



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA**

**ANAYLTON DE JESUS DE LIMA**

**Um olhar sobre o Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal  
da Bahia - UFBA**

Salvador  
2021

**ANAYLTON DE JESUS DE LIMA**

**Um olhar sobre o Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal  
da Bahia - UFBA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Museologia.

**Linha 2: Comunicação e Patrimônio**

**Orientadora:** Profa. Dra. Cecília Conceição Moreira Soares

Salvador  
2021

**ANAYLTON DE JESUS DE LIMA**

**Um olhar sobre o Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia - UFBA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Museologia.

Aprovado em \_\_\_\_\_ de maio de 2021

Cecilia Conceição Moreira Soares – Orientadora \_\_\_\_\_  
(UNEB/PPGMUSEU)  
Doutora em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco, UFPE.

Maria das Graças Teixeira (Membro Interno/PPGMUSEU/UFBA) \_\_\_\_\_  
Doutora em História pela Universidade Federal da Bahia, UFBA.

Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha (Membro Interno/PPGMUSEU/UFBA)  
\_\_\_\_\_  
Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP.

Erisvaldo Pereira dos Santos (Membro Externo/ Universidade Federal de Ouro Preto - Minas Gerais - UFOP) \_\_\_\_\_  
Doutor em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais.

## AGRADECIMENTOS

Para a realização deste trabalho, contamos com uma rede de sociabilidades que existe muito antes de pensarmos em ingressar numa universidade pública. Este é o momento de prestar uma breve homenagem a essas pessoas que colaboraram com a idealização, construção e finalização deste trabalho, que tem muitas mãos, todas repletas de afeto, respeito, carinho e inspiração.

Primeiramente eu agradeço as forças vitais da natureza e do universo que guiaram meus caminhos desde Cachoeira, minha amada cidade até PPGMUSEU, o que me proporcionou conhecer lugares, pessoas, sons, cores, cheiros e sabores que jamais fizeram parte dos planos do menino negro criado no Morumbi. A fé em energias além do visível me conduziram ao longo de toda a vida, as lutas que lutei, as batalhas que venci só foram possíveis graças a crença nessa força superior.

Agradeço a Maria do Carmo, minha mãe, minha parceira, minha inspiração, a mulher mais forte que eu já conheci, a pessoa que ajudou a escrever minha primeira redação sobre o Rio Paraguaçu aos 6 anos de idade. Obrigado por me ensinar tudo, por confiar em mim e por ter me autorizado sair de casa para conhecer o mundo. Te amo muito. A ti, dedico cada vírgula desse trabalho.

Agradeço a minha orientadora Cecilia Conceição Moreira Soares que na seleção do Mestrado, diante de uma banca majoritariamente branca, era a única mulher negra a me entrevistar e isso me deixou feliz por saber que ali havia a representação de pessoa que pudesse me identificar do ponto de vista étnico. Reconheço na professora doutora Cecilia Soares, um exemplo de mulher negra, acadêmica, cujos desafios de sua trajetória pessoal inspiram pesquisadores como eu. Sem a sua orientação esse trabalho não teria ganhado forma e conclusão. Sou grato por cada reflexão sobre as concepções voltadas a cultura afro-brasileira e africana, por todas as nossas longas orientações acadêmicas, necessárias e que me projetaram para a dimensão da escrita científica e para os sentimentos que afloraram com a pesquisa sobre o tema, ou em outras palavras sobre NÓS negros e negras no espaço do MAFRO. Os momentos para a orientação foram marcados também pelo riso e descontração. Obrigada Pró!

A orientação só veio ocorrer sete meses após iniciado o programa, porque nos primeiros meses a minha orientação ficou a cargo da professora Maria das Graças Teixeira a quem tenho o maior carinho e gratidão. Agradeço a professora doutora Maria das Graças Teixeira, os longos diálogos e atenção generosa as minhas solicitações na trajetória no mestrado.

Meus agradecimentos se estendem a irmãos e irmãs que me acompanham desde sempre, que me apoiam, me ouvem e me inspiram com suas histórias. Preciso citar Adriellhe Lima, Jadson Ferreira (Jade), Djalma Costa (Ica) Rafaela Almeida (Rafinha) Bruna Guedes (B.G), Aila Brito, André Luiz (Dé), Diego Abreu, a Nathalie Sales por ser uma mulher tão generosa, paciente, e sempre disposta a me dar fôlego nos dias de desânimo, obrigado por tudo *Pepeta*. Aos colegas historiadores do grupo *Los Pochechas*, a minha equipe do Hotel Catharina Paraguaçu pela paciência nos meus piores dias. E tantos outros amigos e amigas que tenho como família e guardo imenso carinho.

A todos os funcionários do Museu Afro-brasileiro o meu agradecimento por toda a liberdade concedida para a realização das atividades acadêmicas, em especial ao coordenador Marcelo Cunha e a ex-coordenadora, professora Maria das Graças Teixeira. Espero que este trabalho possa somar aos trabalhos desenvolvidos por esta instituição.

Obrigado aos professores e professoras por me incentivarem a seguir as trilhas da educação como meio de transformação social. Carmen Lucia, Valdélío Silva, Roberto Dantas, Francisco Guimarães (Chico Índio), Joseania Freitas, Maria das Graças Teixeira, Suely Cerávolo, Marcelo Cunha, Yasodare Sanches e todos os colegas do PPGMUSEU da turma de 2018, o nosso G7 Rita Maria, Eliene Lima, Lilian Bastos, João Goulart, Larissa Saldanha, Ângelo Augusto (Guto). Amo verdadeiramente cada um de vocês.

Agradeço também ao apoio financeiro concedido pela FAPESB que me permitiu realizar essa pesquisa sem o qual dificilmente teria condições para executar. Por fim agradeço a todos os professores e funcionários da UFBA especialmente aqueles que fazem parte do Departamento de Museologia e do PPGMUSEU por me ajudarem sempre que precisei ao longo desses anos. Sou grato pela oportunidade de fazer parte da história desse curso. Espero que essa pesquisa possa servir de inspiração para outros colegas, negros ou não, e que seja capaz de contribuir para as discussões sobre a Museologia com um olhar especial sobre a cultura negra e as suas representações em espaços de memória.

[...] Quem costuma vir de onde eu sou  
Às vezes não tem motivos pra seguir  
Então levanta e anda  
Vai, levanta e anda  
Vai, levanta e anda)  
Mas eu sei que vai, que o sonho te trás  
Coisas que te faz prosseguir  
Então levanta e anda  
Vai, levanta e anda  
Vai, Levanta e anda.  
Somos maior, nos basta só  
Sonhar, seguir!

Música: Levanta e Anda. Emicida.  
Álbum: O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui.

LIMA, Anaylton de Jesus de. **Um olhar sobre o Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia - UFBA**. 143 fls. Il. 2021. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

## RESUMO

Este trabalho reflete nosso olhar sobre alguns objetos da exposição de longa duração sobre a memória afro-brasileira e africana que compõem o acervo do Museu Afro-brasileiro (MAFRO/UFBA), museu universitário da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Para tanto, será necessário apresentar as perspectivas dos intelectuais na Bahia sobre a cultura africana e afro-brasileira, visando compreender as ideologias que forçaram o olhar e significados atribuídos aos elementos materiais. Estes acervos constituem a etnografia do negro na Bahia, refletindo teorias museológicas e culturais que irão servir de referência para a narrativa contida nas exposições. A investigação foi baseada na pesquisa qualitativa, tendo como instrumento para coleta de dados às entrevistas semi - estruturadas. Realizamos levantamento bibliográfico sobre a história da formação do Museu na Universidade Federal da Bahia, sobre os intelectuais e suas concepções sobre a cultura afro brasileira na Bahia e analisamos as exposições de longa duração, utilizando as fotografias tiradas no museu. Ao confrontar a história de criação do Museu, o processo de reconhecimento de peças do universo cultural africano e afro-brasileiro como bens valiosos, foi possível entender como se deu a definição das narrativas expográficas do Museu sobre a cultura material africana e afro-brasileira. Para discutir os pressupostos teóricos da Museologia que norteiam nossas discussões, selecionamos alguns autores para dar suporte às interpretações como: Chagas (2007), Scheiner (2005) Araujo (2012), Cerávolo (2004), Cunha (2006), Primo (2014), Moutinho (2007) Brulon (2015) Castro (2007) Bruno (2006) Cury (2004) dentre outros consultados durante a escrita da dissertação.

Para a história do negro na Bahia nos baseamos nos estudos de Júlio Braga (1995), Cecília Soares (2009), Schwarcz (1993) Abreu (1990), Guimarães (2016) dentre outros, que constituem a geração mais recente dessas investigações e se relacionam a nossa pesquisa.

Concluimos que o Museu expõe parte da cultura material africana e afro-brasileira na Bahia, e direciona um olhar diferenciado em relação aos espaços museológicos da época em que foi criado, sobretudo porque outras instituições museológicas já utilizavam peças produzidas por esses grupos para criar exposições, porém com narrativas expográficas diferentes.

Palavras-chaves: Museu Afro-brasileiro. Coleção de Cultura Material Africana. Coleção Material Afro-brasileira. Narrativas expográficas.

LIMA, Anaylton de Jesus de. **Um olhar sobre o Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia - UFBA**. 143 fls. Il. 2021. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

### ABSTRACT

This work reflects our view of some objects from the long-term exhibition on Afro-Brazilian and African memory that make up the collection of the Afro-Brazilian Museum (MAFRO/UFBA), university museum of the Federal University of Bahia (UFBA). Therefore, it will be necessary to present the perspectives of intellectuals in Bahia on African and Afro-Brazilian culture, aiming to understand the ideologies that forced the look and meanings attributed to material elements. These collections constitute the ethnography of black people in Bahia, reflecting museological and cultural theories that will serve as a reference for the narrative contained in the exhibitions. The investigation was based on qualitative research, using semi-structured interviews as an instrument for data collection. We carried out a bibliographic survey on the history of the formation of the Museum at the Federal University of Bahia, on intellectuals and their conceptions of Afro-Brazilian culture in Bahia and analyzed the long-term exhibitions, using photographs taken at the museum. By confronting the Museum's creation history, the process of recognizing pieces from the African and Afro-Brazilian cultural universe as valuable assets, it was possible to understand how the definition of the Museum's expographic narratives about African and Afro-Brazilian material culture took place. To discuss the theoretical assumptions of Museology that guide our discussions, we selected some authors to support the interpretations, such as: Chagas (2007), Scheiner (2005) Araujo (2012), Cerávolo (2004), Cunha (2006), Primo (2014), Moutinho (2007) Brulon (2015) Castro (2007) Bruno (2006) Cury (2004) among others consulted during the writing of the dissertation.

For the history of black people in Bahia, we base ourselves on the studies of Júlio Braga (1995), Cecilia Soares (2009), Schwarcz (1993) Abreu (1990), Guimarães (2016) among others, which constitute the most recent generation of these investigations and relate to our research.

We conclude that the Museum exhibits part of the African and Afro-Brazilian material culture in Bahia, and directs a different look at the museological spaces of the time it was created, especially because other museological institutions already used pieces produced by these groups to create exhibitions, but with different expographic narratives.

Keywords: Afro-Brazilian Museum. African Material Culture Collection. Afro-Brazilian Material Collection. Expographic narratives.

## LISTA DE SIGLAS

CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CEAO	Centro de Estudo Afro-Orientais
FAMEB	Faculdade de Medicina da Bahia
FPV	Fundação Pierre Verger
ICOFOM	Comitê Internacional de Museologia
ICOM	Conselho Internacional de Museus
IGHB	Instituto Geográfico e Histórico da Bahia
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MABS	Museu Afro-Brasileiro de Sergipe
MAFRO/UFBA	Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia
MAE/UFBA	Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia
MAS/UFBA	Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia
MINOM	Movimento Internacional para a Nova Museologia
MNU	Movimento Negro Unificado
PPGMUSEU/UFBA	Programa de Pós-Graduação em Museologia da UFBA

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Fachada principal da Faculdade de Medicina entrada de acesso ao MAFRO/UFBA .....42
Figura 2	Exposição de Artes do Crer - Coleção de Cultura Material Religiosa Afro- Brasileira.....129
Figura 3	Braceletes.....131
Figura 4	MAFRICAS: As Áfricas do MAFRO. Verger, Oju Oba. No princípio eram doze - Coleção de Cultura Material Africana.....133
Figura 5	MAFRICAS: As Áfricas do MAFRO - Coleção de Cultura Material Africana.....134.
Figura 6	EXPOSIÇÃO MAFRICAS: As Áfricas do MAFRO. Machado de Xango (Oxes) - Coleção de Cultura Material Africana.....135.
Figura 7	EXPOSIÇÃO MAFRICAS: As Áfricas do MAFRO, Pilão de Xangô com Tampa, Escultura de Iemanjá - Coleção de Cultura Material Africana.....135
Figura 8	EXPOSIÇÃO MAFRICAS: As Áfricas do MAFRO, Mulheres em África - Coleção de Cultura Material Africana.....137.
Figura 9	SALA PAINÉS DE CARYBÉ: Prancha esculpida representando orixás.....139.
Figura 10	SALA PAINÉS DE CARYBÉ: Prancha esculpida representando o orixá Ogum.....139

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1 MUSEU, MUSEOLOGIA, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO CULTURAL: TEORIA E PRÁTICA NO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA</b> .....	16
1.1 As associações de museus e o surgimento da Nova Museologia .....	21
1.2 Negras Memórias: patrimônio, patrimonialização e musealização da cultura afro-brasileira no Museu Afro-brasileiro .....	27
1.3 Patrimonialização e Musealização das coleções do Museu Afro-brasileiro.....	31
1.4 A criação do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia (MAFRO) 37	
<b>2 MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA: ABORDAGEM METODOLÓGICA E CAMINHOS PERCORRIDOS</b> .....	54
2.1 Reflexões sobre a cultura negra no Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia: o estado da arte.....	56
2.2 Classificação do estado da arte sobre a representação do negro no Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia .....	58
2.3 Análise de conteúdo e estado da arte.....	61
<b>3 CULTURA MATERIAL AFRICANA E AFRO-BRASILEIRA NO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA</b> .....	67
3.1 Nina Rodrigues e a etnografia do negro no século XX .....	76
3.2 Arthur Ramos e a etnografia do negro no século XX.....	83
3.3 Pierre Verger: e a etnografia do negro no século XX.....	92
3.4. Identificação dos objetos doados por terreiros de Candomblé da Bahia ao Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia.....	99
<b>4 A REPRESENTAÇÃO DAS CULTURAS AFRO-BRASILEIRA E AFRICANAS NO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA - MAFRO</b> .....	105
4.1 a coleção de cultura material africana do Museu Afro-brasileiro .....	107
4.2 Reflexões sobre a exposição Artes do Crer do Museu Afro-brasileiro .....	108
4.3 Reflexões sobre a exposição Máfricas: As Áfricas do MAFRO .....	111
4.4 Reflexões sobre a exposição Painéis de Carybé do Museu Afro-brasileiro .....	118
4.5 Representação da cultura material afro-brasileira e africana no Museu.....	120
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	124
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	128
<b>ANEXOS</b> .....	140

## INTRODUÇÃO

A dissertação apresentada tem por objetivo propor uma reflexão sobre alguns objetos da exposição de longa duração sobre a memória afro-brasileira e africana que compõem o acervo do Museu Afro-brasileiro (MAFRO/UFBA), museu universitário da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Para tanto, será necessário apresentar as perspectivas dos intelectuais na Bahia sobre a cultura africana e afro-brasileira, visando compreender as ideologias que forçaram o olhar e significados atribuídos aos elementos materiais. Estes acervos constituem a etnografia do negro na Bahia, refletindo teorias museológicas e culturais que irão servir de referência para a narrativa contida nas exposições.

Meu primeiro contato com o Museu Afro-brasileiro (MAFRO/UFBA<sup>1</sup>) se deu ainda em 2013 quando me encontrava fazendo pesquisa para o TCC (Trabalho de conclusão de Curso) em Turismo e Hotelaria na Universidade do Estado da Bahia. Na ocasião, analisamos a percepção do turista em relação a alguns museus do Centro Histórico de Salvador, o Museu Afro-brasileiro fez parte dessa lista de museus. Aplicamos questionários nesses espaços e a partir desse contato estabeleci uma relação de apreço e curiosidade pelo Museu Afro-brasileiro, daí surgiram as primeiras inquietações sobre aquele espaço, repleto de representações da cultura negra que apresenta ao visitante uma variedade de artefatos que vão desde instrumentos e utensílios utilizados em rituais das religiões de matriz africana a máscaras africanas como as Geledés, isso para termos uma ideia.

