princípio em que vai chegar um momento em que esse lugar vai ser uma visita obrigatória. Já é de certa forma, mas ainda ele merece um público maior.

N. I. - Tem algo que eu acho interessante. Você falou da mídia e há uma questão, da resistência da mídia e da dificuldade que a mídia tem de valorizar o trabalho do Museu. E com relação à Academia?

E. A.-Acho que o Museu também sai um pouco do propósito da antropologia, dessa vertente acadêmica da antropologia, a da etnologia. Então vejo que o Museu é um fato que ainda não se localiza, vamos dizer né. Não sei o que a Academia pensa acerca dessa proposta muito mais ligada, digamos, a um sentido mais informal. Este Museu forma informalmente. Porque não é museu de histórias pela qual você entra e vê histórias e começa da pré-história e tem uma cronologia e tal então tem a ideia dele. Ele tem uma ideia mais revolucionária. Então você vai num pedaço vê uma coisa, vai no outro você vê outra e você relaciona as coisas. O nosso discurso é que ele começa com uma forma do navio, com uma espécie de holocausto. Inclusive ele vai depois se diluindo, passa por uma ideia da participação do africano na construção do Brasil, da identidade brasileira, do Barroco, da Academia, e aí vai da modernidade até a arte contemporânea. Então, tem a questão da memória que é fundamental para a gente. Todo este percurso ou os muitos percursos do museu ainda seriam trabalhados e retrabalhados num momento em que a gente disponha de equipe de pesquisa. Quando eu falo museu em perspectiva eu digo que a perspectiva do Afro Brasil existe na medida em que a gente descobre essa história que sempre foi subterrânea e de coisas que a gente não sabe e que de certa

forma para o nosso conhecimento é importante, por exemplo, acessar informações sobre personagens da História do Brasil que encontram-se marginalizados. Por exemplo, Lucas de Feira, Antônio Crioulo daqui de São Paulo e outros. Então o que eu sinto é que essa história é tão extraordinariamente grande, esses múltiplos personagens são muitos e muitos que só numa questão de perspectiva a gente vai poder chegar a eles e poder pesquisar e poder se aprofundar. Porque eles são muito importantes para uma abordagem mais abrangente dessa nossa História. Acho que a cada exposição que se faça a cada excursão que se contextualiza, liga-se ao acervo e a gente descobre outros elementos e vai assim. Tem documentos que a gente tem que nunca foram visto ou vistos direito, então por outro lado o Museu ainda não tem a dimensão interna que possibilite essa pesquisa. Há toda uma questão interna que possibilite esse levantamento, esse destrinchar de fatos, né?! Mas por exemplo a gente sabe de fatos que são importantes, por exemplo, a Balaiada, a Sabinada, a Revolta dos Alfaiates e tantas outras coisas, a Revolta dos Malês e tudo isso caberia em um filme, um vídeo, uma história. Você tem fatos que são muito importantes para o nosso conhecimento e só numa perspectiva, numa visão mais a longo prazo a gente vai poder formalizar isso e ter esse cadastro pronto ou quase pronto.

N. I. - Você falou agora há pouco do martírio da escravidão e tem uma instalação muito significativa sobre o navio negreiro aqui no Museu. Sabemos que a instalação é um conceito vinculado aos estatutos da arte contemporânea, que tende a estabelecer determinadas rupturas. Contudo, artistas que tem interesses e preocupações com a questão negra não querem, via de regra, romper com o passado, mas repensar o passado, discutir o passado sob outra ótica, sob outra perspectiva. Ouve-se muitas vezes que na arte moderna e contemporânea as rupturas eram invariavelmente importantes. Com base no discurso da referida instalação explique como ficam, para o Museu, as questões que vinculam o passado ao presente? O ponto de vista adotado se difere muito, por exemplo, das produções artísticas ocidentais contemporâneas que não estão necessariamente preocupadas com a releitura o passado?

E. A.-O Museu, de certa forma, tem um papel ou deveria ter um papel de esclarecer essas contemporaneidades. Ainda não chegou esse momento, quer dizer, começamos com o Benin (Exposição Benin esta vivo ainda lá). Aston, um dos artistas convidados, está aqui, seu trabalho trata de uma coisa muito interessante que é o navio negreiro. Essa ferida do navio negreiro, ou melhor, essa chaga, esse holocausto. Não só como a gente armou isso aqui, a gente não sabia que outros artistas estariam pensando nas mesmas questões e evidentemente essa ferida aberta, e vai ficar aberta por muito tempo. E eu acho que para sempre, porque de uma certa forma é a origem de todas as coisas, não é ?! Não só da gente em relação ao que a gente conhece, mas também deles, os africanos, que também tem uma participação ativa nessa questão. Essa ferida de um lado talvez seja mais incômoda para eles porque foram seus diretos que vieram no navio. Mas eu acho que essa questão do navio, ela é mais do que uma representação artística. Ela também tem uma ideia de marcar essa questão do holocausto. Não é o castigo que é o holocausto, é exatamente o navio, na medida em que os navios saem, que o sujeito se torna escravo, que se nega uma humanidade. Além disso, nega sua origem, sua cultura, trás pra cá, ou seja, esse trajeto, esse canal do Atlântico é para mim um grande holocausto, pelos os que ficaram lá no mar, os que foram jogados no mar. Então , eu sei que isso é profundamente doído e é profundamente incômodo por outro lado é profundamente importante que se saiba e que se tenha esse registro para que não se esqueça. Até porque a gente tem uma característica que eu não gosto, que é muito do elemento negro do Brasil, dessa pretensa alegria, dessa pretensa euforia, essa coisa só emoção. Acho que tinha que ter aí uma condução mais introspectiva. E que não tem. A gente chega na Bahia e está todo mundo pulando, quer dizer, o que ficou dessa memória, ficou todo um sincretismo religioso e um sincretismo pagão e que de uma certa forma afasta a possibilidade de uma consciência ou de um entendimento conciso da história , da nossa história. Então acho que o navio é exatamente isso, a ideia dele é exatamente marcar esse holocausto. Eu sei que incomoda, que é ferida, mas eu acho que a gente precisa conviver com essa ferida. Na realidade o que eu sinto é que essa ferida que dificilmente será sarada. Quando passar tudo isso talvez e deixar de ser a cor da pele, o ser negro não tenha mais diferença, que já se tenha resolvido toda essa questão étnica. De qualquer forma será sempre um fato importante, saber como essa gente veio parar aqui.