Após a conclusão da minha graduação ingressei como aluno especial no Programa de Pós Graduação em Museologia (PPGMUSEU) da Universidade Federal da Bahia em 2016 na disciplina Patrimônio Cultural e Comunicação que na época era ministrada pelo professor Gilson Magno. Nessa oportunidade, acompanhado do professor Gilson Magno<sup>2</sup>, publicamos um artigo cujo título foi **A importância da opinião dos visitantes em ambientes museológicos: Museu Afro-brasileiro (2016)** junto à revista da Faculdade Santo Agostinho, FSA – Piauí<sup>3</sup>. Nesse trabalho realizamos novamente a aplicação de questionários no interior do Museu para entender até que ponto os visitantes consideravam importante a realização de pesquisas de público nos museus.

---

<sup>1</sup> A sigla MAFRO/UFBA é utilizada frequentemente e até em substituição ao nome oficial do museu.

<sup>2</sup> Professor Titular de Língua e Literatura Latinas, Pós-doutorado em letras clássicas pela UFRGS (2017) doutorado em Teologia pela Pontifícia Universidade Gregoriana (1993). Professor da Universidade Federal da Bahia. Disponível em: < <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4772094H6>>. Acesso em: 06 mai. 2021.

<sup>3</sup> Disponível em: < <http://www4.unifsa.com.br/revista/index.php/fsa/issue/view/63>>. Acesso em: 27 jul. 2019.

Em 2018 ingressei como aluno regular no Programa de pós Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia. O projeto inicial tinha como finalidade realizar uma pesquisa de público em três museus universitários da UFBA que são o Museu Afro-brasileiro (MAFRO), Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) e o Museu de Arte Sacra (MAS). Após a aprovação, minha orientadora e eu chegamos à conclusão de que para este momento o trabalho possível seria focarmos em um único museu. Por ter realizado pesquisas anteriores neste espaço, por ter uma relação de afeto e me identificar com a temática, elegemos este o Museu Afro-brasileiro para ser o nosso objeto de pesquisa.

A professora Cecilia Conceição Moreira Soares iniciava comigo a orientação em substituição a professora Maria das Graças Teixeira, que se licenciou para o pós-doutorado. A experiência de minha orientadora com o tema da história e memória afro-brasileira provocava em mim questionamentos ao tempo que assimilava informações fundamentais para abordar o tema, aproximando a Museologia da história e de conceitos da antropologia para pensar o objeto de estudo.

As dúvidas foram apaziguadas na banca de qualificação com as importantes considerações dos professores que contribuíram para desenhar uma nova perspectiva investigativa. O trabalho ora apresentado é resultado da nossa vontade em refletir sobre as ideias contidas nas exposições, particularmente os objetos que compõem a coleção afro-brasileira no MAFRO. Afinal, qual a concepção sobre a cultura material respaldou a seleção dos objetos? Quais os significados simbólicos e materiais das peças expostas? Quais as origens dos artefatos para a composição das coleções africanas e afro-brasileira? Quais os tipos de peças foram doadas por comunidades religiosas de matrizes africanas nos anos 80? De qual concepção museológica se fundamentou os idealizadores do Museu Afro-brasileiro? Essas são algumas questões a serem respondidas no decorrer da pesquisa e que certamente contribuirá para melhor conhecimento sobre a fundação do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia.

A formação no mestrado em Museologia, com suas disciplinas nos deu aporte teórico sobre o significado e concepções acerca do Museu. Foi a oportunidade para discutir aspectos relacionados a implantação do Museu afro-brasileiro e da representatividade que este espaço tem para a história da cultura africana e afro-brasileira.

Munidos desses conhecimentos, descortinamos uma percepção mais crítica acerca da coleção e da representação da memória afro-brasileira no espaço museológico. Com ênfase, o período de formação no curso de mestrado possibilitou a participação em alguns eventos acadêmicos como o Congresso de Pesquisa, Ensino e Extensão da UFBA – 2018 onde apresentamos um trabalho com o título **A Museologia In-Visível: outros olhares**

**museológicos - (2018).** Nesse evento apresentamos parte do nosso objeto de pesquisa do mestrado, destacando as instituições pesquisadas inicialmente, trazendo uma reflexão sobre a o público que visitam o Museu.

Em 2018, participei do Congresso Internacional de História, Museos y Patrimonio na Colômbia, em Santa Marta acompanhado das docentes Joseania Miranda Freitas <sup>4</sup>e Maria das Graças Teixeira. Sob orientação da professora Maria das Graças apresentamos uma comunicação oral cujo título foi **A voz da diáspora africana no Brasil: Patrimônio cultural e o papel social do Museu Afro-Brasileiro em Salvador – Bahia - (2018).** Com essa pesquisa identificamos parte da trajetória histórica do Museu Afro Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, também chamado por algumas pessoas em Salvador pela sigla MAFRO, apontando ações culturais e educativas que o Museu promove em consonância com a Museologia Social, experiência que nos trouxe embasamento teórico para compreender o objeto de pesquisa no contexto da Museologia.

O presente trabalho se justifica pela importância do Museu Afro-brasileiro enquanto espaço de museu que prioriza a cultura africana e afro-brasileira em Salvador – Bahia. Trata-se do primeiro museu baiano, que tem em seu acervo, peças de uma parte da representação cultural do negro baiano, particularmente objetos da ritualística religiosa, assim como, objetos originários de países africanos cujas etnias estiveram representadas durante o tráfico de africanos escravizados para a Bahia. Também, justifica-se pela importância em se analisar a história de implantação do Museu Afro-brasileiro, primeiro museu sobre a temática africana e afro brasileira em Salvador-Bahia. O primeiro idealizado no Brasil foi em Sergipe-Aracaju em 1974<sup>5</sup>, inaugurado em 1982. Além desse aspecto, consideramos necessária a discussão sobre a concepção museal que deu aporte a fundação dessa instituição, resultando em narrativas expográficas sobre a cultura africana e afro-brasileira que merecem análise mais apurada para compreensão política e acadêmica das ideologias representadas pelos professores, intelectuais, museólogos e até mesmo das lideranças religiosas convidadas a participarem com doação de peças da religiosidade afro - brasileira.

A criação do Museu em Salvador, nos impulsionou a discutir algumas questões da conjuntura dos anos 70 e 80, períodos em que o Museu foi idealizado e inaugurado. O Museu instala-se num cenário social onde as denúncias do Movimento Negro nos anos 70 sobre

---

<sup>4</sup> Pós-doutorado em História PUC-SP (2016-2017), professora Titular do curso de Museologia da UFBA. Agradeço a generosidade e competência da professora Joseania que possibilitou minha participação no referido evento.

<sup>5</sup> O primeiro museu Afro-Brasileiro inaugurado no Brasil foi o Museu Afro de Sergipe em 1976, o MAFRO foi idealizado em 1974, porém inaugurado em 1982.

racismo e exclusão social da população negra em Salvador, despertava um olhar diferenciado no âmbito das questões relacionadas a cultura negra. Ainda não era o reconhecimento cultural que se devia, mas o tema destacava-se pelos reclames sobre a discriminação racial e racismo estrutural que definia os lugares subalternos socialmente definidos à negros e negras. Nesse mesmo contexto, as perseguições às casas de candomblés, assim como, a diabolização de suas práticas, evidenciava a rejeição as culturas afro brasileiras e os pertencimentos étnicos-culturais africanos. Esses problemas se evidenciavam na década seguinte, porém a sociedade era agora desafiada a se deparar com essas questões ao tempo em que negros organizados socialmente, incentivavam a política de valorização das referências culturais africanas, era imperativo a busca por informações sobre os conteúdos da história da África e da escravidão brasileira no sentido de desconstruir o racismo e na promoção da auto estima do negro na Bahia.

Com o objetivo de aguçar o olhar para interpretações museológicas com criticidade sobre objetos que formam as coleções em estudo, realizamos anotações, fotografias, conversamos com visitantes no Museu, realizamos entrevistas, que em conjunto, contribuíram para coleta de informações que corroboradas ao levantamento bibliográfico, lançaram luzes sobre a escrita do trabalho. Utilizamos a metodologia qualitativa, por entender que essa modalidade de abordagem possibilitava a apreensão das informações com entrevistas semiestruturadas, realizadas principalmente com professores que atuaram e atuam no Museu Afro-brasileiro na condição de coordenadores da instituição universitária.

Infelizmente, no ano de 2020 em virtude do isolamento social causado pela Covid-19, ficamos limitados a uma exploração parcial do campo de pesquisa. Os lugares públicos foram fechados e não contamos com o acesso através de plataformas digitais que nos permitissem visitar virtualmente o espaço do museu para revisão das anotações anteriormente realizadas. Buscamos um atalho, que foi a pesquisa em fotografias das exposições, corroborando às informações coletadas em referenciais bibliográficos.

Para discutir os pressupostos teóricos da Museologia que norteiam nossas discussões, selecionamos alguns autores para dar suporte às interpretações como: Chagas (2007), Scheiner (2005) Araujo (2012), Cerávolo (2004), Cunha (2006), Primo (2014), Moutinho (2007) Brulon (2015) Castro (2007) Bruno (2006) Cury (2004) dentre outros consultados durante a escrita da dissertação.

Para a história do negro na Bahia nos baseamos nos estudos de Júlio Braga (1995), Cecília Soares (2009), Schwarcz (1993) Abreu (1990), Guimarães (2016) dentre outros, que constituem a geração mais recente dessas investigações e se relacionam a nossa pesquisa.

A dissertação está dividida da seguinte forma: Introdução para nortear o leitor sobre a pesquisa e mostrar os percursos trilhados na trajetória acadêmica até o Programa de Pós Graduação em Museologia – PPGMUSEU. Descrevemos o encontro com o tema, objetivos, justificativa, metodologia e fontes para pesquisa.

No primeiro capítulo intitulado **MUSEU, MUSEOLOGIA, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO CULTURAL: TEORIA E PRÁTICA NO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**, destacamos os pressupostos teóricos para embasar as discussões sobre a função do Museu, da Museologia e do Patrimônio Cultural associado ao Museu Afro-brasileiro buscando situar teoria e prática.

No segundo capítulo **MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA: ABORDAGEM METODOLÓGICA E CAMINHOS PERCORRIDOS**, apresentamos a metodologia que norteou este trabalho, destacando os caminhos percorridos da pesquisa, descrevendo etapas fundantes para a compreensão da dimensão do trabalho, apresentando ao leitor o *locus* dessa pesquisa.

No terceiro capítulo **CULTURA MATERIAL AFRICANA E AFRO-BRASILEIRA NO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**, discutimos os pressupostos históricos que antecederam a criação do Museu Afro-brasileiro, sobretudo alguns eventos de natureza cultural e política ocorridos na Bahia e no Brasil na segunda metade do século XX abordando a entrada dos objetos etnográficos nos espaços de memória.

No quarto capítulo **A REPRESENTAÇÃO DAS CULTURAS AFRO-BRASILEIRA E AFRICANAS NO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA** refletimos sobre a representação africana e afro-brasileira no Museu através de algumas imagens dos objetos e painéis nas exposições de Longa Duração que compõem coleção do Museu.

Por fim as **CONSIDERAÇÕES FINAIS**, onde descrevemos os resultados obtidos com as análises das imagens, das representações projetadas sobre as exposições e as proposições desenvolvidas ao longo do trabalho que ajudaram a compreender o objeto desta pesquisa.

## **1 MUSEU, MUSEOLOGIA, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO CULTURAL: TEORIA E PRÁTICA NO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

Este trabalho tem como objetivo propor uma reflexão sobre a exposição longa duração<sup>6</sup> do Museu Afro-brasileiro da UFBA a partir de algumas peças que representam a cultura material africana e afro-brasileira deste museu. Para tal precisamos entender que os museus podem ser espaços com potencial para construir e reconstruir cenários, narrativas, interpretações e ideologias que apresentam ao público, substratos da experiência humana por meio da cultura material. De acordo com Scheiner (2005, p. 90-91) assim “como as palavras falam do que é real e do que não é real, o Museu pode ser, simultaneamente, a verdade (real) e a ilusão da verdade (fantasia); a permanência (registro) e a irrupção do novo (espontaneidade, criação)”. As narrativas expográficas determinam quais fantasias e realidades evidenciam as histórias dos objetos.

Através dos objetos, os museus, podem orientar os sentidos e significados em suas exposições (re) significando a cultura material e (re) criando possibilidades de apreensão das culturas. De acordo com Castro (2007, p. 10) “o conjunto de objetos-signos recolhidos, classificados e expostos revela que o museu constrói uma espécie de *texto*, que deve ser lido e, na melhor das hipóteses, compreendido”. Nessa perspectiva, o espaço expositivo utiliza-se de fragmentos materiais ou não como elemento importante para narrar histórias através de vários elementos como, a estética, a arte, valendo-se da memória contida nesses objetos como recurso para entender a cultura material que constituem as exposições nos museus. Para Chagas (1999, p. 24) “importa perceber que, em qualquer hipótese, estamos diante de um modo de olhar, de uma perspectiva interpretante que traz em si a possibilidade de deformação”. Significa dizer que o museu é um espaço poderoso, que pode, através da memória contida nos objetos, realçar ou obscurecer histórias.

No passado, sobretudo no final do século XVII início do XVIII os museus eram espaços particulares que guardavam os tesouros das famílias abastadas europeias, ávidas em ostentar o poder e a influência entre a elite aristocrática. A partir da Revolução Francesa (1789 – 1799) deu-se início ao nacionalismo enquanto ideologia política de valorização das características nacionais. Essa corrente de pensamento inspirou a criação de grandes museus nacionais que se estabeleceram como tendência de museus na Europa. A criação do Museu do Louvre em Paris

---

<sup>6</sup> O termo atualizado “exposição de longa duração” segundo Desvalleés e Marisse (2013), evita a conotação de permanência, ainda que o termo “exposição permanente” seja muito usado no Brasil e em Portugal (SILVA, 2015, p. 16).

(1793) delineou um padrão de instituição museal baseado na grandiosidade e nos feitos históricos das nações. O museu francês carregava um caráter nacionalista, comemorativo que almejava valorizar a astúcia do império francês, tendo como premissa uma ação civilizatória do povo por meio da exaltação dos tesouros da sua elite aristocrata. Segundo Julião (2006, p.21):

A Revolução francesa em fins do século XVIII traçou os contornos da acepção moderna do museu, esta se consolidaria no século XIX com a criação de importantes instituições museológicas na Europa. Em 1808, surgia o Museu Real dos Países Baixos, em Amsterdã; em 1819, o Museu do Prado, em Madrid; em 1810, o Atles Museum, em Berlin, e em 1852 o museu Hermitage, em São Petersburgo, antecedidos pelo Museu Britânico, 1753, em Londres o Belvedere, em 1783, em Viena. Concebidos dentro do “espírito nacional”, esses museus nasciam imbuídos de uma ambição pedagógica – formar o cidadão, através do conhecimento do passado – participando de maneira decisiva do processo de construção das nacionalidades. Conferiam um sentido de antiguidade à nação, legitimando simbolicamente os Estados nacionais emergentes.

O modelo de museu baseado na experiência francesa se espalhou por toda Europa e chegou ao Brasil com a corte portuguesa através da Família Real (1808), promovendo intervenções na então colônia portuguesa implantando instituições que alteraram a paisagem cultural do Brasil. Com essa mudança deu-se início ao desenvolvimento intelectual, cultural e social da colônia com base na cultura ocidental europeia. O nacionalismo português se estabeleceu na estrutura colonial por meio da criação do Museu Real<sup>7</sup> e de outras instituições de cunho científico que redimensionaram o imaginário sobre o Brasil em relação ao mundo. Segundo Schwarcz (1993, p. 32):

Sem entrar no mérito das medidas de D. João VI, o certo é que, com a chegada da corte portuguesa ao Brasil, inicia-se propriamente uma história institucional local. Data dessa época a instalação dos primeiros estabelecimentos de caráter cultural — como a Imprensa Regia, a Biblioteca, o Real Horto e o Museu Real —, instituições que transformavam a colônia não apenas na sede provisória da monarquia, como um centro produtor e reproduzidor de sua cultura e memória.