N. I. - Você acredita que o museu seja proposta de ação afirmativa?

E. A.-Eu não tenho dúvida, ele não foi criado com essa intenção. Acho que todo museu, de uma certa forma, é uma ação afirmativa, seja porque ele é um espaço voltado para guardar memória tangível ou intangível. Então acho que toda vez que você vem ao Museu você vem por várias razões, até pelo simples prazer de lazer. O Museu tem que ter o conteúdo pelo qual ele deixa de ser um espaço de lazer e passa a ser um espaço ativo e que ele de certa forma, possa mexer com sua auto-estima, sua memória com sua história, com a sua cultura. Então, sob esse aspecto ele é uma ação afirmativa e das mais importantes porque justamente trata da questão da arte e da memória.

N. I. - Na proposta de curadoria que é desenvolvida por você, são estabelecidos alguns desafios e até mesmo algumas provocações. Por exemplo, você pega um artista como Heitor dos Prazeres, que, conforme uma densa tradição artística mais conservadora é inserido na categoria de *naïf* e diz não, ele é contemporâneo como qualquer outro artista contemporâneo que nós conhecemos. De alguma forma isso é uma maneira de se questionar o entendimento que se tem sobre a História da Arte, ou seja, de criticar os conceitos rígidos e engessados na História, os quais foram produzidos pela estética ocidental?

E. A.- Minha ideia de curadoria sempre foi fundamentada, baseada num discurso de desconstrução acadêmica, porque assim que eu vejo a forma de introduzir uma reflexão sobre o que a gente faz no Brasil, seja na academia, seja do modernismo, seja dos artistas populares. Então essa desconstrução, ao mesmo tempo, ela insere uma série de questões que a gente não costuma, a gente tem como preconceito pelo viés dos dogmas eurocêntricos de estabelecer esses limites. Eu não gosto de estabelecer esses limites e eu acho que a arte tem ao mesmo tempo uma dinâmica e a gente também de uma certa forma, você é envolvido nela, quer dizer, não é uma coisa estática, compartimentada e estanque em que você estabelece esses princípios dogmáticos a partir dessa questão europeia. Para mim, isso não funciona, eu prefiro que a gente sempre possa trabalhar em

camadas onde a gente pudesse não estabelecer o que é erudito e o que não é, mas eu acho que o país tem uma criatividade toda conjunta e que ela tem que vir para o conjunto. Em minhas curadorias eu vou derramando e através das múltiplas imagens desse derrame constituo um olhar. Você que selecione o que você quer dentro de um universo, ou não seleciona, ou seleciona tudo, se tudo lhe fala, mas é a forma que eu acho de quebrar, de derrubar esse gelo. Querem engessar ou congelar certos artistas do Brasil.

N. I. – O Museu Afro Brasil foi criado em 2004. Qual é o discurso que o Museu pretende construir nesse limiar do século XXI, no sentido de lidar com questões que não foram resolvidas no século XX, a exemplo dos infundáveis estereótipos que reiteradamente definem para as artes e culturas negras o lugar do exótico do folclórico e do primitivo?

E. A.- É uma questão complexa e, sobretudo, porque esses estereótipos são absolutamente sutis, mas sutis se tornam porque eles têm uma coisa subliminar, quer dizer, eles nos invadem e as pessoas não percebem. Na Bahia é comum as pessoas dizerem frases que possuem preconceitos implícitos. Por exemplo, ‘o samba do crioulo doido’ é uma expressão absolutamente incômoda e que negros usam, todo mundo usa e não se dá conta de que esta usando uma frase assim. A palavra negra entra e sai de todas as coisas no Brasil como ‘nuvem negra, ovelha negra’, tudo o que é ruim leva a palavra negra, então esse discurso é muito difícil. Por exemplo, na Bahia há dois anos tinha uma decoração de carnaval que era toda estereotipada. Aquele mesmo imaginário dos filmes de Hollywood que representa negro como índio com seta, escudo (...) negro de um tempo em que essas coisas eram corriqueiras, ingênuas, havia certa ingenuidade nisso. Não é ingênuo, mas terminou ficando impregnada no século XIX, ainda no século XX ainda impregnada nos postais, questão eurocêntrica das imagens exóticas, o próprio cinema, a própria fotografia, a visão da antropologia portuguesa em relação às colônias portuguesas. Além do mais, tem o Museu de Moçambique, de Angola, e da Guiné Bissau, toda essa visão pela antropologia portuguesa é absolutamente preconceituosa. Isso nós herdamos também de certa forma menos agressiva do que para a Europa. Todo

museu neocolonial europeu não só em Portugal como na França, Bélgica, Alemanha, todos eles traziam um congelamento dessa visão neocolonial. Agora, para nós ficou um pouco na questão folclórica. O Museu atual tem um papel fundamental em descongelar tudo, ou seja, desmanchar, em certo sentido, essa coisa. É um trabalho longo e que a gente só vai poder fazê-lo à medida em que a gente tenha recursos e que o país possa ter consciência de que estas imagens são nefastas. Agora isso é um troço que está irrigado a mais de 100 anos, então eu não sei como desconstruir tudo isso. Eu acho que o Museu (Afro Brasil) já é uma desconstrução na medida em que ele tem os elementos que tratam a arte africana como arte, com seus dogmas, trata toda a questão da tecnologia do designer, trata a arte do século XIX, XX, os séculos do Barroco. Claro, que ainda é preciso que essas vertentes sejam todas elas mostradas à miúdo. Por exemplo, pegar um artista, como Estevão Silva e detalhar profundamente a obra dele, pesquisar a história da vida dele, trazer o homem de corpo inteiro e isso vai depender realmente de uma equipe que possa fazê-lo. Ter essa possibilidade de uma dinâmica para poder começar em certo sentido a colecionar elementos. Exemplo, outro dia tinha uma senhora em um programa de TV falando sobre um livro cujo título era *Aleijadinho e o aeroplano*, ela fala de todas essas teorias atuais a fim de desconstruir o mito do grande artista barroco. Porque não se trabalha isso em relação a um artista branco? Seria necessário estabelecer um contraponto. Na medida em que uma coisa dessa acontece a gente deveria fazer um contraponto. Trabalhar, por exemplo, um seminário em que pudessemos ajudar a na compreensão do legado de António Francisco Lisboa, que segundo aquela entrevistada não era tão genial assim, não era essa coisa toda, fez só duas coisas, não fez todas, não assinava obra. Ela ignora, no entanto, que um artista do século XVIII não assinava obra porque realmente havia uma questão de ofício. Era assim aqui como em outros lugares do mundo. Quanto a ir a Leonardo Da Vinci, é outra questão da humanidade e do mundo. A nossa questão ainda é só nossa não é do mundo, um dia será.

N. I. - Em determinados debates sobre arte contemporânea, alguns conceitos sempre vem à tona: identidade, diferença, alteridade, diversidade, pluralidade. Do seu ponto de vista, você acredita que há densidade e aprofundamento das questões referentes a esses conceitos, nas discussões que são instauradas?

E. A.- Sim todos os ensaios, ensaios às vezes precipitados, às vezes ensaios não tão profundos. Eu também não sei até que ponto a arte contemporânea se predispõe a ser profunda nessa questão. Digamos que esse seria um tema pelo qual o artista se insere no mundo contemporâneo nessa grande discussão. Agora, por outro lado, paira sobre esse universo contemporâneo outras questões: a de mercado, a de mídia. Questões que, em certo sentido, nos deixam um pouco perplexos. E eu por outro lado acho que esta apropriação da palavra ‘contemporâneo’ é indevida. Na realidade eu preferiria muito mais que isso fosse uma linguagem de vanguarda, que fosse uma proposta de vanguarda e deixasse com que a arte contemporânea fosse a arte feita hoje, sem esse chavão de contemporaneidade. Há produções artísticas que não se encaixam nesta categoria e também estão sendo feitas hoje com propósitos semelhantes. O que se caracteriza como arte contemporânea é toda essa arte que se estabelece como fio condutor de algumas linhas de pensamento de artistas. E com isso se põe de lado toda uma história e toda uma construção.

N. I. - Marginalização daqueles artistas que não são contemplados pela chamada ‘arte contemporânea’.

E. A.-Exatamente.

N. I. - Você falou logo no início de nossa conversa, que uma das referências que possui nesse processo de perceber, de ampliar seus horizontes foi o FESTAC ocorrido em 1977, na Nigéria. Em 1966 já havia acontecido a primeira edição do Festival Mundial das Artes e Culturas Negras, no Senegal. Agora para 2009 esta prevista uma terceira edição do festival denominada de FESMAN, mais uma vez no Senegal. Você acredita piamente na possibilidade de um diálogo denso a partir desses encontros entre duas margens do Atlântico, contemplando a África e as Américas?

E. A.- Eu acho que é muito difícil. Não sei até que ponto esses festivais vão além da questão política de cada país da África porque eles tem entre aspas, suas disputas e também por outro lado, os seus significados. E eu não sei até que ponto essa questão da contemporaneidade, ela pode vir à tona nesses encontros, porque eles têm já uma marca que eu não gosto muito que é o da oficialidade. A partir dessa marca da oficialidade, eu não sei, por exemplo, quem representaria o Brasil, entende? Por outro lado o Brasil insiste em achar que essa arte afro brasileira seria a mais abrangente possível, desde Debret até Di Cavalcanti. Ele não visa um conceito estético vindo ou advindo de uma ancestralidade ou de um artista que procura essa identificação para construir o seu universo poético. Então, eu fico meio surpreso quando o Presidente (Lula) vai à Ilha de Gorée, pede perdão aos africanos, chora... Você fica se perguntando por que é que ele não se informou melhor? Pela Ilha de Gorée não passou um escravo, não veio nenhum escravo pego da Ilha de Gorée para o Brasil. Ali foi um entreposto que não funcionou nunca. Você fica sujeito a esses comportamentos que não são só nossos, também são dos africanos. Eu fui uma vez para o encontro referente a um 'pré-festival' que ia haver no Senegal para o tombamento da Ilha de Gorée como patrimônio da humanidade. Os franceses disseram: mas escutam, os americanos estão fazendo isso por que, se a Ilha de Gorée não tem nenhum significado histórico? Entende? E aí a gente viu que o Brasil presente com Gilberto Gil, Carlos Moura, comigo e tudo mais e com grupo de dança, etc. Continua como sempre, a velha conduta festiva, por que esse apelo musical que é a grande chamariz e a grande força da africanidade para algumas pessoas é o que eu chamo de cultura passiva feita pela música. É isso é o que dá certa *paúra*, um certo temor de como essa coisa está sendo armada e qual é a intenção verdadeiramente falando. Se a intenção é a de sempre reforçar essa questão folclórica que existe nos dois lados do Atlântico, ou se de fato é um mergulho profundo em relação às nossas preocupações, às nossas intenções e, sobretudo, ao nosso pensar e à nossa forma de ser. Creio que isso é ainda a questão.

Referências bibliográficas

- A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. Emanuel Araújo, organizador. São Paulo: Tenenge, 1988.
- Abdias Nascimento 90 anos – memória viva*. Elisa Larkin Nascimento, organizadora. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO, 2004.
- AGUILAR, Nelson. “Arte afro-brasileira, mostra do redescobrimento”. In: *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira*. Nelson Aguilar, organizador. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p.30-33.
- ALMEIDA, Miguel de. *Emanuel Araújo*. Coleção arte de bolso. São Paulo: Lazuli Editora; Companhia Editora Nacional, 2007.
- AMARAL, Aracy. “A busca da forma e da expressão na arte contemporânea”. In: *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. Emanuel Araújo, organizador. São Paulo: Tenenge, 1988, p.247-284.
- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN: coletânea de textos sobre o patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.
- ARAÚJO, Emanuel. *Emanuel Araújo: autobiografia do gesto*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008.
- _____. “O negro e as artes no Brasil”. In: *Raça e diversidade*. Lilia Moritz Schwarcz & Renato da Silva Queiroz, organizadores. São Paulo: Edusp, 1996, p. 230-253.
- _____. “The Museum Afro Brasil in São Paulo. A new museum concept”. In: *Global Art and the Museum*. Guest Author of March. Interviewed by Hans Belting. 2009. Disponível em sítio eletrônico: www.globalartmuseum.de/site/guest-author/214 Acesso em 02/ 10/ 2013.
- BARBOSA, Nila Rodrigues. “Apresentação”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, MHN, vol. 40, 2008, p.144-147.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac& Naify, 2006.
- _____. “Arte híbrida? Um olhar por trás das cenas globais”. In: *a/e Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro, EBA – UFRJ, 2002, p. 167-175.