Os museus no Brasil do século XIX importaram as características nacionalistas dos museus europeus, apresentando, através das suas coleções, o ideal de nação baseado numa elite aristocrata, europeia, enquanto modelo a ser seguido. No entanto, apesar de serem por direito os autênticos representantes da nação brasileira, do ponto de vista da territorialidade, os povos indígenas não foram escolhidos à representar a identidade nacional nas exposições dos primeiros museus brasileiros. As suas representações foram utilizadas de forma racista para

---

<sup>7</sup> Com a Proclamação da República, em 1889, o Museu passou a se chamar Nacional e, então, em 1892, finalmente, sua sede e acervo foram transferidos para a Quinta da Boa Vista, e, a esse último, se somaram as peças que as famílias real e imperial tinham reunido no Palácio de São Cristóvão. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/csp/v34n12/1678-4464-csp-34-12-e00192818.pdf>>. Acesso em: 10 mai. 2021.

justificar a concepção de inferioridade dos povos ameríndios, sobretudo através de gravuras produzidas por artistas europeus encarregados de apresentar a imagem do Brasil no exterior. De acordo com Trevisan (2012, p. 20):

No tempo em que viveu aqui, Debret dedicou-se, ainda, à criação de imagens sobre a vida cotidiana no Rio de Janeiro, o que significava, em grande parte, figurar os escravos que representavam a grande maioria da população na cidade. Mas suas imagens contemplavam os mais variados tipos sociais urbanos, além de inúmeras figuras indígenas, bem como elementos da fauna e flora brasileiros. Munido desse arsenal visual, composto, basicamente, de aquarelas e desenhos em pequenas dimensões, o artista retornaria à França e publicaria, entre os anos de 1834 e 1839, o livro *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, com gravuras e textos sobre o país, sendo editado pela Firmin Didot et Frères em três volumes.

Nesses trabalhos, os povos indígenas e africanos escravizados eram apresentados como indivíduos inferiores do ponto de vista cultural, sendo constantemente retratados em figuras em situações de indolência e subalternidade aos europeus. O conhecimento territorial, o domínio da flora e da fauna brasileira, dentre outros, não foram suficientes para o reconhecimento desses indivíduos como brasileiros natos. De acordo Abreu (1990):

A nação brasileira seria definida enquanto “representante das ideias de civilização no Novo Mundo”. O conceito de nação operado resultaria fortemente excludente, ficando restrito aos brancos. Os índios e os negros estariam excluídos por não serem portadores da civilização (ABREU, 1990, p. 20).

Assim como os indígenas, a situação dos negros africanos foi igualmente delicada. Os resquícios da escravidão no Brasil relegaram a esses grupos posições desfavoráveis na sociedade brasileira. Do ponto de vista social, negros e índios eram rejeitados por não apresentarem aspectos fenotípicos que esperados pelo estado republicano brasileiro. De acordo com Guimarães (2016, p. 171):

Os negros não poderiam ter outra identidade nacional que a de brasileiros – “negro é o povo brasileiro”, dizia Guerreiro. No entanto, a força dos estereótipos raciais que os identificava como negros, como se a cor fosse algo intransponível, atribuída pela definição pelos-outros, sempre prevaleceu sobre a definição nacional feita-por-si.

A construção de bases científicas e ideológicas empenhadas em excluir os negros e os indígenas da formação da sociedade brasileira enquanto nação, foi reforçada pela criação de espaços de memória importadores do ideal de nação com base no poder e na manipulação da memória selecionada para representar a nação. De acordo com Primo (2013):

A organização do Estado-Nação implicava a ideia de construção de códigos comuns que pudessem ser partilhados por todos os elementos de uma sociedade sem distinção de grupos etários, económicos e sociais. A utilização do museu como instrumento público, deve-se ao facto deste servir como um grande palco para a apresentação

desses códigos, criados para alimentar a ideia do nacional por oposição ao não nacional (PRIMO, 2013, p.20).

A ausência de representações indígenas, africanas e afro-brasileiras nos símbolos da nação correspondentes ao patrimônio nacional, os associou aos “outros” ao não nacional como explicitado por Primo (2013). Esses grupos foram e ainda são evitados pela sociedade brasileira, vitimados por um processo de extinção sócio racial. Uma das formas de separação e apagamento desses grupos se deu através de critérios raciais. Com base em diferenças genéticas e sociais, a ciência utilizou dessas distinções para legitimar a eleição e rejeição baseadas no eurocentrismo referendadas pelo racismo. Segundo Appiah (1997, p. 33), racismo é a doutrina segundo a qual "existem características hereditárias, possuídas por membros da nossa espécie, que nos permitem dividi-los num pequeno conjunto de raças, de tal modo que todos os membros dessas raças compartilham, entre si, certos traços e tendências, que eles não têm em comum com membros de nenhuma outra raça" (APPIAH, 1997, p. 33 *apud* GUIMARÃES, 1999, p. 147).

O racismo delimitou a posição das classes sociais brasileira através de demarcadores fenotípicos que associaram a gente de cor negra e por conseguinte a sua cultura a uma representação inferior, impróprio ao que se desejava estabelecer enquanto expressão da nação. A representação é parte fundante desse estudo, por ser a palavra que vai definir como as culturas negras são percebidas e expostas no Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia, *locus* da nossa pesquisa. Falamos de representação como a “parte essencial do processo pelo qual os sentidos são produzidos e trocados entre membros de uma cultura, pois envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que respondem por ou representam coisas” (HALL, 2013 *apud* ALMEIDA, SIQUEIRA, 2018, p. 236). No Brasil, a criação de imagens, signos, símbolos e códigos sociais resultou na concatenação de uma fisionomia nacional, aspecto utilizado para executar esses sujeitos (índios e negros) dos ideais da nação. Segundo Guimarães (1999):

No Brasil, logo no início do século XX, a construção da nacionalidade foi positivamente afetada pelo descrédito do conceito de raça, o qual representou, sempre, um enorme estorvo para os construtores da nação, dada a incongruência entre a importância dos mulatos e mestiços na vida social e os malefícios que as teorias racialistas atribuíam à hibridização (GUIMARÃES. 1999, p. 148).

A ideia de raça ainda é um fator determinante para estabelecer os papéis dos sujeitos na estrutura social no Brasil. Esse aspecto determinou a demarcação social, orientou a posição de negros e mestiços no Brasil, se estendendo por todas as esferas sociais da nação, sujeitando os negros a um destino definido pelas elites de poder, interessadas na manutenção das posições de hegemonia e privilégios. Os museus históricos, enquanto espaços de poder tiveram papel

importante para a criação de representações sociais no Brasil. Com base em Schwarcz (1993, p. 87) “os museus nacionais — o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense de História Natural — desempenharam importante papel como estabelecimentos dedicados a pesquisa etnográfica e ao estudo das assim chamadas ciências naturais”. É importante ressaltar a existência de outras instituições museológicas de cunho nacionalista como foi o caso do Museu de História Nacional do Ceará que segundo Vasconcelos (2020, p. 107):

Por meio de um anúncio de jornal em um periódico publicado em Fortaleza, somos informados de que, em 1867 a coleção, até então de uso particular e de acesso restrito, passa a receber visitantes: “Amanhã abrir-se-á às 4 horas da tarde o Museu de História Natural na rua da Boa Vista, quina da travessa Municipal. Igualmente estará aberto todos os domingos e dias santos a mesma hora (sic)” (Jornal Pedro II. Fortaleza, 24 jul. 1867, p. 4.)

Além do Ceará, na Bahia, segundo Cunha (2020, p.248) em 1918 foi então criado o Museu do Estado, anexo ao Arquivo Público, para “guardar objetos de interesse da nossa história”. Por meio de decreto que regulamentava o arquivo público e o museu, o espaço foi subdividido nas seções:

A etnográfica, em que seriam “classificados objetos e artefatos indígenas, de uso “dos sertanistas, de africanos, e outros tantos cabíveis nesta classificação”; a histórica para exibir entre outras coisas a indumentária de “pessoas civilizadas” e retratos e esculturas de figuras importantes e, uma terceira seção dedicada à numismática. (CUNHA, 2020, p. 249)

A criação desses espaços serviu dentre outras coisas, como suporte para a produção e popularização de representações culturais do país que apresentava partes dos grupos sociais dos principais centros urbanos do país, enfatizando o tesouro das elites. Além disso, esses espaços, sobretudo os institutos históricos e geográficos, através das publicações em suas revistas científicas atribuíam aos povos indígenas e aos afrodescendentes a inferioridade sociocultural, para sustentar o discurso de higienização social.

Os símbolos da nação no Brasil, por muito tempo serviram de molde para determinar a ideia de identidade nacional. Porém, os avanços sucedidos no campo das ciências provocam um revisionismo histórico nos papéis sociais, resultando na mudança de algumas instituições sociais, dentre elas os museus. Segundo Primo (2013, p. 21) “o museu foi-se transformando num centro de expressão da dinâmica social dos grupos que trabalhavam a partir da memória e das referências do passado para a construção da sua identidade”. Esses espaços passaram por transformações que viabilizaram o surgimento de novos sujeitos, novas histórias, novas concepções de arte e assim, a ideia consolidada sobre a nação passou a ser revista. A Nova Museologia teve papel importante nessa mudança de perspectiva, considerando a entrada de

culturas que não faziam parte do universo das representações culturais por meio da cultura material expostas nos museus. Para Cury a Nova Museologia:

Na realidade, não é uma outra em contraste com a antiga, mas sim um modelo metodológico de interação entre o patrimônio cultural e a sociedade. Nesse modelo, o público é agente das ações de preservação e comunicação patrimonial e o processo é tomado como educacional, por ser transformador. (CURY, 2004, p. 63)

Dito isso, pode-se entender que a criação do Museu Afro-brasileiro foi uma ideia interessante dentro do cenário de opressão das representações das culturas africanas e afro-brasileiras, embora não tenha sido criado baseado nas teorias museológicas que vigoravam entre os estudiosos durante os anos 80, este espaço, propôs visibilizar através de parte da cultura material africana e afro-brasileira um olhar “incomum” nos espaços museológicos da época, incomum no discurso, sobretudo porque outras instituições museológicas já utilizavam peças produzidas por esses grupos para criar exposições, porém com narrativas expográficas diferentes.

### 1.1 As associações de museus e o surgimento da Nova Museologia

As primeiras tentativas de organização dos museus no mundo começaram a ser observadas nas associações de museus na Europa e nos Estados Unidos. As duas associações mais representativas foram a associação de museus britânica *Museums Association* de 1889 e a norte-americana *Association of Museum* de 1906. Segundo Lopes e Murriello (2005, p. 16-17):

Além dos intercâmbios das mais variadas ordens, até mesmo formalmente diversos museus latino-americanos aderiram à American Association of Museums, como os anais do seu congresso inaugural de 1906 atestam. Em diversas ocasiões, os museus latino-americanos foram referidos na *Museums Association* britânica. Nesses veículos de integração, que foram essas associações e seus periódicos, durante o período de 1898 a 1906, houve também breves notas, notícias de páginas inteiras, comentários sobre os trabalhos realizados e as publicações editadas pelos museus de Valparaíso, La Plata, Buenos Aires, San José da Costa Rica, Paulista e Paraense do Brasil.

Esses encontros foram importantes para se perceber a lacuna que havia entre as instituições, sobretudo pelo intercâmbio de experiências trocadas nesses encontros. Uma das mudanças que se sucederam no campo e alargou o alcance do fazer museológico se deu com a criação do International Council of Museums (ICOM<sup>8</sup>) em 1946. Segundo Desvallés e Mairesse, (2014):

---

<sup>8</sup> O desenvolvimento de normas profissionais é um dos objetivos centrais do ICOM, particularmente no que concerne ao avanço, ao compartilhamento e à comunicação de conhecimento para a ampla comunidade museal do mundo, mas também para aqueles que desenvolvem políticas em relação ao trabalho em museus, aos responsáveis pelos aspectos legais e sociais da profissão. Bem como para aqueles aos quais o museu é dirigido e

O objetivo do ICOM, em nível internacional e nas associações de museus nacionais ou regionais, é, justamente, o de desenvolver padrões e melhorar a qualidade da reflexão e dos serviços que o mundo museal oferece à sociedade, a partir do encontro entre profissionais (DESVALLÉS, MAIRESSE, 2014, p. 17).

O ICOM surgiu com a intenção de promover reflexões teórico-metodológicas sobre os sentidos dos museus e a sua importância na sociedade promovendo pesquisas, debates, análises e encontros para identificar e organizar a complexidade do universo dos museus do século XX. Segundo Cury (2004, p. 46):

Apesar de não ser uma instituição acadêmica, essa associação que congrega profissionais de museus do mundo todo sempre esteve motivada a entender e estreitar as relações entre a grafia e a logia no locus museal, principalmente após vir à tona a premência de se estabelecer as teorias e conceitos que alimentam a práxis museal. Temos notícias do I Simpósio sobre Teoria Museológica ocorrido em Brno, em 1965, e do Seminário Internacional “Museologia”, organizado pelo Comitê Nacional Alemão do ICOM, em Munique, em 1971. Temos notícias, também, que entre 1971 e 1977 o então presidente do ICOM, Jan Jelinek, empenhou-se na formação de conceitos museológicos no âmbito desse Conselho. Foi por iniciativa de Jelinek que tomou-se a decisão política da criação do ICOFOM - Comitê Internacional para a Museologia em 1976 (KLAUSEWITZ, 1997, p.13). Daí para a frente, ICOM e ICOFOM trabalharam paralelamente para o desenvolvimento dos museus e da museologia.

As reuniões dos profissionais e pesquisadores no centro do ICOM tinham como missão inicial entender o pensar e o fazer dos museus, as suas intenções ideológicas através das suas práticas. Prevaleceu a tendência de uma tradição francesa (francofonia museal) hegemônica, sobretudo pelo fato da origem dos primeiros diretores e pesquisadores do ICOM serem franceses. Daí nota-se o quanto o pensamento francês foi proeminente tanto no fazer quanto no pensar museológico, o caso Louvre anteriormente mencionado e a francofonia museal reiteram essa tendência ideológica. Podemos notar a força da francofonia baseados em Desvallés, Mairesse (2014):

A memória do trabalho fundamental de teorização que foi conduzido por muitos anos pelos primeiros diretores franceses do ICOM, Georges Henri Rivière e Hugues de Varire, sem o qual uma grande parte do trabalho museal, tanto na Europa continental quanto na América ou na África, não poderia se compreender” (DESVALLÉS, MAIRESSE, 2014, p. 20).

No Brasil, os debates sobre os museus e a existência do ICOM ocorreram inicialmente em 1958 no Rio de Janeiro através da realização do Seminário Internacional de Museus Regionais da UNESCO. “O Seminário Regional da UNESCO tinha por proposta debater a função que esses ambientes deveriam cumprir como meio educativo para a população, com

---

dos quais se espera que participem e se beneficiem do trabalho realizado nestas instituições. (DESVALLÉS, MAIRESSE, 2014, p. 11)

ênfase nos serviços para a educação escolar” (FARIA, 2014, p. 53). Além da tentativa em influenciar ideologicamente os países que sediavam esses eventos, consolidando um discurso hegemônico com base na mentalidade europeia, a realização desses eventos, trazia para os debates a colaboração de profissionais de diversas áreas do mundo e os seus respectivos contextos, promovendo a elaboração de documentos oficiais sobre a área.

Ao passo que o ICOM promovia encontros pelo mundo, a Museologia foi sendo questionada e confrontada, distanciando o museu de um espaço meramente ilustrativo migrando para um espaço com função reflexiva. De acordo com Cury (2004, p. 60) em 1965 W. Gluzinski afirmava que “a museologia não tem um objeto de estudo da museologia, mas vários que se realizam nas inúmeras esferas do museu.” Essa constatação alerta para a noção do caráter abrangente que a Museologia se projetou, na eminência de dar conta das diferentes facetas possíveis dos museus. No entanto, o que apreendemos como Museologia e as suas variantes, é a definição de uma disciplina social aplicada que vem sendo moldada desde os anos de 1950 na estrutura do ICOM.

Um dos marcos importantes para o campo da Museologia ainda em formação foi a Mesa Redonda de Santiago em 1972, encontro organizado pelo ICOM em Santiago do Chile onde “ficou estabelecida a função do museu como instrumento de desenvolvimento, gerando efeitos sobre sua função social e sobre os museólogos chamados à responsabilidade política” (VARINE, 1995, p. 19 *apud* CERÁVOLO, 2004, p. 259).

A partir da Mesa Redonda de Santiago, o posicionamento ideológico e prático indicado pelo evento sugeriu a alteração da tradicional atuação dos museus, deixando de ser reservatórios de objetos monumentalizados da elite, para reclamar um compromisso maior com as memórias intrínseca e extrínseca dos sujeitos através dos artefatos. De acordo com Julião (2006):

O evento que constituiu um marco no processo de renovação da museologia. Novas práticas e teorias sinalizam a função social do museu, se contrapondo a museologia tradicional que elege o acervo como um valor em si mesmo e administra o patrimônio na perspectiva de uma conservação que se processa independente do seu uso social. Tratava-se de redefinir o papel do museu tendo como objetivo maior o público usuário, imprimindo-lhe uma função crítica e transformadora na sociedade (JULIÃO, 2006, p.27).

Além da deliberação de novos processos museológicos e a percepção de uma nova Museologia nascente, o encontro reiterou a urgência da criação de um organismo capaz de sistematizar as diversas abordagens museológicas. A partir da Mesa se sucedeu a criação em 1977 do *International Committee for Museology* (ICOFOM), um dos comitês do ICOM, responsável pela produção e divulgação no plano internacional, de documentos redigidos por profissionais de museus e estudiosos com o propósito de sistematizar o pensamento

museológico. No centro do ICOFOM a partir de debates entre os pensadores e pesquisadores, “em 1980 Stránský e Gregorova entendiam que o “objeto de estudo da museologia é a relação específica entre o homem e a realidade” (CURY, 2004, p. 48). Essa abordagem se mostrou restritiva por compreender a relação específica, desconsiderando a complexa integralidade dos indivíduos, que possuem laços identitários, históricos e culturais (indivíduo/objeto). O indivíduo na sociedade estabelece ramificações sociais, que edifica a sua existência, seja por parentesco, afetos, labor, cultura ou por razões pessoais e subjetivas.

Doze anos após o encontro de Santiago, foi realizado um novo evento em Quebec no Canadá no ano de 1984. Nesta ocasião foram produzidos documentos que deliberaram dentre outras coisas as funções dos museus, da museologia e a conscientização dos profissionais enquanto detentores de responsabilidade teórico-metodológicas das práticas museais. Segundo Duarte (2013):

A Declaração do Quebec (1984) começa por estabelecer relação entre o movimento da nova museologia e a Mesa Redonda de Santiago do Chile, destacando a importância da afirmação da função social do museu. Prossegue depois com a sistematização dos princípios do movimento, afirmando a necessidade de ampliar as tradicionais atribuições do museu e de integrar as populações nas suas ações, especificando também que a nova museologia abrange a “ecomuseologia, a museologia comunitária e todas as outras formas de museologia ativa” (DUARTE, 2013, p. 109).

A Declaração de Quebec reforçou indicações da Nova Museologia, iniciadas no evento de Santiago, influenciada pela proliferação de novas disciplinas acadêmicas convergindo gradativamente para a interdisciplinaridade das ciências na formulação de soluções de problemas ante as adversidades da sociedade. Em 1985 ocorreu em Portugal o II Atelier Internacional, com a comunidade científica do ICOFOM. Nessa ocasião a comunidade internacional foi chamada a reconhecer o movimento que se iniciou com as proposições de Huges de Varine desde 1965 sobre os Ecomuseus, os museus comunitários e a transformação da posição dos museus e das suas coleções diante do social. O MINOM se estabeleceu como um movimento para a Nova Museologia de forma mais abrangente e inclusiva. De acordo com Duarte (2013) a efetivação do MINOM:

Se concretiza em 1985, em Lisboa, durante a realização do II Atelier Internacional. Nesse encontro é igualmente reconhecido o conjunto de posições subscritas na Declaração do Quebec, não restando dúvidas quanto ao seu papel de documento fundador do MINOM, a nova instituição filiada ao ICOM (DUARTE, 2013, p. 109).

A Nova Museologia reforçou o caráter científico ao definir o sentido dos museus perante a sociedade, cada vez mais complexa, fragmentada e globalizada, recebendo influências externas num volume cada vez maior. Segundo Santos (2002):

Considero o Movimento da Nova Museologia um dos momentos mais significativos da Museologia Contemporânea, por seu caráter contestador, criativo, transformador, enfim, por ser um vetor no sentido de tornar possível a execução de processos museais mais ajustados às necessidades dos cidadãos, em diferentes contextos, por meio da participação, visando ao desenvolvimento social. Por outro lado, os processos metodológicos e as técnicas utilizadas, embora em contextos os mais diversificados, trouxeram contribuições significativas para o desenvolvimento da construção do conhecimento na área da museologia, e, conseqüentemente, para os museus, bem como para o desenvolvimento de processos museais, desenvolvidos fora do espaço restrito do museu, como pretendo explicitar no presente trabalho (SANTOS, 2002, p. 94).

Segundo as palavras da professora Maria Célia a Nova Museologia propôs um alargamento teórico e prático no campo da Museologia que permitiu a alteração de estruturas consolidadas. A partir desse Movimento, os museus deveriam levar em consideração as problemáticas por trás dos objetos, muitas delas compostas de vozes silenciadas pelas estruturas de poder. Nesse sentido, foi possível pensar em novos museus, novas narrativas expográficas como pontua Primo (2013) revela a partir da Nova Museologia:

Os novos modelos de museus podem ser identificados como aqueles que buscam no alargamento da noção de património o reconhecimento das identidades colectivas localmente. Esses novos museus têm vindo progressivamente a estimular a colectividade na valorização e descodificação dos seus patrimónios e das suas memórias colectivas (PRIMO, 2013, p. 22).

As contribuições teórico metodológicas desses encontros chegaram ao Brasil, país de realidade social complexa. Para a criação de novos museus, com um olhar cuidadoso sobre o patrimônio negro e indígena, por exemplo, precedia antes de tudo promover a desnaturalização do racismo e do preconceito contra esses grupos sociais, entendê-los enquanto membros integrantes da sociedade brasileira, participantes efetivos da construção da identidade nacional. A museóloga Waldisa Russio, uma das principais pensadoras da Museologia brasileira nos anos 80 defendia que o objeto de estudo da museologia é o fato museal, que corresponde “a relação profunda entre o homem, sujeito conhecedor, e o objeto que é parte da realidade à qual o homem pertence e sobre a qual ele age” (RÚSSIO, 1989, p. 2 *apud* SANTOS, 1996, p. 107). Esse entendimento foi importante para a Museologia pensar o patrimônio considerando o contexto destes indivíduos que a autora destaca, embora não especifique de qual homem e de qual realidade esteja falando. De acordo com o IBRAM (2011):

A Bahia possui 152 museus mapeados e a maior parte está distribuída entre Salvador e o Recôncavo, preservando importante acervo de obras religiosas, populares e arquitetônicas que revelam a herança multicultural do Estado. A capital, Salvador, terceira cidade mais populosa do Brasil, concentra 46,7% dos museus baianos (Gráfico 1); é o terceiro município brasileiro com maior número de instituições museológicas. (MUSEUS EM NUMEROS, 2011, p. 167)

No contexto soteropolitano, observa-se a existência de dezenas de museus estaduais<sup>9</sup>, municipais e privados. As exposições de Longa duração dessas instituições não priorizam a cultura africana e afro-brasileira responsável pela maioria da população da capital. De acordo com Silva (2017, p. 51a):

Esses sujeitos, que deveriam ser participes das práticas museológicas na Cidade do Salvador, ainda são invisibilizados e somente considerados pelas Instituições, no papel de público visitante e a depender da exposição, provavelmente nem todo sujeito se enquadrará no verdadeiramente dito, “alvo”. Logo, ficará a olhar sem nada ver.

Com base em Silva (2017) há uma invisibilidade das pessoas negras enquanto participantes ativos dos processos museológicos dos museus da capital baiana, além disso, existe uma lacuna significativa de exposições em espaços de memória que apresentem narrativas expográficas capazes de dar conta da diversidade da cultura afro-brasileira. A criação do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia permitiu a entrada de elementos da cultura material africana e afro-brasileira que passaram a ser apresentados de maneira não estereotipadas.

Podemos atribuir esse aspecto que diferiu o Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia de outras instituições museológicas que utilizavam a cultura material africana e afro-brasileira como objetos museais através da ampliação da ideia de patrimônio brasileiro. A expansão dessa definição ressignificou os bens de natureza material de diversas culturas no Brasil, alterando estruturas físicas e ideológicas, que concentraram para si, posições de poder e privilégio sobre o patrimônio nacional. Veremos a seguir os processos que culminaram com a recolocação da cultura material afro-brasileira enquanto patrimônio cultural, para compreender a formação do acervo do Museu Afro-brasileiro.

---

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://www.ipac.ba.gov.br/museus>>.

## **1.2 Negras Memórias: patrimônio, patrimonialização e musealização da cultura afro-brasileira no Museu Afro-brasileiro**

As memórias são produzidas e reproduzidas por meio de mecanismos mentais individuais ou coletivos, através de estruturas de poder de acordo com os seus interesses políticos e pessoais. Neste sentido, entendemos a memória como “propriedade de conservar certas informações [que] remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 1990, p. 423). A memória pode ser processada no contexto cultural por meio de gatilhos mentais que trazem a tona lembranças de determinados acontecimentos. Esses estímulos podem trazer recordações dolorosas ou não, que permitirá ao interprete da cultura apreendê-la de formas diferentes de acordo com o seu referencial. Para Soares (2009) “a memória se processa o tempo todo, culminando com novos cenários e redefinindo o papel dos sujeitos” (SOARES, 2009, p. 95). Significa dizer que a memória não é estática, mas dinâmica, podendo ser compreendida de diferentes formas conforme a posição de quem a interpela.

A memória das civilizações africanas que aportaram no Brasil foi forçada a se proteger da permanente tentativa de apagamento e exclusão do imaginário do país. De acordo com Abdias do Nascimento “a manifestação cultural de origem africana, na integridade dos seus valores, na dignidade de suas formas e expressões, nunca teve reconhecimento no Brasil, desde a fundação da colônia, quando os africanos e suas culturas chegaram ao solo americano” (NASCIMENTO, 2016, p. 120). A história mostra que a resistência das elites às culturas africanas e afro-brasileiras, levou esses grupos a se articularem para a preservação dos seus costumes, criando mecanismos para manter viva as suas tradições. Uma das formas de preservação das suas raízes de deu através da sobrevivência de instituições basilares como as religiões de matrizes africanas. De acordo com Nascimento (2016):

Constituindo a fonte e a principal trincheira da resistência cultural do africano, bem como o ventre gerador da arte afro-brasileira, o candomblé teve de procurar refúgio em lugares ocultos, de difícil acesso, a fim de suavizar sua longa história de sofrimentos às mãos da polícia (NASCIMENTO, 2016, p. 131).

No caso dos negros no Brasil, um dos fatores que garantiu a preservação de suas manifestações se deu através da adaptação ao novo contexto espacial e social, protegendo suas crenças. A criação de espaços como terreiros e quilombos, foi uma das estratégias para expressar e preservar seus costumes, possibilitando a reprodução com adaptações da vida em

África. Por representarem arquitetonicamente uma parte da cultura africana na diáspora, os terreiros de candomblé foram inseridos na categoria de monumentos históricos, pois, “do ponto de vista filosófico, os monumentos salvam a humanidade do esquecimento, oferecem um sentido de continuidade da vida. Essa é a noção do monumento como um “universal cultural” que possibilita a fuga da ação do tempo pessoal e o mergulho em um tempo coletivo” (SEVERO, 2004, p. 2). Esses espaços trouxeram a cidade de Salvador, novas perspectivas sobre a cultura negra no Brasil, refazendo o processo de validação da cultura africana na Bahia após anos de negação da negritude. Embora existam poucos terreiros tombados pelo IPHAN<sup>10</sup> (nove no total) esses locais entraram na classificação de patrimônio cultural material após um processo de revisão do patrimônio histórico do Brasil.

De maneira geral, o período de 1970 a 1980 é importante na trajetória das políticas de preservação do Brasil porque marca a retomada do antigo projeto de Mário de Andrade de valorização das culturas populares. Embora já estivesse em curso uma ampliação do conceito de patrimônio – até então ainda muito restrito aos monumentos e edificações de pedra e cal, ligados principalmente ao passado colonial -, alternativas jurídicas ao instrumento do tombamento ainda não eram discutidas (IPHAN, 2020).

Nessa perspectiva, alguns terreiros de candomblés passaram a ser considerados exemplos de patrimônio cultural brasileiro, pois representam a sobrevivência de costumes e crenças africanas. São organizações sagradas que preservaram por décadas a cultura africana e sua diversidade no que se refere à etnografia, religiosidade, história e ancestralidade, além da manutenção de aspectos arquitetônicos diferenciados. Um passo importante para uma atenção cada vez maior a esses espaços se deu a partir da Constituição de 1988 onde foram reconhecidos os direitos a liberdade religiosa e a sua diversidade, criminalizando a intolerância religiosa<sup>11</sup>. De acordo com Santos (2014, p. 1):

A partir da promulgação da Constituição de 1988 e do estabelecimento de garantias ao direito à liberdade religiosa, o Estado brasileiro tem elaborado e implementado políticas públicas com o objetivo de assegurar que o direito à liberdade religiosa alcance a eficácia social para religiões minoritárias.

Essas edificações serviam como forma de reviver através da memória coletiva, um sentimento de perda de identidades ocasionada pela escravidão, reinventando as lembranças da

<sup>10</sup> O Plano Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais de Matriz Africana 2013-2015 estabeleceu, entre suas metas, o acompanhamento de processos de tombamento dos terreiros existentes no Brasil, com a produção do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC).

<sup>11</sup> [Art. 1º](#) Serão punidos, na forma desta Lei, os crimes resultantes de discriminação ou preconceito de raça, cor, etnia, religião ou procedência nacional. (BRASIL, 1989)

[Art. 20.](#) Praticar, induzir ou incitar a discriminação ou preconceito de raça, cor, etnia, religião ou procedência nacional. Pena: reclusão de um a três anos e multa. (BRASIL, 1989)

África no Brasil, reconstruindo e ressignificando as identidades no país. De acordo com Hall (1997, p 71-72) “todas as identidades são localizadas no tempo e no espaço simbólico. Elas têm aquilo que Edward Said chama de geografias imaginárias: suas paisagens, características, seu senso de lugar, de casa/lar, de heimat<sup>12</sup>, bem como suas localizações no tempo”. A importância desses espaços no contexto brasileiro possibilitou a sobrevivência de práticas específicas entre comunidades negras que deram amplitude e diversidade a cultura nacional.

Entendemos comunidade como um grupo a viver num território, partilhando um conjunto de elementos simbólicos, consciente das afinidades e diferenças que os caracterizam, assim como das relações de conflitos deste com o seu meio ambiente, social e político, cujo futuro é parcialmente comum (VARINE, 1987 *apud* PRIMO, 2014, p. 18). As comunidades negras caracterizam-se pelas suas particularidades, sobretudo culturais em relação a outros grupos sociais. Por outro lado, elas caracterizam-se também pela diversidade cultural, percebida pela extensa variedade de manifestações que constituem hábitos e costumes dos grupos.