- BERND, Zila. *A questão da negritude*. Coleção Qualé. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- _____. *O que é negritude*. Coleção primeiros passos, n. 209. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BOBBIO, Norberto. *Dicionário de Política*. Bobbio et al. – Brasília; Editora Universidade de Brasília, 13ª ed., 2010.
- BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- CARNEIRO, Sueli. “Uma guerreira contra o racismo”. Entrevista concedida. In: *Caros Amigos*, ano III, n. 35, fev. 2000.
- CARVALHO, José Jorge de. “Espetacularização e canibalização das culturas populares”. In: *I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares*. São Paulo: Instituto Polis; Brasília: MinC, 2007, p. 78-101.
- _____. “Racismo fenotípico e estéticas da segunda pele”. In: *Revista Cinética*, 2008, p. 1-28. Disponível em sítio eletrônico: www.cinetica.com.br Acesso em 12/ 10/ 2011.
- CASHMORE, Ellis. *Dicionário de relações étnicas e raciais*. São Paulo: Summus, 2000.
- CASTRIOTA, Leonardo Barci & REZENDE, Michela Perigolo. “Três museus, três posturas –diferentes visões acerca da cultura afro-brasileira”. In: *Actas do Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*. v.1, p. 198-211. Disponível em sítio eletrônico: <http://letras.up.pt/uploads/ficheiros/8126.pdf> Acesso em 19/ 09/ 2013.
- Catálogo de entidades do movimento negro no Brasil*. Caetana Damasceno et. al. Rio de Janeiro: ISER, 1988.
- CHAGAS, Mário de Souza. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mario de Andrade*. Chapecó: Argos, 2006
- _____. “Diversidade museal e movimentos sociais”. In: *Ibermuseus: reflexões e comunicações*. José do Nascimento Jr. & Mário de Souza Chagas, organizadores. Brasília: IPHAN; DEMU; Centros Culturais, 2008, p. 59-69.
- CLEVELAND, Kimberly. “The art of memory: São Paulo’s Afro-Brazil Museum”. In: *Politics of memory: making slavery visible in the public space*. Edited by Ana Lucia Araujo. New York: Routledge, 2012, p. 197-212.
- Coleção culto afro-brasileiro – um testemunho do Xangô pernambucano*. Raul Lody, organizador. Recife: Museu do Estado de Pernambuco, 1983.
- CONDURU, Roberto. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.

_____. “Com o bem de Exu. Religião, colecionismo, patrimônio cultural, afrobrasilidade”. In: *Transdisciplinaridadee afrobrasilidades*. Leila Dupret, organizadora. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2012, p.15-26.

_____. “Do silêncio à marginalização: arte e África, IBA e UERJ”. In: *XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Disponível em sítio eletrônico: www.cbha.art.br/coloquios Acesso em 01/ 11/ 2013.

_____. “Entre o ativismo e a macumba: arte e afrodescendência no Brasil contemporâneo” In: *VIS*. Revista do Programa de Pós Graduação em Arte da UnB. Brasília, UnB, vol. 7, jan./ jun. 2008, p. 55-67.

_____. “Ogum historiador? Emanuel Araújo e a historiografia da arte afrodescendente no Brasil”. In: *Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Roberto Conduru & Vera Beatriz Siqueira, organizadores. Vitória: CBHA, p. 159-168.

_____. “Outro realce: novos (e antigos) sentidos da negritude em museus no Brasil”. In: *Instituições de arte*. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira & Maria de Fátima Morethy Couto, organizadores. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 87-99.

_____. “Zumbi reinventado” In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 20, mai. 2007, p. 62-67.

Conselho Deliberativo do Memorial Zumbi “Memorial Zumbi: um informe à Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC)”. In: *Cultura em movimento: matrizes africanas e ativismo negro no Brasil*. Elisa Larkin Nascimento, organizadora. São Paulo: Selo Negro, 2008, p. 179-188.

CORRÊA, Alexandre Fernandes. “A Coleção Museu de Magia Negra do Rio de Janeiro: o primeiro patrimônio etnográfico do Brasil”. In: *Mneme, revista de humanidades*, vol. 7, nº18, outubro/ novembro, Caicó, 2005, p. 404-438. Disponível em sítio eletrônico. Acesso em 14/ 08/ 2013

_____. *O Museu Mefistofélico e a distabuzação da magia: análise do tombamento do primeiro patrimônio etnográfico do Brasil*. São Luiz: EDUFMA, 2009.

_____. “O Museu Mefistofélico e a distabuzação da magia: uma análise do tombamento do primeiro patrimônio etnográfico do Brasil (1938): a coleção de Magia Negra do Rio de Janeiro”. In: *26ª Reunião Brasileira de Antropologia*, Porto Seguro, 2008. Disponível em sítio eletrônico. Acesso em 03/ 05/ 2013.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CUNHA, Marcelo Nascimento B. Tese de doutorado: *Teatro de memórias, palco de esquecimentos: culturas africanas e das diásporas negras em exposições*. – São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

- _____. “Teatros de memórias, palcos de esquecimentos: culturas africanas e das diásporas negras em exposições museológicas”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, MHN, vol. 40, 2008, p. 149-171.
- CUNHA, Mariano Carneiro. “Arte afro-brasileira”. In: *História geral da arte no Brasil*, v. II. Walter Zanini, organizador. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, p. 973-1033.
- DECRAENE, Philippe. *O pan-africanismo*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008.
- FERNANDES, Florestan. *O Folclore em Questão*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1989.
- _____. *Significado do protesto negro*. Coleção polêmicas do nosso tempo, n. 33, São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1989.
- FERRETI, Sérgio F. “Negras memórias: o negro nos museus maranhenses”. In: *Aniversário do Museu Histórico e Artístico do Maranhão – MHAM*. Comunicação apresentada em mesa redonda juntamente com Magno Cruz e Josenildo Pereira. São: Luís, jul. 2007. Disponível em sítio eletrônico: www.gpmina.ufma.br/pastas/doc/pdf, Acesso em 09/ 10/ 2013.
- FESTAC'77. International Festival Committee. London: Africa Journal Limited, 1977.
- FOSTER, Hall. “O artista como etnógrafo”. In: *a/e Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro, EBA – UFRJ, 2005, p. 137-151.
- FREITAS, Décio. *Palmares: a guerra dos escravos*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.
- GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes/ Centro de Estudos Afro Asiáticos/ Editora 34, 2001.
- GOMES, Miriam. *Ilê Aiyê: mundo negro*. Salvador: Ed. do autor, 2006.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2004.
- GONZALEZ, Lélia & HASENBALG. *Lugar de negro*. Coleção 2 pontos; v. 3. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