A sobrevivência das manifestações culturais africanas culminou com a criação e conservação de objetos de natureza etnográfica, artefatos utilizados por diferentes grupos africanos no Brasil, tomados como objetos de estudo para se entender e historiar a cultura material africana subalternizada. Para Lima (2011):

A cultura material é produzida não por um sistema, mas por indivíduos com escolhas ideologicamente determinadas. Longe de ser apenas um reflexo da cultura, ela a constitui ativamente (Hodder, 1982); do mesmo modo, mais que um reflexo direto do comportamento, ela age de volta sobre ele, com seu poder transformador, como parte das estratégias de negociação social. As formas materiais não espelham simplesmente distinções sociais, ideias ou sistemas simbólicos. Ao contrário, elas são o meio efetivo por onde esses valores, ideias e distinções sociais são constantemente reproduzidos e legitimados, ou transformados (TILLEY, 2008b, p. 61), de modo que toda uma trama de relações sociais se instala a partir da cultura matéria (LIMA, 2011, p. 19)

O Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia foi idealizado nos anos setenta, doze anos antes da promulgação da constituição cidadã (1988). Até então, a concepção de patrimônio nacional não reconhecia a diversidade cultural como componente do patrimônio histórico do país, logo, negros e índios não faziam parte da agenda de política cultural do país. Até os anos oitenta, o conceito de patrimônio baseava-se nos bens de natureza material inspirados na cultura ocidental eurocêntrica enquanto uma herança única e legítima. Essa concepção foi alterada com a redemocratização do país e o reconhecimento das identidades nacionais presentes no território brasileiro. De acordo com o IPHAN:

---

<sup>12</sup> O ponto de destaque para a análise de Heimat é a noção de lugar. Nesse quesito, parece ser muito comum que pátria seja um termo associado às tradições de um povo que se instalou em determinado local. (SILVA, 2015, p. 25)

Enquanto o Decreto de 1937 estabelece como patrimônio “o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”, o Artigo 216 da Constituição conceitua patrimônio cultural como sendo os bens “de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (IPHAN, 2020).

Como o texto assinala a partir da constituição de 1988, o patrimônio passou a considerar as manifestações culturais dos indivíduos formadores da sociedade brasileira como os negros, indígenas e todos os grupos formadores da nação, que por conta de um processo de exclusão tiveram as suas memórias removidas da construção do imaginário nacional. Essa revisão foi possível com o apoio e a pressão de importantes movimentos políticos e culturais que desde os anos 30 vinham questionando as estruturas de poder do país reivindicando a inclusão da cultura afro como o Movimento Negro Unificado (MNU) e outras representações políticas. Essa iniciativa foi fundamental para se construir novas percepções em torno da cultura no Brasil, enriquecendo a diversidade cultural.

No estado da Bahia, décadas antes da constituição de 1988, já vinha se discutindo entre a intelectualidade baiana uma revisão do lugar do negro na história e a liberdade de expressão das comunidades, através de eventos acadêmicos, publicação de livros, criação de centros como o Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) em Salvador que abordaremos mais adiante, dentre outros. Entendemos a criação do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia como parte deste processo de reconhecimento da negritude e da africanidade na cultura baiana e brasileira, fruto de um complexo processo de diversificação do patrimônio cultural do país. Interessa-nos evidenciar que o negro e a sua cultura, foram oficialmente inseridos pelo estado brasileiro como formadores do patrimônio nacional a partir da participação popular do povo negro, através da criação de leis que revisaram o conceito de patrimônio histórico, fazendo parte das pautas que envolvem as políticas de cultura no país. De acordo com Barbosa e Fernandes (2016):

A política de preservação do patrimônio cultural brasileiro foi instituída sob a ausência de referências às matrizes africanas e indígenas no conjunto do patrimônio cultural. No que vale a tentativa do poeta Mario de Andrade em buscar as raízes da nossa nacionalidade no folclore e na cultura popular como conhecimento e reconhecimento da cultura pátria, desde os inícios dos anos trinta, é público e notório a lacuna de referências às matrizes africanas e indígenas no campo patrimonial e na literatura especializada. Fato explicado pelo caráter eurocêntrico e restrito da prática oficial de preservação do patrimônio cultural no país desde os seus primórdios (BARBOSA E FERNANDES, 2016, p. 2).

Embora o conceito de patrimônio histórico tenha sido alargado considerando aspectos culturais, novos sujeitos e novos objetos, entendemos que o patrimônio afro-brasileiro possui particularidades que o torna singular e plural. A singularidade está na forma de construção desses elementos por assim dizer, fruto da diáspora africana que forçou a ressignificação de manifestações cultuadas em África anteriores ao tráfico negreiro. A pluralidade se dá no alcance que a cultura afro-brasileira atingiu pelo extenso contingente de africanos escravizados que povoaram todo o Brasil, disseminando seus costumes nas mais diversas regiões do país. Para Lima (2012) o patrimônio cultural afro-brasileiro é “toda expressão cultural que evoca, como espaço de elaboração, a experiência da escravidão ou, como origem, os significados e simbologias que remetem à ancestralidade africana” (LIMA, 2012, p. 16).

Entendemos o acervo do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia, como um conjunto de peças que representam parte do patrimônio cultural afro-brasileiro, e como um grupo diferenciado de peças que correspondem à cultura material de grupos de origem africana e afro-brasileira. Diferenciada porque, ao contrário de outras categorias, os objetos de cultura material que adentraram no Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia são portadores de sentidos e significados referendados pela história e ancestralidade, por representar, na vivência de pessoas negras, a herança africana subtraída em África e perseguida no Brasil.

Tentaremos entender como as peças que compuseram o acervo do Museu da pesquisa foram convertidas a bens musealizados, representantes de parte da cultura africana e afro-brasileira na Bahia.

### **1.3 Patrimonialização e Musealização das coleções do Museu Afro-brasileiro**

A patrimonialização aciona um dispositivo de poder que tem a capacidade de proteger um bem dando a este a qualidade de diferenciação em relação a outros, para que, as suas bases sejam conservadas enquanto vestígios de uma sociedade em determinado período da história. Na patrimonialização impera a “institucionalização de mecanismos de proteção do chamado patrimônio cultural material e imaterial” (CRUZ, 2012, p. 96). De acordo com Lima (2012):

A Patrimonialização, assim, configurou-se como ato que incorpora à dimensão social o discurso da necessidade do estatuto da Preservação. Conservação a ser praticada por instância tutelar, portanto, dotada de responsabilidade (competência) para custodiar os bens. E conservar, conceito que sustenta o Patrimônio, consiste em proteger o bem de qualquer efeito danoso, natural ou intencional, com intuito não só de mantê-lo no presente, como de permitir sua existência no futuro, ou seja, preservar. E a palavra salvaguarda, tão usada pelas entidades competentes nos seus documentos normativos, exprime, adequadamente, o pensamento e a ação que aplicam (LIMA, 2012, p. 34).

O Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia formou parte do seu acervo a partir de compras feitas pelo Centro de Estudos Afro-Orientais, através do fotógrafo e etnógrafo francês Pierre Verger que fez as articulações em território africano, doações feitas por comunidades de terreiros, grupos de capoeira, blocos afros, dentre outros. Esses objetos fizeram parte da coleção afro-brasileira. As peças da coleção africana foram adquiridas através de compras feitas em alguns países da região ocidental do continente africano. Trataremos desse assunto adiante.

Ao serem alocados no Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia, os objetos da coleção afro-brasileira foram patrimonializados saindo do contexto usual onde as suas funções estavam ligadas a atividades ritualísticas num espaço sagrado. A entrada dessas peças modificou o sentido e a simbologia anteriormente ligados ao cotidiano dos membros que conviviam com as peças, passando a exercer outro papel, transmissoras de códigos culturais num cenário museológico. Pomian (1984) classificou esse tipo de bem como semióforos, pois:

De um lado estão as coisas, os objetos úteis, tais como podem ser consumidos ou servir para obter bens de subsistência, ou transformar matérias brutas de modo a torná-las consumíveis, ou ainda proteger contra as variações do ambiente. Todos estes objetos são manipulados e todos exercem ou sofrem modificações físicas, visíveis: consomem-se. De um outro lado estão os semióforos, objetos que não têm utilidade, no sentido que acaba de ser precisado, mas que representam o invisível, são dotados de um significado; não sendo manipulados, mas expostos ao olhar, não sofrem usura (POMIAN, 1984, p. 71).

Nos museus, as peças em exposição podem transmitir narrativas históricas que dependem do tratamento que recebe pelo museólogo além da leitura que o visitante faz do bem exposto. As peças no Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia foram postas numa posição de representação cultural, adquirindo o status de objeto musealizado que “de um ponto de vista mais estritamente museológico, é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2014, p. 57). Esse processo qualifica os artefatos elevando o seu grau de uso para o de representação cultural. Na qualidade de objeto museal, a relevância do objeto se expande, pois o bem é revestido de novos conhecimentos, e maior alcance por conta da visibilidade que os museus possuem. Segundo Brulon (2015):

Para que a ‘coisa’ ganhe o estatuto de ‘objeto’, ou para que um ‘objeto de coleção’ passe a ser pensado como ‘objeto de museu’ ou ‘*musealia*’, um tipo de conversão deve ser operado pelo processo em cadeia da musealização. O objeto de museu – que não significa meramente o objeto *em* museu – como objeto musealizado, passa a adquirir um estatuto museológico. Tal conversão do contexto ordinário da coisa ao universo simbólico do museu implica um processo corolário de ressignificação para que o

objeto ou coisa detentor de sentidos em seu contexto precedente não museal adquira sentido no contexto museal em que adentra (BRULON, 2015, p. 25-26).

A entrada das peças oriundas das comunidades afro-brasileiras no MAFRO/UFBA remeteu a transição de duas posições importantes. A primeira se deu no campo da representação simbólica onde os elementos que outrora se encontravam numa posição sem legitimidade pela agenda da cultura, ao serem alocados no Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia, passaram a representar um elemento novo aos museus, saindo teoricamente do lugar de objetos de origem ilícita, proibida e demonizada, para atestar os vestígios da história do negro no Brasil. A segunda transição se deu no âmbito da identidade cultural como importante referencial político. A instituição criou um elo entre os membros das comunidades negras um espaço para perceber os seus instrumentos como objetos de cultura material numa perspectiva acadêmica. As percepções dos costumes, dos valores e das crenças, primariamente criminalizadas e combatidas, passaram a ser colocadas numa posição de valor e poder. Com a musealização dessas peças:

Os objetos, que, agora, tem seu uso primário abreviado, para o qual foram inicialmente projetados, adquirem novos estratos semânticos por intermédio dos processos de musealização. Em outros termos, os objetos, no contexto de museu, servem como documentos da realidade da qual foram deslocados – embora esse deslocamento não seja necessariamente físico, mas, essencialmente, simbólico ou semântico (BRAHM, RIBEIRO 2015, p. 5).

Na musealização, há um fator que reflete o olhar humano, influenciado pelas experiências pessoais e concepção de mundo, moldada por imagens formuladas através da percepção de valores construídos em sociedade, que resultam na formação de interesses ou não a determinadas culturas, comportamentos e crenças. Para Brulon (2015):

O objeto, ou mais precisamente o objeto de museu, no campo das ciências contemporâneas, costuma ser remetido, no olhar do cientista, a um sistema de informações socialmente instituído para agrupar entidades individualizadas e lhes dar sentido. Um objeto pode ser um elemento de coleção, ou parte de um conjunto sistemático mais amplo em vias de constituir um museu (BRULON, 2015, p. 25).

A mudança de posicionamento dos objetos musealizados, possibilitou ao museu Afro-brasileiro, apresentar uma nova narrativa expográfica sobre as culturas africanas e afro-brasileiras, saindo do lugar comum de representações da violência na escravidão brasileira. A cultura material africana e afro-brasileira foi apresentada valorizando e respeitando a memória coletiva das civilizações representadas no Museu, esse processo foi resultado da iniciativa do Centro de Estudos Afro-Orientais através das suas ações voltadas para a o reconhecimento da

importância dessas culturas, sobretudo por meio das pesquisas realizadas pelos pesquisadores e professores do centro.

Embora a criação do Museu Afro-brasileiro tenha paralelo temporal com alguns eventos fundantes da Museologia, os idealizadores do MAFRO/UFBA não tinham envolvimento com os teóricos e suas teorias sobre a Museologia. No entanto, o pensamento que norteou a atuação do Museu de certo modo aproxima-se com algumas das ideias que permeiam o universo teórico da Museologia. De acordo com Bruno (2006):

A Museologia, enquanto disciplina aplicada, pode colaborar com a sociedade contemporânea na identificação de suas referências culturais, na visualização de procedimentos preservacionistas que as transformem em herança patrimonial e na implementação de processos comunicacionais que contribuam com a educação formal (BRUNO, 2006, p. 7).

Com base na Nova Museologia, os novos processos museológicos possibilitaram a releitura das culturas subalternizadas e estigmatizadas. Nesse sentido, observou-se uma perspectiva mais crítica sobre os processos museológicos e sobre as narrativas expográficas. Com base na consideração de Primo (2014), podemos observar alguns dos propósitos do MAFRO/UFBA que podem ser identificados com certos encaminhamentos propostos na Nova Museologia como a ênfase nos processos históricos, na trajetória dos objetos que formam as coleções além da releitura dos sujeitos históricos que fazem parte da cultura material. Segundo Primo (2014):

Essa nova Museologia convoca os sujeitos sociais a intervir ativamente e a resistir aos determinismos da História dos heróis e do passado glorioso que exclui suas habilidades e seus conhecimentos. O caráter militante dessa Museologia popular se utiliza de uma referência a Maurice Halbwachs, que estabelecia a diferença fundamental entre a memória colectiva como lar da tradição, corrente de pensamento contínuo no seio de um grupo social, e a história que é um quadro de acontecimentos e que depende de um conhecimento descontínuo, exterior ao próprio grupo. Somente essa memória colectiva do social desempenha então o papel de potencial cultural, formando uma totalidade na qual o social se esgota em sistemas de signos culturais (JEUDY, 1990, p. 32 *apud* PRIMO, 2014, p. 8-9).

Ao promover “novos sujeitos” e “novos objetos” no cenário museal especificamente do Museu Afro-brasileiro da UFBA, segundo o entendimento da Nova Museologia, cabe ao museu estabelecer cuidados ao utilizar materiais que representam memórias de comunidades excluídas da história oficial, como foi o caso das culturas africanas e afro-brasileira. Além de expor os objetos que representam essas culturas, é necessário que sejam feitos estudos sobre as peças, apresentando o contexto histórico para compreender a sua existência. De acordo com Primo (2014):

Da mesma forma que o conhecimento científico não reflete a vida, os processos museológicos, por mais contextualizados e didáticos, não aboliram a distância entre realidade e representação. As operações de carácter científico ou pedagógico acerca do património são uma meta linguagem, ou seja elas não são capazes de fazer com que o património comunique, são sim capazes de comunicarem sobre ele. Daí que o papel do museu e das políticas patrimoniais deve ser, não apenas o de expor os objetos, a arquitetura e os costumes, mas sim o de tornar inteligíveis as relações entre eles e propor hipóteses sobre os seus significados para os cidadãos que os evocam e/ou os veem (PRIMO, 2014, p. 10).

É importante haver um distanciamento do academicismo, sobretudo da perspectiva ocidental, desconstruindo a observação do olhar eurocêntrico sobre essas peças, pois, a releitura de objetos musealizados de culturas estigmatizadas exige uma revisão do olhar, partindo de uma perspectiva cultural que detém outras concepções de património, memória e identidade cultural. Segundo Cunha (2006, p. 33)

Expor objetos de cultura material não ocidental significa um desafio a mais no trabalho de pesquisadores e museólogos, na medida em que precisam ultrapassar os limites e lugares comuns das abordagens exóticas, satirizantes e exercitar o cuidado permanente no tratamento de referências culturais que, em princípio, estão esvaziadas do sentido original quando pensadas a partir da ótica do ocidente cristão.

Com base em Cunha (2006) é fundamental aos pesquisadores e museólogos terem o compromisso de avançarem nas análises sobre as culturas materiais, considerando os diferentes contextos históricos, geográficos e sociais, buscando expandir a mera apreensão do objeto pelo objeto, superando os limites das observações baseadas na hierarquização das culturas. O olhar descolonial é um dos atributos necessários para evitar que ocorram interpretações racistas e limitantes. De acordo com Brulon (2020, p. 25)

A descolonização do pensamento museológico significa a revisão das gramáticas museais, propiciando que patrimônios e museus possam ser disputados por um maior número de atores, materializando os sujeitos subalternizados no bojo de um fluxo cultural intenso que leve à composição de novos regimes de valor, a partir da denúncia dos regimes de colonialidade imperantes.

O olhar museológico desconstruído provoca a (re) educação da observação, e por consequência, a apreensão mais apurada dos contextos em que as peças foram adquiridas e como elas narram às histórias. Após o processo de musealização e patrimonialização das peças que compuseram o acervo do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia, houve a necessidade de se pensar em narrativas que dessem conta de um discurso contra hegemônico, que transmitissem para os visitantes, uma concepção africana e afro-brasileira contrária aos *status quo*, ao discurso trivial e limitado. Para Primo (2014):

No campo museal, a valorização do social mostra-se como forma de supressão de traumas/recalques culturais, as memórias do social são utilizadas numa perspectiva de

transformação de toda a vida presente. Não se trata mais da sistematização estritamente técnica da cultura. Pesquisas e exposições são realizadas a partir do objetivo de tornar atual a vida social, sem perder as suas referências culturais, que é aquilo que a caracteriza. O social passa então a ser priorizado em relação aos conteúdos museológicos, às formas de acessibilidade/metodologias de trabalho e destinatários e/ou participantes do processo museológico (PRIMO, 2014, p. 9).

A exposição de peças que tratam da cultura afro-brasileira e africana deve-se atentar ao respeito no processo de análises dessas culturas, a fim de evitar interpretações desconexas, excêntricas, etnocêntricas e preconceituosas. Esse posicionamento faz parte da função do museu enquanto espaço que possui um compromisso social, prescrito no Código de Ética dos Museus do ICOM:

Os museus trabalham em estreita cooperação com as comunidades de onde provêm seus acervos, assim como com aquelas às quais servem. Princípio: Os acervos dos museus refletem o patrimônio cultural e natural das comunidades de onde provêm. Desta forma, seu caráter ultrapassa aquele dos bens comuns, podendo envolver fortes referências à identidade nacional, regional, local, étnica, religiosa ou política (ICOM-BR, 2009, p. 23-24).

Vale ressaltar que a construção do acervo do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia no tocante a parte que representa as religiões afro-brasileiras, foi estabelecida num contexto diferenciado, marcado dentre outras coisas pela participação de comunidades de terreiro que tinham algum grau de proximidade com o Centro de Estudos Afro-Orientais ou com pesquisadores desse espaço. Isso não significa que essas comunidades religiosas afro-brasileiras eram as únicas ou que tinham exclusividade representativa, ou que as suas tradições eram mais importantes em comparação às comunidades que não participaram deste processo. A questão religiosa não pode ser confundida com a participação de certas comunidades na composição do acervo do Museu. Essa compreensão é importante, pois de acordo com Soares (2009) “a cada discurso de exclusividade, tende-se para uma segregação e lutas individualizadas de aspectos tão comuns às religiões de matriz africana brasileira, onde a participação negra é significativa” (SOARES, 2009, p. 97).

Considerando a conjuntura histórica que envolve racismo, preconceito e a intolerância religiosa contra as religiões de matriz africana no Brasil, é importante considerar que, a criação do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia, deu espaço para que parte das culturas negras pudessem ser observadas sob um olhar positivo pela sociedade, e esse posicionamento faz parte do papel dos museus a partir da Nova Museologia. De acordo com Primo (2014) o “novo museu, nas suas diferentes formas e tipologias, ao trabalhar com o social pretende responder aos dilaceramentos da vida cultural e social. O social é então totalmente

reinvestido na vida das comunidades, tornando-se o objeto das ações culturais” (PRIMO, 2014, p. 9).

O modo com que os museus articulam as suas ideologias pode ser um caminho para entender a mensagem que o espaço transmite através das suas exposições e como elas podem refletir nas comunidades representadas. Diante dos aspectos refletidos, apresentaremos a seguir a conjuntura histórica para a criação do MAFRO visando compreender também o seu processo de instalação e a formação do seu acervo.

#### **1.4 A criação do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia (MAFRO)**

O Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia (MAFRO) desde a sua abertura foi instalado no prédio da primeira Faculdade de Medicina do Brasil, onde hoje funciona parte da Faculdade de Medicina da Bahia (FAMEB) localizado no Largo do Terreiro de Jesus s/n no Centro Histórico de Salvador - Bahia, uma localização interessante para visitação, pois se situa num dos pontos mais disputados do Pelourinho, região em que estão situadas igrejas, praças, monumentos históricos, outros museus, restaurantes lojas de souvenir, dentre outros, que atraem turistas e visitantes. Além disso, a imponência do edifício chama atenção de quem passa pelo local apesar da inexistência de placas de sinalização alertando a existência de vários museus naquele espaço. Na imagem a seguir pode-se observar a entrada principal do Museu.

Figura 1 -Fachada principal da Faculdade de Medicina entrada de acesso ao MAFRO/UFBA



Entrada do Museu Afro Brasileiro, localizado no prédio da Faculdade de Medicina da Bahia em Salvador.

Disponível em:<<http://www.mafro.ceao.ufba.br/pt-br/apresentacao>>. Acesso em: 10 mar. 2021

Apesar da imponência do edifício acima ilustrado, o Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia, que no projeto inicial deveria utilizar todo o espaço, ocupa atualmente apenas parte do piso térreo, à esquerda da entrada, de acordo com a imagem.

Um dos propósitos deste Museu é apresentar à sociedade a cultura material africana e afro-brasileira através das exposições etnográficas que compõem o acervo da instituição. Além disso, por ser um museu universitário, o Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia possui um compromisso de realizar atividades de ensino pesquisa e extensão.

O Museu surgiu num período onde a política estava favorável a pautas identitárias pela pressão de movimentos sociais voltados a reparação racial. Além disso, no momento de sua idealização e abertura, estava em evidência às discussões sobre a questão do negro na sociedade, o que permitiu (com resistências) considerar a existência de um museu com essa temática.

Nos anos setenta, período em que o Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia foi idealizado através do Centro de Estudos afro-Orientais – CEAO, órgão da mesma universidade, até a sua inauguração na década de 80, o Brasil e o mundo passavam por importantes transformações culturais, sociais, políticas e econômicas. Alguns países da América do Sul começavam a sair dos regimes ditatoriais que ainda vigoravam no continente, sobretudo no Brasil, Chile e Nicarágua. No contexto cultural, surgiu na Bahia o grupo Ilê Aiyê<sup>13</sup> e posteriormente o Olodum<sup>14</sup>, importantes grupos culturais afro-baianos, engajados no fortalecimento do discurso positivo sobre o povo negro através de letras de músicas retratando o universo africano e a história desse povo. Esses grupos nasceram inspirados pelo fortalecimento do Movimento Negro Unificado<sup>15</sup>, estritamente ligado ao processo de luta de classes e luta pelos direitos civis nos Estados Unidos tendo Martin Luther King, Malcolm X, e os Panteras Negras como líderes nesses movimentos. Importante ressaltar que nessa década

---

<sup>13</sup> Um dos mais antigos blocos afro da Brasil, nasceu no Curuzu, Liberdade, bairro de maior população negra do país, fundado em 1º de novembro de 1974. **ILÊ AIYÊ**. Disponível em:< <http://www.ileaiyeoficial.com/bio/>>. Acesso em: 24 ago. 2019.

<sup>14</sup> Fundado em 1979, no Centro Histórico de Salvador, foi inicialmente criado como opção de lazer para os moradores de Maciel/Pelourinho, a fim de garantir o direito de brincarem o carnaval de maneira organizada e também para mostrar a origem, história e cotidiano da população negra do centro de Salvador. **OLODUM: 40 anos de história**. Disponível em:< <http://www.palmares.gov.br/?p=54049>>. Acesso em: 24 ago. 2019.

<sup>15</sup> O **Movimento Negro Unificado (MNU)** é uma organização pioneira na luta do Povo Negro no Brasil. Fundada no dia 18 de junho de 1978, e lançada publicamente no dia 7 de julho, deste mesmo ano, em evento nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo em pleno regime militar. O ato representou um marco referencial histórico na luta contra a discriminação racial no país. Disponível em:< <https://mnu.org.br/quem-somos/>>. Acesso em 05 jan. 2020.

esteve em vigor as tentativas de descolonização de países do continente africano com a libertação de ex-colônias como Guiné Bissau, Gana, Angola, Moçambique dentre outros.

No âmbito acadêmico, as discussões sobre o negro se iniciaram nos anos 30 e se mantiveram nas décadas seguintes aprofundando os debates sobre a condição do negro no país desde a sua chegada. Os primeiros estudos partiram de uma perspectiva de inferiorização das culturas negras e indígenas, tomando como base teorias racistas para explicação da condição dessas culturas no país. De acordo com Augusto e Ortega (2011, p. 232) “no Brasil, a teoria da degenerescência se destinou fortemente aos índios, aos negros e aos mestiços, na tentativa da explicação da inferioridade e suas conseqüentes manifestações, adaptando o princípio da igualdade para a realidade biológica”.

No ano de 1934 ocorreu o I Congresso Afro-Brasileiro na cidade de Recife, evento idealizado por Gilberto Freyre<sup>16</sup>, e seu primo Ulysses Pernambucano<sup>17</sup> dentre outros cientistas. O congresso recebeu artistas e personalidades locais, convidados para participarem da abertura do evento e das apresentações de trabalhos, tendo como ponto alto as celebrações nos terreiros e *barracões* participantes, como forma de mostrar aos presentes uma das importantes manifestações de cunho afro-religioso. O evento buscou reunir intelectuais, artistas, a sociedade comum e membros de comunidades afros para discutir a situação do negro. “Babalorixás como Pai Anselmo e Pai Oscar de Almeida, tradicionais na cidade do Recife, de grande influência e importância à época, foram alguns dos colaboradores para a realização do Congresso” (PAZ, 2007, p. 137). Além disso:

Houve uma manifestação religiosa no Terreiro do babalorixá Pai Oscar, também de culto jêê, localizado no bairro de Campo Grande, Recife, em que tomaram parte do toque os escritores Mário Marroquino, José Lins do Rego, Adhemar Vidal, Aderbal Jurema, Odorico Tavares, o Comandante da Brigada Militar do Estado, Jurandyr Mamede, os pintores Di Cavalcanti, Noêmia e Cícero Dias, a professora Ida Marinho Rego, o médico psiquiatra e discípulo de Ulysses Pernambucano, Gildo Neto, e família e o jornalista Nóbrega da Cunha (PAZ, 2007, p. 30).

Entre as lideranças dos terreiros e *barracões*, a percepção foi positiva, muitos deles viram essa aproximação como a abertura para a sociedade das suas manifestações sendo

---

<sup>16</sup> Bacharel em ciências políticas e sociais pela Universidade de Baylor, Texas, em 1920, fez pós-graduação em ciências políticas, jurídicas e sociais pela Universidade de Columbia, também nos Estados Unidos. **CPDOC**. Disponível em: <[https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/gilberto\\_freyre](https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/gilberto_freyre)>. Acesso em: 26 jul. 2019.

<sup>17</sup> Era médico, psiquiatra, professor e psicólogo, nasceu no Recife, em 1892, foi considerado reformador da Tamarineira, acabando com os calabouços e camisas de força e teve papel importante na expansão dos estudos científicos sobre psicopatas em Pernambuco. ANDRADE, M. C. **Ulysses Pernambucano**. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 25 ago. 2019.

reconhecidas pela gente de poder do Recife. De acordo com Souza (2007, p. 6) “o evento foi visto, para os demais líderes de terreiros, como uma primeira tentativa de resgate e preservação da cultura africana, bem como um evento importante para a formação da identidade brasileira e do patrimônio cultural brasileiro”.

Na Bahia e em outros estados no Brasil, os ataques aos terreiros de candomblés<sup>18</sup> eram orquestrados pela polícia através de denúncia feita por pessoas contrárias ou temerosas às manifestações negras. A imprensa teve papel importante na divulgação de notícias negativas sobre os candomblés e incentivavam as denúncias e repressões. De acordo com Braga (1995):

A imprensa baiana noticiava, com detalhes e indisfarçada satisfação, as frequentes batidas policiais, numa linguagem quase padronizada, através de discurso preconceituoso, muitas vezes grosseiramente irônico na maneira indelicada com que se referia a essas vítimas do arbítrio. Esse discurso, alias, era tão prejudicial e daninho quanto foram os horrores das invasões policiais às residências de pessoas humildes ou às comunidades religiosas que surgiram por todos os cantos da cidade. (BRAGA, 1995, p. 156-157)

A repressão contra os terreiros era caracterizada principalmente pela violência e pelo tratamento humilhante aos praticantes dessas celebrações religiosas. O fato de estar no perímetro urbano de Salvador, a repressão era muito mais efetiva. Julio Braga (1995) aponta que:

Várias vítimas da repressão policial foram arbitrariamente presas, responderam a inquéritos judiciais, foram covardemente espancadas, tiveram seus lares invadidos, seus santuários profanados e maculados e pertences religiosos, emblemas e insígnias publicamente ridicularizados (BRAGA, 1995, p. 125).

As celebrações afroreligiosas, na visão da elite republicana, era a materialização do atraso para o país, por serem associadas a práticas consideradas fantasiosas, obscuras e impuras. De acordo com Oliveira (2014):

Os cultos eram vistos mais uma vez como uma questão que oscilava entre o crime e a anormalidade. A interpretação da possessão pela via psiquiátrica continuava em vigor. Fora revista por Artur Ramos que, discordando da interpretação de Nina Rodrigues que a via apenas como histeria, vai ampliar a explicação para considerá-la como um “fenômeno muito complexo, ligado a vários estados mórbidos” (RAMOS, 1940, p. 244). Concordava, porém, com a ideia central do mestre: a possessão era fenômeno patológico. Mas se Nina Rodrigues fazia decorrer tal anormalidade deterministicamente da raça, Artur Ramos a tirava do exclusivo domínio da biologia, para vê-la como uma predisposição que poderia desenvolver-se ou envolver sob o influxo de estímulos sócio-culturais (DANTAS, 1988, p. 171). (OLIVEIRA, 2014, p. 8).

---

<sup>18</sup> O candomblé como resultado de diversas interferências de diferentes procedências socioculturais contém um certo número de ocorrências etnolinguísticas que bem definem o candomblé como produto de recriação, adaptação e amálgama de valores religiosos ocorridas no Brasil. (BRAGA, 1995, p. 38).

As narrativas sensacionalistas sobre as batidas policiais nos terreiros, a espetacularização e folclorização de personalidades vinculadas a essas comunidades, e a apologia a demonização dos Candomblés pelos jornais, igreja e cientistas, reforçaram a construção de memórias coletivas construindo uma percepção repulsiva às manifestações associada aos grupos africanos e afro-brasileiros.

Durante o Congresso em Recife, Gilberto Freyre aproveitou a oportunidade para apresentar suas teorias sobre os estudos no Brasil acerca da mestiçagem e a sua teoria da democracia racial, através da sua obra *Casa Grande e Senzala*. “A partir das novas concepções científicas da antropologia cultural, tanto Freyre quanto Ramos se contrapuseram ao “racismo científico” e propuseram uma mudança conceitual e epistemológica, a qual ficou conhecida como mudança do paradigma racial para o paradigma cultural” (SOUZA, 2007, p. 4).

A realização do primeiro Congresso Afro-brasileiro foi um importante passo para as subsequentes reflexões sobre o negro brasileiro, além de alertar para a importância da preservação e valorização da cultura afro-brasileira, enquanto fonte da formação da identidade cultural brasileira. O evento foi inovador ao abrir espaço para um debate com cientistas e pessoas envolvidas com as manifestações afro-brasileiras, possibilitando avanços perante os determinismos da medicina legal e criminal, que identificava no comportamento dos negros, patologias médicas que associava a loucura, histeria e criminalidade os genes de pessoas negras.

Em 1937, Edison Carneiro<sup>19</sup>, com o apoio de Arthur Ramos<sup>20</sup>, organizou na Bahia o II Congresso Afro-Brasileiro em Salvador. Uma das motivações para promover a realização do segundo congresso na Bahia foi por ter posições que divergiam das defendidas por pesquisadores que foram ao Congresso de Recife e atribuíam o caráter biológico enquanto fator determinante para situação do negro no país, apesar de já se observar o fator cultural e social presente em alguns estudos.

Assim como o evento de Recife, o de Salvador foi colocado em pauta discussões em torno da influência africana na formação da sociedade brasileira destacando as manifestações culturais ainda presentes na Bahia. De acordo com Soares (2009) no congresso baiano “[...]”