- Grupo de estudos de curadoria*. Felipe Chaimovich, organizador. São Paulo: MAM, 2008.
- GRUPPI, Luciano. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.
- HADJINICALAOU, Nicos. *História da arte e movimentos sociais*. Lisboa: Edições 70, 1989(col. arte & comunicação).
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.
- _____. “Identidade cultural e diáspora” in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília, IPHAN, n. 24, fev. 1996, p. 68-75.
- História Geral da África, V: África do século XVI ao XVIII*/ editado por Bethwell Allan Ogot. – Brasília: UNESCO, 2010.
- Histórias do movimento negro no Brasil: depoimentos ao CPDOC*. Verena Alberti e Amílcar Araújo Pereira, organizadores. Rio de Janeiro: Pallas; CPDOC-FGV, 2007.
- JACCOUD, Luciana de Barros & BEGHIN, Nathalie. *Desigualdades raciais no Brasil: um balanço da intervenção governamental*. Brasília: Ipea, 2002.
- JESUS, Maria Ângela de. *Ruth de Souza: estrela negra*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004. (coleção Aplausos).
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros dos oitocentos*. São Paulo: MWM Motores Diesel Ltda./Indústria Freios KNORR Ltda., 1988.
- LODY, Raul. *O negro no museu brasileiro: construindo identidades*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- LOETSCHER, Hugo “A arte como patrimônio: sobre Emanuel Araújo”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília, IPHAN, n. 25, 1997, p. 62-69.
- LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- MAFRO: setor África: projeto de atuação pedagógica e capacitação de jovens monitores*. Jocélio Teles dos Santos, coordenador geral. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais, UFBA. 2005.

- MAFRO: setor religiosidade afro-brasileira: projeto de atuação pedagógica e capacitação de jovens monitores.* Jocélio Teles dos Santos, coordenador geral. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais, UFBa. 2006.
- MAGGIE, Yvonne. *Arte ou magia negra?* Maggie et al., Relatório FUNARTE – Convênio CNDA, Rio de Janeiro (mimeo.) 1979.
- _____. *Medo de Feitiço: relações entre magia e poder no Brasil.* Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.
- MALRAUX, André. *O museu imaginário.* Coleção arte & comunicação. Lisboa: Edições 70, 2000.
- MEMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- Memórias da África: patrimônios, museus e políticas das identidades.* Lívio Sansone, organizador. Salvador: EDUFBA, 2012
- Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma.* Nelson Aguilar, organizador./Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A travessia da grande calunga: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899).* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- MOURA, Clóvis. *Brasil: as raízes do protesto negro.* São Paulo: Global Ed. 1983.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude; usos e sentidos.* São Paulo: Editora Ática, 1986.
- _____. “Arte afro-brasileira: o que é, afinal?”. In: *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira.* Nelson Aguilar, organizador. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 98-111.
- Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva.* Emanuel Araújo et al. Organizadores. Brasília: SEPP/PR; São Paulo: Instituto Florestan Fernandes, Ipsi gráfica e editora, 2006.
- Museu Afro-Brasileiro.* Textos de Luiz Fernando Macedo Costa e Yêda Pessoa de Castro. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais, UFBa. 1983.
- Museu Nacional de Belas Artes. Coleção de Arte Africana do MNBA.* Raul Lody, organizador. Rio de Janeiro: MNBA, 1983.
- Museu do Percurso do Negro em Porto Alegre.* Ilma Silva Vilasboas et al. Porto Alegre: Ed. Porto Alegre, 2010.

- Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Betânia Gonçalves Figueiredo & Diana Gonçalves Vidal, organizadoras. Belo Horizonte: Argvmentvm; Brasília: CNPq, 2005.
- NASCIMENTO, Abdias. *O Quilombismo*, 2ª Ed. Brasília/ Rio: Fundação Cultural Palmares/ OR Editor, 2002.
- _____. “A arte negra: museu voltado para o futuro”. In: *Revista Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, GAM, n. 15, 1968, p. 43-44.
- _____. “Cultura e Estética no Museu de Arte Negra”. In: *Revista Galeria de Arte Moderna*. Rio de Janeiro, GAM, n. 14, 1968, p. 21-22. Disponível em sítio eletrônico: www. Acesso em 16/ 04/ 2013.
- _____. *Sitiado em Lagos: autodefesa de um negro açoitado pelo racismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. “O movimento social afro-brasileiro no século XX: um esboço sucinto”. In: *Cultura em movimento: matrizes africanas e ativismo negro no Brasil*. Elisa Larkin Nascimento, organizadora. São Paulo: Selo Negro, 2008, p. 93-178.
- NASCIMENTO JR, José do. “O resgate da utopia: museus, memória e cidadania”. In: *Ibermuseus: reflexões e comunicações*. José do Nascimento Jr. & Mário de Souza Chagas, organizadores. Brasília: IPHAN; DEMU; Centros Culturais, 2008, p.70-83.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. “Diversidade e sentidos do patrimônio cultural: uma proposta de leitura da trajetória de reconhecimento da cultura afro-brasileira como patrimônio nacional”. In: *Anos 90*. Porto Alegre, v. 15, n. 27, jul. 2008, p. 233-255. Disponível em sítio eletrônico: www.seer.ufrgs.br/anos90/article Acesso em 12/ 10/ 2013.
- NOGUEIRA, Oracy. *Tanto preto quanto branco: estudos de relações raciais*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.
- Os herdeiros da noite: fragmentos do imaginário negro, 300 anos de ZUMBI*”. Emanuel Araújo et al. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1995.
- PAIVA, Andréia Lúcia da Silva. “Museu dos escravos, museu da abolição: o museu do negro e a arte de colecionar para patrimoniar”. In: *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Regina Abreu, Mário Souza Chagas, Myrian Sepúlveda dos

- Santos, organizadores. Rio de Janeiro: Garamond; MinC/ IPHAN/ DEMU, 2007, p. 203-228.
- Para nunca esquecer: negras memórias/memórias de negros*. Emanuel Araújo. Curadoria Texto: Francisco Weffort. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002.
- PEDROSA, Mário. “O Novo MANRJ Terá Cinco Museus”. In: *Políticas das Artes/ Mário Pedrosa*. v. 1. Otilia Beatriz Fiori Arantes, organizadora. São Paulo: Edusp, 1995, p.309-312.
- PRICE, Sally, *Arte primitiva em centros civilizados*.- Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- RATTS, Alex. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Instituto Kwanza, 2007.
- RIBEIRO, Joaquim. “Objetivos do Museu do Negro”. In: *Teatro Experimental do Negro: testemunhos*. Abdias Nascimento, organizador. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966, p. 70-73.
- RISÉRIO, Antônio. *Carnaval Ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afro-baiano*. Salvador: Corrupio, 1981.
- RODRIGUES, Raimundo Nina. *Os africanos no Brasil*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.
- SALUM, Marta Heloísa Leuba. “Imaginários negros: negritude e africanidade na arte plástica brasileira”. In: *História do Negro no Brasil*, v.1. Kabengele Munanga, organizador. Brasília: Fundação Cultural Palmares – MinC; CNPq, 2004, p. 337-380.
- _____. “Cem anos de arte afro-brasileira”. In: *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira*. Nelson Aguilar, organizador. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 112-121.
- Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira*. Elisa Larkin Nascimento, organizadora. Rio de Janeiro: Uduerj, 1996.
- SANTOS, Angelo Oswaldo de Araújo. “Primavera afro-brasileira”, In: *7ª Primavera dos Museus. Museus, memória e cultura afro-brasileira*. Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM. Disponível em site eletrônico: www.museus.gov.br Acesso em 04/ 10/ 2013
- SANTOS, Ivair Augusto Alves dos. *O movimento Negro e o Estado (1983-1987)*. São Paulo: Prefeitura da Cidade de São Paulo e Coordenadoria dos Assuntos da População Negra – CONE, 2007.
- SANTOS, Joel Rufino dos. *Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável*. Coleção personalidades negras. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

- _____. “Memorial Zumbi: conquista do movimento negro” In: *Cultura em movimento: matrizes africanas do ativismo negro no Brasil*. Elisa Larkin Nascimento. Organizadora. São Paulo: Selo Negro, 2008, p. 189-199.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. “A representação da escravidão” In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, MHN, vol. 40, 2008, p. 173-188.
- _____. “Canibalismo da memória: o negro nos museus brasileiros”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília, IPHAN, n. 31, 2005, p. 36-57.
- _____. “Entre o tronco e os atabaques: a representação do negro nos museus brasileiros”. In: *O Projeto UNESCO no Brasil: uma volta crítica ao campo 50 anos depois*. Colóquio Internacional. Salvador, 2003. Disponível em sítio eletrônico: www.ceao.ufba.br/unesco Acesso em 09/ 10/ 2013.
- SCHENKER, Libia. *Colecionismo moderno: uma saga russa*. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2011.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil -- 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SEGALL, Maurício. *Controvérsias e dissonâncias*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- Serra da Barriga: exposição de motivos para o tombamento: documento preparatório para uma exposição de motivos para o tombamento do sítio da Serra da Barriga em União de Palmares, como patrimônio histórico-arqueológico-ecológico-paisagístico da República Federativa do Brasil*. Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros da Universidade Federal de Alagoas - UFAL. Coordenação: Zezito de Araújo. Maceió: Fundação Nacional Pró-Memória; Memorial Zumbi; UFAL, 1980.
- SILVA, Claudia Rose Ribeiro da. “Cabelos e memórias no Museu da Maré: reflexões sobre os usos e significados do pente quente”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, MHN, vol. 40, 2008, p. 261-276.
- SILVA, Nelson Fernando Inocencio da. *Consciência Negra em Cartaz*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- _____. *Emanoel Araújo: mestre das obras*. Coleção personalidades negras. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2010.
- _____. “Representação visual do corpo afro-descendente”. In: *Entre Áfricas e Brasis*. Selma Pantoja, organizadora. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Marco Zero, 2001, p. 191-208.

- SILVEIRA, Oliveira. “Como surgiu o 20 de novembro?” In:*Thoth*. Informe de distribuição restrita do senador Abdias Nascimento. Gabinete do Senador Abdias Nascimento. Brasília, n. 3, set./ dez.1997, p. 263-267.
- SOUZA, Marcelo de Salete. Dissertação de mestrado: *A configuração da curadoria de arte afro-brasileira de Emanuel Araújo*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, 2009.
- SOVIK, Liv “Aqui ninguém é branco: hegemonia branca e *media* no Brasil” in *Branquitude: identidade branca e multiculturalismo* Vron Ware, organizadora. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- SYLLA, Abdou. “Criação e imitação na arte africana tradicional”. In: *Bulletin de l’institutFrancais d’AfriqueNoir*, Carlos Eugênio Marcondes de Mouta, tradutor. Dakar, T. 45, série B, números 1- 2. 1983.
- VALLADARES, Clarival do Prado. “A defasagem africana: ou crônica do I Festival Mundial de Artes Negras”. In:*Cadernos Brasileiros 36*.Rio de Janeiro, ano VIII, nº4, jul./ ago. 1966, p. 03-13.
- _____. “A iconologia africana no Brasil”. In:*Revista Brasileira de Cultura*. Rio de Janeiro, ano I, nº 1, jul./set. 1969, p. 37-48.
- _____. “O negro brasileiro nas artes plásticas”. In: *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. Emanuel Araújo, organizador. São Paulo: Tenenge, 1988, p. 285-291.
- WALKER, John A. &CHAPLIN, Sarah. *Una introducción a la cultural visual*. Barcelona: Ediciones OCTAEDRO. S.L. 2002

Tabela de imagens

Figura 1: Griot, cartaz explicativo. Ilustração extraída do Google imagens. Acesso em 12/ 01/ 2013.

Figura 2: Emanuel Araújo em seu atelier. Salvador – BA, 1971, fotografia. Imagem extraída da publicação intitulada *Emanuel Araújo*. Autoria de Miguel de Almeida, 2007.

Figura 3: “Nossa Velha Bossa” – Emanuel Araújo, cartaz. Imagem extraída da publicação intitulada *Emanuel Araújo: autobiografia do gesto*. Autoria de Emanuel Araújo, 2008.

Figura 4: “A Falecida” – Emanuel Araújo, cartaz. Imagem extraída da publicação intitulada *Emanuel Araújo: autobiografia do gesto*. Autoria de Emanuel Araújo, 2008.

Figura 5: “Gravura de montar” - Emanuel Araújo, gravura. Imagem extraída da publicação intitulada *Emanuel Araújo: autobiografia do gesto*. Autoria de Emanuel Araújo, 2008.

Figura 6: “Gravura demontar” – Emanuel Araújo, gravura. Imagem extraída da publicação intitulada *Emanuel Araújo: autobiografia do gesto*. Autoria de Emanuel Araújo, 2008.