---

<sup>19</sup> Edison Carneiro foi classificado como um “especialista” na carta-convite enviada pela comissão organizadora do congresso a Melville Herskovits, ao lado dos pesquisadores médicos pernambucanos, assim como de Arthur Ramos. (ROSSI, 2011, p. 165)

<sup>20</sup> Médico alagoano que atuou em outras áreas do conhecimento como criminologia, folclore, psicologia, higiene mental e antropologia. **O Pensamento e Atuação de Arthur Ramos Frente ao Racismo nos Décênios de 1930 e 1940**. Disponível em: <<http://www.seer.ufal.br/index.php/criticahistorica/article/view/2930>>. Acesso em: 26 jul. 2019.

cerca de 40 terreiros de candomblés, enviaram delegações, além da participação de sambistas e capoeiristas (SOARES, 2009, p. 202). A presença desses indivíduos fortaleceu o caráter inclusivo do Congresso e o reconhecimento desses indivíduos na valorização das suas tradições e na contribuição que eles prestavam com informações aos pesquisadores.

Na Bahia, alguns membros de comunidades de terreiro auxiliaram pesquisadores enquanto fonte oral para desenvolver trabalhos fundamentais na compreensão da experiência afro-brasileira da Bahia. De acordo com Lima (2004, p. 2002) “Martiniano<sup>21</sup> e Aninha<sup>22</sup> foram às figuras mais importantes e prestigiosas do candomblé da Bahia naquela época. Além de Arthur Ramos e Edison Carneiro, muitos outros pesquisadores procuravam conhecer e entrevistar o sábio babalaô e a famosa mãe-de-santo”. As informações partilhadas por esses sacerdotes enriqueceram as pesquisas de estudiosos como Nina Rodrigues, Jorge Amado, Ruth Landes, Roger Bastide dentre outros intelectuais. Para se ter uma ideia da importância dessas pessoas para a pesquisa sobre o negro africano e afro-brasileiro e suas contribuições culturais no Brasil, “Martiniano foi o presidente honorário da sessão inaugural do Congresso” (OMIDIRE, AMOS, 2012, p. 248).

Durante o 2º Congresso Afro-brasileiro, a perspectiva culturalista de Franz Boas, ainda em desenvolvimento no país, foi fortemente compartilhada entre os trabalhos, sobretudo pela presença de pesquisadores estrangeiros que desenvolviam pesquisas no Brasil ou sobre o Brasil. De acordo com Carneiro; Ferraz (1940) *apud* Souza (2007, p. 7)

Alguns deles participaram presencialmente dos congressos como Donald Pierson, sociólogo norte-americano que estava pesquisando em Salvador, outros enviaram textos para serem publicados nos anais, como os estadunidenses Melville Herskovits e Richard Patee (reitor e pesquisador da Universidade de Porto Rico), e os cubanos Fernando Ortiz e Salvador Garcia Agüero.

Diferente da abordagem ainda em vigor no Congresso de Recife, os intelectuais do Congresso baiano conferiram a cultura e a educação como principais demarcadores de diferença dos sujeitos de cor no Brasil, além dos efeitos da escravidão contra os africanos e afro-brasileiros desde então. E nesse sentido Edison Carneiro teve papel fundamental, pois:

Edison Carneiro não apenas deu molde aos termos de sua inserção na seara dos estudos afro-brasileiros, atento aos arroubos *conservadores* dos movimentos negros, como também formatou as posições contrárias aos modelos de intervenção médicas

<sup>21</sup> Martiniano Eliseu do Bomfim nascido em 1859, de pais africanos livres. Era considerado um sábio da cultura afro-brasileira, especialmente do candomblé (OMIDIRE; AMOS, 2012, p. 229).

<sup>22</sup> Filha de africanos, Eugênia Anna Santos, mais conhecida como Mãe Aninha, ela foi instruída no candomblé do Engenho Velho – a casa de Mãe Nassô –, fundado por volta de 1830 e o primeiro a funcionar regularmente na Bahia. Saiu de lá para formar uma nova casa, o Ilê Axé Opô Afonjá, hoje considerado Patrimônio Histórico Nacional. PALMARES. Disponível em: <[http://www.palmares.gov.br/?page\\_id=9854](http://www.palmares.gov.br/?page_id=9854)> Acesso em: 31 jul. 2019.

que, mesmo no I Congresso Afro-Brasileiro de Recife, ainda ofereciam uma das abordagens privilegiadas para os *problemas* raciais brasileiros (ROSSI, 2011, p.157).

As experiências dos pesquisadores baianos, e a sua relação com o universo afroreligioso baiano, os referendavam com um posicionamento diferente dos existentes entre os pernambucanos. “Isso porque não concordávamos, integralmente, com a concepção de Gilberto Freyre sobre a formação social do Brasil e com a sua teoria sobre relações raciais” (OLIVEIRA, 2004, p.127). Não por acaso, a participação desses membros foi muito mais ativa no congresso de Salvador em comparação com o evento de Recife. Segundo Souza (2007, p.7):

A yalorixá Mãe Aninha (Eugenia Anna dos Santos) do “Ilê Axé Opó Afonjá” que recebeu com cerimônia os intelectuais no terreiro. Na organização destacou-se o babalorixá Professor Martiniano Bonfim (1940:233-238) que também apresentou um trabalho, no qual falava sobre a história - “mito” – de Xangô e a origem do seu culto no povo ioruba na África, e a defesa de seu culto no Brasil e a festa para ele organizado pelo axé Opó Afonjá. Outros líderes negros também contribuíram com produções, é o caso de Manuel Vitorino dos Santos (Manuel Formiga), Manuel Bernardino da Paixão e Mãe Aninha, apresentaram notas relacionadas as vivências nos terreiros sobre: signos religiosos, as comidas, a linguagem, os mitos, etc. Ponto alto na contribuição deles foi a fundação da União das Seitas Afro-Brasileiras da Bahia, que tinha por objetivo defender a liberdade religiosa dos candomblés.

O evento acentuou o crescente aporte da cultura negra no Brasil, sobretudo pela sobrevivência das religiões de matriz africana da Bahia, que preservaram e reordenaram modos de culto em decorrência das mudanças ocasionadas pela diáspora africana. De acordo com Soares (2009, p. 202):

Os efeitos ideológicos pela discussão do congresso que abordava questões relacionadas à cultura negra e em especial ao candomblé influenciaram na redefinição das identidades religiosas-culturais e devem ter corroborado na re-elaboração dos pertencimentos sociais.

Além disso, nas palavras de Souza (2007, p. 7):

Esse evento consolida o campo de estudos raciais, os trabalhos apresentaram uma tentativa de substituição da noção biológica de raça pelo conceito de cultura, os participantes procuraram a superação do corpo teórico-metodológico característico do racismo científico.

Os dois congressos geraram as ciências indícios para o prosseguimento dos estudos dos afro-brasileiros, além de inspirar a realização de outras atividades e a criação de representações em prol desse debate. De acordo com Souza (2007, p. 9) “após o Congresso, a Bahia se tornou progressivamente lugar ideal - e idealizado - para as pesquisas sobre os africanos e seus descendentes nas Américas”. Podemos dizer que a realização desses congressos pode ter impulsionado a sucessão de novos eventos dessa natureza no Brasil dentre os quais podemos destacar:

- Teatro Experimental do Negro, Rio de Janeiro (1944)
- Jornal negro O Quilombo, Rio de Janeiro (1948)
- Publicação do livro O negro revoltado, Rio de Janeiro (1948)
- I Congresso do Negro Brasileiro, Rio de Janeiro (1950)
- Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN) São Paulo (1972)
- Grupo de Estudos André Rebouças, Rio de Janeiro (1974)
- Sociedade de Estudos da Cultura Negra da Bahia (SECNEB) Salvador (1974)
- Instituto de Pesquisa das Culturas Negras Rio de Janeiro (1975)
- Revista Tição, Porto Alegre (1978)
- Jornal O Jornegro, São Paulo (1978)
- Centro Cultural Afro-Brasileiro do Maranhão (1979)
- Memorial Zumbi, Serra da Barriga antiga República de Palmares (1980)
- Inauguração de um marco celebrando Zumbi na Serra da Barriga, (1981)
- Associação Cultural Zumbi de Alagoas, (1981)
- 3º Congresso de Cultura Negra das Américas, São Paulo (1982)

A realização de eventos, criação de espaços memoriais, de centros de estudos dentre outros, possibilitava dentre outras coisas a oportunidade de encontro de importantes personalidades da cultura afro-brasileira além de intelectuais, militantes e agentes sociais que ajudaram a escrever a história do negro no Brasil. Na inauguração do Memorial em homenagem a Zumbi dos Palmares na Serra da Barriga no estado do Alagoas esteve presente durante a cerimônia de realização da Missa dos Quilombos, Abdias do Nascimento, da Yalorixá Mãe Hilda <sup>23</sup>do Ilê Axé Ogum da Bahia e Lélia Gonzalez<sup>24</sup>. O encontro de personalidades tão marcantes para a comunidade de terreiro e intelectuais negros dessa envergadura, mostra a força que essas atividades estavam alcançando neste período.

---

<sup>23</sup> Hilda Dias dos Santos, a Mãe Hilda Jitolu, nasceu em Cosme de Farias, localizado no bairro de Brotas, Salvador, no dia 6 de janeiro de 1923. Aos 20 anos, mãe Hilda foi iniciada no candomblé, quando recebeu o nome Jitolu e, nove anos depois, fundou o Terreiro Ilê Axé Jitolú, ao lado da sua casa. Foi no terreiro que aconteceram as primeiras reuniões que deram origem ao [Ilê Aiyê](http://imprensaodigital126.ufba.br/mae-hilda-referencial-de-negritude-e-religiosidade/). Disponível em:< <http://imprensaodigital126.ufba.br/mae-hilda-referencial-de-negritude-e-religiosidade/>>. Acesso em: 17 mai. 2021.

<sup>24</sup> Lélia Gonzalez nasceu em 1º de fevereiro de 1935, em Minas Gerais, filha do negro ferroviário Accacio Serafim d' Almeida e de Orcinda Serafim d' Almeida Lélia de Almeida González. Lélia se destacou pela importante participação que teve no Movimento Negro Unificado (MNU), do qual foi uma das fundadoras. Em 07 de julho de 1978 em ato público oficializou a entidade em nível nacional. Disponível em:< [https://www.geledes.org.br/hoje-na-historia-1935-nascia-lelia-gonzalez/?gclid=CjwKCAjwqliFBhAHEiwANg9szhy1ObkdYgWGyT6dD89bJNIX1FACtx7Nd3zf8Jy0HE5ncDLlcqi7aRoC8qwQAvD\\_BwE](https://www.geledes.org.br/hoje-na-historia-1935-nascia-lelia-gonzalez/?gclid=CjwKCAjwqliFBhAHEiwANg9szhy1ObkdYgWGyT6dD89bJNIX1FACtx7Nd3zf8Jy0HE5ncDLlcqi7aRoC8qwQAvD_BwE)>. Acesso em: 17 mai. 2021.

Na esteira da criação de espaços com o propósito de aprofundar as concepções existentes sobre a população negra no Brasil, podemos considerar a criação do Centro de Estudos Afro-Orientais da Bahia como um dos mais importantes acontecimentos após a realização dos congressos afro-brasileiros, pois, através do Centro foram criadas as bases para a idealização do Museu Afro-brasileiro.

Ocorreu em Salvador, no ano de 1959, o 2º Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros, evento que contou com a participação do professor português George Baptista Agostinho da Silva<sup>25</sup>. Ao chegar à capital baiana, o professor sugeriu ao reitor da UFBA a ideia de criar um centro de estudos africanos em Salvador para a realização de pesquisas atentando para a identidade afro-brasileira tendo a língua portuguesa como principal referencial entre essas culturas. Segundo Matos (2012) o reitor Edgard Santos<sup>26</sup> (1946 – 1961) “aderiu ao projeto, incorporando-o à estrutura acadêmica, mas sugeriu ao intelectual português uma missão ainda mais ambiciosa: servir como canal de difusão de conhecimentos sobre o Oriente no Brasil”.

Após estabelecer as diretrizes e as principais demandas, foi então criado o primeiro Centro de Estudos Afro-Orientais o CEAO, um “órgão complementar da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia voltado para o estudo, à pesquisa e ação comunitária na área dos estudos afro-brasileiros e das ações afirmativas em favor das populações afrodescendentes” (CEAO, 2019). O espaço foi o primeiro centro de estudos africanos fundado no país, com foco nos Estudos Raciais, “abrigado inicialmente no “porão” da Reitoria, situada no bairro do Canela. O centro começou a funcionar de maneira improvisada, e praticamente escondida, contando somente com o seu diretor e uma secretária” (SANDES, 2010, p. 74).

Num primeiro momento, o centro promoveu estudos sobre o continente asiático numa perspectiva cultural e histórica, pois fazia parte do acordo para a criação do centro, porém aos poucos foi perdendo força prevalecendo os estudos africanos. De acordo com Sandes (2010b, p. 138):

Nas articulações para a criação do centro houve, paralelamente, a sugestão do embaixador do Brasil junto a UNESCO, Roberto de Assunção, ao reitor Edgar Santos, que criasse mecanismos de difundir conhecimentos sobre o Oriente, utilizando a Universidade Federal da Bahia como veículo para estes fins. Desde 1956 a UNESCO

---

<sup>25</sup> Professor de origem portuguesa, ensaísta e poeta veio morar no Brasil no final dos anos 40, após ser preso em seu país natal como opositor da ditadura de Antônio Salazar, também conhecida como o *Estado Novo* de Portugal. (MATOS, 2012, p 73-74)

<sup>26</sup> Formou-se na Faculdade de Medicina da Bahia, em 1917, organizou, após a extinção do Estado Novo (1937-1945), a Universidade da Bahia, tornando-se seu primeiro reitor e reelegendo-se sucessivamente no cargo, até 1952.

empreendia ações, dentro do chamado “Projeto Oriente – Ocidente”, com o objetivo de aproximação e conhecimento mútuo entre os dois universos culturais. Na tentativa de unir as duas demandas o reitor aceitou a proposta de Agostinho da Silva e lhe propõe a junção dos assuntos asiáticos ao centro.

Além de idealizar o Centro, a criação de um museu também fez parte das ideias do professor Pedro Agostinho. De acordo com Matos (2012, p. 77) “Agostinho da Silva concebeu inicialmente um museu para difundir principalmente as culturas africanas e suas influências na Bahia, compreendendo a língua portuguesa como o principal elemento aglutinador desta identidade”.

Após ser convidado para assumir um cargo diretivo no governo do presidente Jânio Quadros, o professor Agostinho da Silva deixou a coordenação do CEAO e o centro ganhou novos direcionamentos. Segundo Sandes (2010c, p.139):

Em 1961, Agostinho da Silva sai da direção do CEAO e assume cargo de assessor para a política externa no governo do presidente Jânio Quadros. Assume o cargo de diretor do CEAO o Prof. Waldir Freitas de Oliveira, que ficou à frente do CEAO durante os anos de 1961 a 1972, período que se consolidou o perfil do CEAO como instituição voltada para divulgação, promoção de estudos relacionadas a África e Ásia e intermediário das ações de política externa e relações internacionais entre Brasil e países africanos.

Com o professor Waldir Freitas, o CEAO passou a promover cursos “que apresentavam títulos sugestivos e inéditos até então no Brasil, como: História da África Negra, Geografia Regional da África Negra e Culturas Africanas no Brasil” (OLIVEIRA, 2004, p. 128). Os cursos eram oferecidos para todos os que possuíssem condições de ler e escrever que estivessem interessados no assunto. Desse modo “os negros baianos, que não frequentavam ginásios ou faculdades, encontraram nesses cursos uma possibilidade de conhecer melhor a si mesmo” (OLIVEIRA, 2004, p. 128). Muitos desses cursos eram ministrados por pais e mães de santo que contribuía com esses pesquisadores em suas pesquisas na Bahia enquanto fonte oral. Além disso, segundo Matos “[...]” os sucessores de Agostinho da Silva na coordenação do centro, ao invés da língua destacaram a religião como a principal expressão da herança africana na Bahia e elo fundamental entre os dois lados do Atlântico, visto que na concepção de Agostinho da Silva, a língua portuguesa seria o elemento que estabelecia a conexão histórica e cultural entre os afro-brasileiros (MATOS, 2012, p. 77).