Figura 7: “Aranha” – Emanuel Araújo, escultura. Imagem extraída da publicação intitulada *Emanuel Araújo: autobiografia do gesto*. Autoria de Emanuel Araújo, 2008.

Figura 8: *Pintores Negros dos Oitocentos*. Capa do livro. Publicação de autoria de José Roberto Teixeira Leite. 1988.

Figura 9: *A Redenção de Cã* -Modesto Broco y Gomes, pintura. Imagem extraída da publicação intitulada *O Brasil na visão do artista: o país e sua gente*. Autoria de Frederico Moraes, 2002.

Figura 10: *A mão afro-brasileira*. Capa do livro. Publicação organizada por Emanuel Araújo, 1988.

Figura 11: *A mão afro-brasileira*. Reproduções contidas na obra. Imagem extraída da publicação intitulada *Emanuel Araújo: autobiografia do gesto*. Autoria de Emanuel Araújo, 2008.

Figura 12: *Das haus des bahianers/ A casa do baiano*. Cartaz alusivo à exposição. Imagem extraída da publicação intitulada *Emanuel Araújo*. Autoria de Miguel de Almeida, 2007.

Figura 13: *Arte e religiosidade afro-brasileira*, capa do catálogo da exposição. Arte; Moema Cavalcanti sobre obras de Agnaldo Manoel dos Santos, Rubem Valentim e Ronaldo Rego. Publicação organizada por Emanuel Araújo e Carlos Eugênio Marcondes de Moura, 1994.

Figura 14: *Os herdeiros da noite*, capa do catálogo. Máscara Makonde (Tanzânia). Publicação organizada por Emanuel Araújo, 1995.

Figura 15: *Negro de corpo e alma*, capa do catálogo. Projeto Gráfico: Adriana Campos, Ligia Pedra, Marise De Chirico, Mônica Pasinato e Ricardo Ohtake. Publicação organizada por Nelson Aguilar, 2000.

Figura 16: *Para nunca esquecer*, capa do catálogo. Mandala às santas almas benditas. Projeto gráfico: Cláudio Filus. Publicação organizada por Emanuel Araújo, 2002.

Figura 17: Emanuel Araújo como Diretor do Museu de Arte da Bahia, fotografia. Imagem extraída da publicação intitulada *Emanuel Araújo*. Autoria de Miguel de Almeida, 2007.

Figura 18: Pinacoteca do Estado de São Paulo em obras, fotografia. Imagem extraída da publicação intitulada *Emanuel Araújo: autobiografia do gesto*. Autoria de Emanuel Araújo, 2008.

Figura 19: Pinacoteca do Estado de São Paulo após as obras, fotografia. Imagem extraída do Google imagens. Acesso em 18/ 07/ 2013.

Figura 20: Museu Afro Brasil, Pavilhão Manoel da Nóbrega, detalhe lateral, fotografia. Imagem extraída do Google imagens. Acesso em 11/ 09/ 2013.

Figura 21: *100 anos de mentira!* Cartaz. Arte: Iran. Grupo União e Consciência Negra, 1988.

Figura 22: Fundação Cultural Palmares, logomarca. Imagem extraída do Google imagens. Acesso em 26/ 07/ 2013.

Figura 23: Museu da Abolição, logomarca. Recife - PE Imagem extraída do Google imagens. Acesso em 13/ 10/ 2013.

Figura 24: Fachada do prédio da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro, fotografia. Imagem extraída do Google imagens. Acesso em 08/ 10/ 2013.

Figura 25: Teatro Experimental do Negro encenando uma de suas peças. Ruth de Souza em destaque. Imagem extraída do Google imagens. Acesso em 23/ 02/ 2013.

Figura 26: Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros – IPEAFRO, logomarca. Rio de Janeiro - RJ. Imagem extraída do Google imagens. Acesso em 06/ 05/ 2013.

Figura 27: Museu Afro-Brasileiro – MAFRO, logomarca. Salvador – BA. Imagem extraída do Google imagens. Acesso em 29/ 07/ 2013.

Figura 28: Abdias Nascimento discursa na Serra da Barriga. *Dia Nacional da Consciência Negra*. União de Palmares, 1984, fotografia de Elisa L. Nascimento. Imagem extraída da publicação *Abdias Nascimento 90 anos: memória viva*. Organização Elisa Larkin Nascimento, 2006.

Figura 29: Portal de entrada da Serra da Barriga, fotografia. União de Palmares – AL. Imagem extraída do Google imagens. Acesso em 21/ 08/ 2013.

Figura 30: Monumento à Zumbi, adaptação de João Filgueiras Lima, fotografia. Praça Onze, Rio de Janeiro - RJ. Imagem extraída do Google imagens. Acesso em 02/ 10/ 2013.

Figura 31: Associação de Amigos da Cultura Afro-Brasileira – AMAFRO, logomarca. Salvador - BA. Imagem extraída do Google imagens. Acesso em 17/ 09/ 2013.

Figura 32: Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira – MUNCAB, logomarca. Salvador - BA. Imagem extraída do Google imagens. Acesso em 24/ 10/ 2013.

Figura 33: Museu Afro Brasil, logomarca. São Paulo – SP. . Imagem extraída do Google imagens. Acesso em 24/ 10/ 2013.

Figura 34: Museu de Percurso do Negro, logomarca. Porto Alegre – RS. Imagem extraída do Google imagens. Acesso em 18/ 10/ 2013.

Figura 35: 7ª Primavera dos Museus: museus, memória e cultura afro-brasileira. Cartaz alusivo o evento. Imagem extraída do Google imagens. Acesso em 05/ 10/ 2013.

Figura 36: Museu Afro Brasil. Módulo “África: diversidades e permanências”, coleção de máscaras africanas, fotografia. Imagem extraída da publicação intitulada *Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva*. Curadoria e Projeto Editorial, Emanuel Araújo. 2006.

Figura 37: Museu Britânico, slogan impresso em sacola plástica. Imagem obtida por scanner.

Figura 38: Museu Afro Brasil. Módulo “Trabalho e escravidão”. ‘Navio negreiro’, concepção coletiva, instalação. Imagem extraída do acervo fotográfico do Museu Afro-Brasil.

Figura 39: Negros suspeitos, fotografia, Jornal do Brasil, 29/ 09/ 1982. Imagem extraída da publicação de autoria de Edimilson de Almeida Pereira e Núbia Pereira Magalhães Gomes, intitulada *Ardis da imagem: exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira*. Belo Horizonte: Mazza Edições, Editora PUC Minas, 2001.

Figura40: Museu Afro Brasil. Módulo “Religiões afro-brasileiras”. *Baba Egun*. Imagem extraída do *Roteiro de visita ao acervo*, 2007.

Figura41: Museu Afro Brasil. Módulo “Religiões afro-brasileiras”. *Ogan Alagbe*. Imagem extraída do *Roteiro de visita ao acervo*, 2007.

Figura42: Museu Afro Brasil. Módulo “O sagrado e o profano”. ‘Ex-votos’, instalação. Imagem extraída do *Roteiro de visita ao acervo*, 2007.

Figura 43: Museu Afro Brasil. Módulo “O sagrado e o profano”. Irmandade da Boa Morte, fotografia. Imagem extraída do Google imagens. Acesso em 04/ 11/ 2013

Figura 44: Museu Afro Brasil. Módulo “História e memória”. Luiza Mahín, gravura. Imagem extraída do Google imagens. Acesso em 08/ 11/ 2013.

Figura 45: Museu Afro Brasil. Módulo “História e memória”. Luís Gama, fotografia. Imagem extraída do Google imagens. Acesso em 08/ 11/ 2013.

Figura 46: Museu Afro Brasil. Módulo “História e memória”. José do Patrocínio, fotografia. Imagem extraída do Google imagens. Acesso em 08/ 11/ 2013.

Figura 47: Museu Afro Brasil. Módulo “História e memória”. André Rebouças, fotografia. Imagem extraída do Google imagens. Acesso em 08/ 11/ 2013.

Figura 48: Museu Afro Brasil. Módulo “História e memória”. Theodoro Sampaio, fotografia. Imagem extraída do Google imagens. Acesso em 08/ 11/ 2013.

Figura 49: Museu Afro Brasil. Módulo “História e memória”. Carolina Maria de Jesus, fotografia. Imagem extraída do Google imagens. Acesso em 08/ 11/ 2013.

Figura 50: Cédula de quinhentos cruzeiros, anos 70. Imagem extraída de publicação intitulada *O Museu de Valores do Banco Central do Brasil*. São Paulo: Banco Safra, 2000.

Figura 51: Antônio Francisco Lisboa retratado por Belmonte. Imagem extraída do Google imagens. Acesso em 20/ 10/ 2013

Figura 52: Arthur Timótheo da Costa, ‘Estudo de cabeça’, pintura. Imagem extraída da publicação intitulada *Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva*. Curadoria e Projeto Editorial, Emanuel Araújo. 2006.

Figura 53: Rafael Pinto Bandeira com dois de seus alunos, fotografia. Liceu de Artes e Ofícios, século XIX. Imagem extraída da publicação intitulada *Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva*. Curadoria e Projeto Editorial, Emanuel Araújo. 2006.

Figura 54: Wilson Tibério, ‘Cenas de candomblé’, aquarela. Imagem extraída da publicação intitulada *Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva*. Curadoria e Projeto Editorial, Emanuel Araújo. 2006.

Figura 55: Rubem Valentim, escultura. Imagem extraída da publicação intitulada *Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva*. Curadoria e Projeto Editorial, Emanuel Araújo. 2006.

Figura 56: Deoscóredes Maximiliano dos Santos, Mestre Didi, objetos artísticos. Imagem extraída da publicação intitulada *Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva*. Curadoria e Projeto Editorial, Emanuel Araújo. 2006.

Figura 57: Olumello, desenhos. Imagem extraída de CD contendo compilação de fotos alusivas aos artistas contemplados pelo Museu Afro Brasil.

Figura 58: Jorge dos Anjos, Colunas em pedra sabão. Imagem extraída da publicação intitulada *Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva*. Curadoria e Projeto Editorial, Emanuel Araújo. 2006

Figura 59: Rosana Paulino, ‘O baile’ instalação. Imagem extraída da publicação intitulada *Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva*. Curadoria e Projeto Editorial, Emanuel Araújo. 2006.

Figura 60: Walter Firmo, ‘Retrato de Pixinguinha’ fotografia. Imagem extraída da publicação intitulada *Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva*. Curadoria e Projeto Editorial, Emanuel Araújo. 2006.

Figura 61: Januário Garcia, 'Série octogenários', fotografia. Imagem extraída da publicação intitulada *Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva*. Curadoria e Projeto Editorial, Emanuel Araújo. 2006.

Figura 62: Área interna do Museu Afro Brasil. Rampa de acesso. Pavilhão Manoel da Nóbrega. Projeto Oscar Niemeyer. Imagem extraída do Google imagens. Acesso em 31/10/2013.

Figura 63: Museu Afro Brasil, fachada. Projeto do Pavilhão Manoel da Nóbrega, Oscar Niemeyer. Imagem extraída da capa publicação intitulada *O Museu Afro Brasil*. São Paulo: Banco Safra, 2010.

Lista de Siglas

- ABPN – Associação Brasileira de Pesquisadores Negros
- CEAO – Centro de Estudos Afro-Orientais
- CONNEABs – Consórcio de Núcleos de Estudos Afro-Brasileiros
- CPC – Centro Popular de Cultura
- DEMU – Departamento de Museus e Espaços Culturais
- FCP – Fundação Cultural Palmares
- FESMAN – 3^{ème} Festival Mondial des Arts et Culture Nègres, 2010
- FESTAC'77- 2nd World Black and African Festival of Arts and Culture, 1977
- FNPM – Fundação Nacional Pró-Memória
- IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus
- IPEAFRO – Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros
- IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
- MAFRO – Museu Afro-Brasileiro
- MAM/ RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
- MAM/ SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo
- MAN – Museu de Arte Negra
- MEC - Ministério da Educação.
- MinC - Ministério da Cultura
- MNU – Movimento Negro Unificado
- MUNCAB – Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira
- NEABs – Núcleos de Estudos Afro-Brasileiros
- ORISAWORLD – World Congress of Òrisà Tradition and Culture
- SECAD – Secretaria de Ação Continuada Alfabetização e Diversidade
- SEPPIR/ PR- Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial

SPHAN – Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

TEN – Teatro Experimental do Negro

UFBa – Universidade Federal da Bahia

UNE – União Nacional dos Estudantes

UNESCO – Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura.

WCAR – 3rd World Conference Against Racism/ 3^a Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e formas correlatas de intolerância. Durban, África do Sul, 2001.