Um dos motivos desse direcionamento se deu por conta do interesse dos pesquisadores em investigar as sobrevivências africanas no candomblé da Bahia, com grande influência dos povos diaspóricos da África Ocidental. Segundo Matos (2012, p. 75) “eles tinham em comum o interesse pela investigação das relações históricas e culturais entre Brasil e África, a partir do estudo sobre o candomblé de tradição nagô cultuado na Bahia”.

A atuação do CEAO como espaço de produção científica entre África e Brasil, somada aos interesses do governo em estreitar essas relações econômicas<sup>27</sup> e políticas com os países do continente africano visando se tornar potência entre os países emergentes, foram à combinação que permitiu a Guilherme de Souza Castro<sup>28</sup>, então coordenador do CEAO, criar em 1974 o Programa de Cooperação Cultural Brasil-África. Esse programa foi o passo substancial em direção a criação de um museu afro-brasileiro em Salvador. Segundo Santana (2013, p. 58) “o centro seria responsável por constituir um Museu Afro-Brasileiro, composto de coleções de natureza etnológica e artística sobre as culturas africanas e os principais setores de influência africana na vida e na cultura do Brasil”. Com a criação do programa de cooperação entre África e Brasil, somadas ações promovidas pelo CEAO, foi possível a implantação do Museu Afro-brasileiro inaugurado em 1982.

Alguns articuladores foram fundamentais para a conformação do Museu, dentre eles podemos destacar o reitor Luís Fernando de Seixas Macêdo Costa<sup>29</sup>, o professor e coordenador do CEAO Guilherme de Souza Castro<sup>30</sup>, Vivaldo da Costa<sup>31</sup>, Pierre Verger<sup>32</sup> e a professora Yeda Pessoa de Castro. Na UFBA o reitor Macedo Costa deu suporte abertura do CEAO e apoiou a criação do Museu, contrariando as congregações médicas divergentes à instalação de um Museu com essa perspectiva. Além disso, o reitor foi responsável pela contratação do fotógrafo e etnógrafo francês Pierre Verger, responsável pela aquisição de peças no continente

---

<sup>27</sup> Foi também a partir da década de 1960 - com a Política Externa Independente, inaugurada pelo governo do presidente Jânio Quadros (1961) e prosseguida pelo de João Goulart (1961-1964), que “[...] a dimensão africana foi sendo incorporada de forma progressiva e substancial à política externa brasileira” (RIBEIRO, 2007, p. 290). Dava-se o início da vinculação brasileira à agenda Sul-Sul, redes de articulação política criadas a partir das conferências de Bandung (1955) e Cairo (1960) que privilegiavam os processos de solidariedade entre países do Hemisfério Sul da África, Ásia e América Latina (SANTOS; CORREIA; OLIVEIRA, 2016). A cooperação Sul-Sul poderia ser uma plataforma brasileira para alcançar um maior protagonismo na esfera global (FILHO, 2017, p. 106).

<sup>28</sup> Etnolinguísta, professor e ex-diretor do CEAO, 1974.

<sup>29</sup> Foi médico com especialidade em ginecologia e obstetrícia pela Universidade de Medicina da Bahia. Reitorado (1979-1983). Disponível em: <<https://cparq.ufba.br/retrato-do-reitor-luiz-fernando-macedo-costa>>. Acesso em 04 mar. 2019.

<sup>30</sup> Etnolinguísta, professor e ex-diretor do CEAO, 1974.

<sup>31</sup> Formado em odontologia, o professor Vivaldo enveredou desde cedo para os caminhos da antropologia, sendo um dos pioneiros do Centro de Estudos Afro-Orientais (Ceao-Ufba), a viajar para a África buscando ressonâncias, entre os povos yoruba e ewe fon, em partes da atual Nigéria e do antigo Daomé, de práticas religiosas do candomblé, estudadas por ele nos principais terreiros que compõem a tradição do modelo jeje-nagô em nossa terra, a matriz Casa Branca do Engenho Velho, o Terreiro do Gantois e o Ilê Axé Opô Afonjá.

<sup>32</sup> Pierre Edouard Léopold Verger (1902-1996) foi um fotógrafo, etnólogo, antropólogo e pesquisador francês que viveu na cidade de Salvador, capital do estado da Bahia, no Brasil, produziu uma obra escrita de referência sobre as culturas afro-baiana e diaspóricas.

africano para compor o acervo do MAFRO/UFBA além de ser o criador do projeto conceitual do Museu. De acordo com Galas (2015a, p. 124):

No esboço, redigido em francês e não datado, Verger justifica a instalação do museu na ausência de coleções afro-brasileiras em Salvador e descreve a composição do acervo que deveria ter 2/3 (dois terços) de objetos afro-brasileiros e 1/3 (um terço) de objetos africanos, com destaque para os de origem iorubá e fon e de outras etnias presentes ou não na formação brasileira.

As experiências de Pierre Verger e as suas relações interpessoais com culturas africanas, principalmente as localizadas entre a Nigéria e o Benin, lhe permitiu expandir as possibilidades de análise e compreensão. Esse diferencial lhe ajudou a elaborar o projeto conceitual do museu a ser montado de acordo com as características da cidade de Salvador e a marcante presença de pessoas negras.

Dentro da UFBA, o Museu foi referendado a partir do projeto criado por Guilherme de Souza Castro, diretor do CEAO apoiados pelo Ministério das Relações Exteriores (MRE). Essa articulação uniu numa ação conjunta países africanos, a Universidade Federal da Bahia, Prefeitura da Cidade do Salvador, Governo do Estado e Ministério das Relações Exteriores (MRE) e da Educação e Cultura. O Programa de Cooperação previa a [...] “realização de cursos e seminários, estímulo a pesquisas, recepção a intelectuais africanos, recrutamento de professores para missão educativa e cultural na África, estímulo à criação de núcleos universitários e coleções” (CUNHA, 2006, p. 92).

Embora houvesse um movimento de reconhecimento do negro para a formação da sociedade brasileira e inclusão tardia na história do país, uma parte da UFBA era contrária a esse posicionamento. No ano de assinatura do convênio para o Programa de Cooperação Cultural, sob o reitorado de Luís Fernando de Seixas Macêdo Costa (1979 – 1983) o espaço para a abertura do museu foi então consolidado, porém demorou 6 anos para ser definido o espaço para a fundação do Museu. Segundo Sandes (2010, p. 155 - 156):

Somente a partir de 1980, assumindo a reitoria da Universidade Federal da Bahia, o prof. Luiz Fernando Macêdo Costa, é que se dispõe de condições favoráveis para a criação do Museu Afro-Brasileiro. Firma-se o prédio da antiga Faculdade de Medicina como o local de instalação do museu e articulam-se recursos, estrutura e acervo para a sua abertura.

A partir dessa escolha, começaram a surgir entraves que minaram a inauguração do Museu no tempo esperado. Um dos principais obstáculos foi o racismo institucional propagado por membros da faculdade de medicina sobre as atividades que ocorreriam nesse local, sobretudo porque na Faculdade de Medicina da Bahia (FAMEB), foi um dos espaços de produção do pensamento eugenista no Brasil. Um dos principais cientistas difusores das teorias

racistas foi Raimundo Nina Rodrigues. Ele iniciou a sua carreira como médico e acadêmico no ano de 1889 ao ser aprovado no concurso para a Faculdade de Medicina da Bahia para a cadeira de Clínica Médica na posição de adjunto, titulada pelo conselheiro José Luiz Almeida Couto, abolicionista de projeções político-nacionais, que nos anos seguintes se tornou sogro de Nina Rodrigues. A partir de 1889 Nina Rodrigues publicou dezenas de textos em revistas científicas, ajudou a fundar associações médicas e deu vida a *Gazeta Médica da Bahia* publicando importantes textos científicos. Segundo Maio (1995):

Entre 1888 e 1892, escreveu uma série de artigos na *Gazeta Médica* da Bahia sobre epidemias (abasia coreiforme, influenza, beribéri, febre amarela), casos clínicos, higiene pública e revisitou a questão racial no país, já associada à medicina legal, com o artigo *Os Mestiços Brasileiros*. (MAIO, 1995, p. 230)

Uma das suas principais pesquisas relacionava-se com as chamadas doenças tropicais, corrente da medicina inaugurada por professores estrangeiros e que foi incorporada pela FAMEB nos anos 80. Segundo Maio (1995, p. 228):

A origem da ETB está associada a três médicos estrangeiros: o português de origem alemã, Otto Wucherer (1820-1875); o escocês John L. Paterson (1820-1882) e o português José Francisco Silva Lima (1826-1910). A visibilidade desse grupo estava calcada, basicamente, no diagnóstico preciso das epidemias que, com frequência, assolavam Salvador; no trabalho que desenvolviam no Hospital de Caridade da Santa Casa de Misericórdia, nas “sessões médicas”, onde eram debatidos casos clínicos e nos artigos publicados na *Gazeta Médica da Bahia*, publicação fundada pelos “tropicalistas” em 1866, e que veio a se constituir na principal revista científica nacional do século XIX (Peard, 1990).

As pesquisas de Raimundo Nina Rodrigues foram influenciadas por leituras e interpretações de autores deterministas, sobretudo do exterior. As teorias do médico italiano Cesare Lombroso, por exemplo, fez parte de grande parte da carreira de Nina Rodrigues. Segundo Maio (1993):

A teoria lombrosiana não seria somente uma vaga proclamação de que o crime é hereditário, mas uma teoria evolucionista específica baseada em dados antropométricos. Criminosos seriam casos de atavismo evolutivo em nosso meio, germes de um passado ancestral que permaneceriam adormecidos em nossa hereditariedade. Em alguns indivíduos desafortunados, o passado tornar-se-ia presente. A identificação de “criminosos natos” poderia ser realizada através da apreciação dos seus sinais anatômicos. (MAIO, 1995, p. 230-231)

A teoria lombrosiana, considerava a criminalidade como resultado de combinações genéticas transferidas de pai para filho configurando nas pessoas uma predisposição natural inerente as questões sociais, históricas e econômicas. Portanto, o sujeito ao vir ao mundo estaria biologicamente pré-determinado a reproduzir comportamentos daquilo que ele chamou de passado ancestral, onde essas evidências poderiam ser observadas pela anatomia física dos

indivíduos. Nina Rodrigues concordou com essa concepção e a incorporou em seus trabalhos. Maio (1995) reitera que:

A conversão definitiva de Nina Rodrigues à medicina legal data da publicação de *As Raças Humanas e a Responsabilidade Penal no Brasil* (1894). Este livro foi dedicado a médicos e juristas consagrados à época no campo da medicina legal, como: Cesare Lombroso, Enrico Ferri, Garófalo, Alexandre Lacassagne e o Dr. Corre (Rodrigues, 1957). Por conta da influência dos arautos da antropologia criminal do final do século XIX, Nina se identificará também com certos postulados de Francis Galton, criador de uma teoria social posteriormente denominada eugenia, e do social darwinismo (Castañeda, 1994). (MAIO, 1995, p. 230)

O crivo de suas pesquisas era diagnosticar a sociedade das suas principais enfermidades, nesse sentido, suas análises eram endereçadas ao estudo da criminalidade, pobreza, e bons costumes, dentre outros. Parte dessas análises buscavam comprovar a patologia biológica e criminal de cangaceiros e a inferioridade racial de grupos estereotipados e acometidos por histórico de violência, pobreza, miséria e injustiça social, esquecidos ou perseguidos pelo poder do estado republicano como foi o caso dos negros no Brasil e nordestinos da comunidade do Arraial de Canudos. Segundo Corrêa (2006) em 1897, Nina Rodrigues:

Começa a publicar na *Revista Brasileira* os artigos que comporiam seu segundo livro, *O Animismo Fetichista dos Negros Baianos*, publicado primeiro em francês, na Bahia, talvez traduzido por ele mesmo, em 1900, e só reeditado uma vez, em 1935, com prefácio e notas de Arthur Ramos. Publica nos *Annales Médico-Psychologiques* e na *Revista Brasileira* uma análise sobre Antonio Conselheiro e Canudos que será lembrada por Euclides da Cunha em *Os Sertões*. A análise do crânio do Conselheiro, que lhe foi entregue no final da quarta expedição feita pelo exército a Canudos, sairá em 1901, em francês, também nos *Annales* – só sendo editada em português quase quarenta anos depois numa coletânea organizada por Arthur Ramos (*Collectividades Anormas*). (CORRÊA, 2006, p. 134)

Seria um contrassenso admitir naquele espaço a representação da cultura negra numa posição que não fosse subalternizada. A mentalidade racista que permeava o ambiente da FAMEB, tinha raízes nos estudos científicos produzidos por Nina Rodrigues e amplamente popularizados pelos jornais baianos, apoiados pela força policial que promovia invasões a terreiros, popularizados por alguns grupos editoriais. Segundo Sandes (2010, p. 157):

Finalmente em 7 de janeiro de 1982 foi inaugurado o Museu Afro-Brasileiro do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia — depois de longo e difícil período (1974 – 1982) de resistências à sua abertura e afirmação — com a presença do Ministro das Relações Exteriores, o Embaixador Saraiva Guerreiro, representantes do Ministro da Educação e Cultura, o Governador do Estado da Bahia, o Sr. Antonio Carlos Magalhães, o Prefeito de Salvador, o Sr. Renan Rodrigues Baleeiro, o Diretor do IPAC, o Prof. Vivaldo da Costa Lima, entre outras autoridades de órgãos ligados a preservação cultural. Houve também a presença de diversos embaixadores de países africanos, sacerdotes e adeptos do candomblé, dirigentes de blocos afros e afoxés, além de intelectuais e personalidades locais, contando com a apresentação do Odundê, Grupo de dança da Universidade Federal da Bahia.

Apesar das dificuldades o Museu conseguiu ser inaugurado a partir da chegada da professora Yeda Pessoa de Castro <sup>33</sup> que foi nomeada diretora do CEAO em 1980. De acordo com Santana (2013, p. 57) “em abril de 1980, Yeda Castro, acompanhada do bibliotecário Climério Joaquim Ferreira, foram nomeados Diretora e Vice-Diretor do CEAO.” Ao assumir o Centro, a professora promoveu a abertura da biblioteca do CEAO para as comunidades negras de Salvador. De acordo com Guerra (2017) “ela decidiu abrir a biblioteca do CEAO para a população, o que lhe rendeu naquele tempo a acusação de estar vulgarizando a universidade”. Apesar das críticas, essa ação possibilitou que à comunidade negra soteropolitana pudesse pesquisar os temas para os desfiles de carnaval, enriquecendo os enredos aproximando ainda mais a comunidade do CEAO.

Para a abertura do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia, a professora Yeda Castro contou com a colaboração da professora e museóloga Jacira Oswald e da coordenadora Graziela Amorim que lideraram as primeiras ações do museu. Ambas tiveram um papel importante nos primeiros anos do Museu, porque, por se tratar de um modelo inédito na Bahia, o espaço promoveu pela primeira vez exposições de origem africana e de objetos doados pelas comunidades negras da capital baiana.

A museóloga Jacira Oswald elaborou um projeto expográfico em consonância com a nova realidade do Museu, que para a inauguração perdeu cerca de noventa por cento do espaço inicialmente destinado a implantação do Museu. Segundo Cunha (2009a, p. 92):

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

Dentre as atividades promovidas pela primeira gestão do MAFRO em 1981, “o grupo responsável pela organização do Módulo Inicial do Museu Afro-brasileiro, iniciou uma série de atividades com a finalidade de dinamizar o espaço destinado e marcar iniciativas de fomento e motivar a aproximação do museu com a comunidade soteropolitana” (SANDES, 2010f, p.

---

<sup>33</sup> Doutora em Línguas Africanas pela Universidade Nacional do Zaire, membro da Academia de Letras da Bahia, atualmente é professora visitante da pós-graduação da Universidade do Estado da Bahia onde leciona línguas e culturas africanas no Brasil.

156). Além disso, [...] foram “realizadas exposições temporárias, lançamento de livros, desfiles de moda, apresentação de grupos de teatro, afoxés, blocos e grupo de dança afro” (SANDES, 2010g, p. 157).

As primeiras atividades realizadas no Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia foram fundamentais, pois, o espaço se apresentava como um local dinâmico, atrativo, pulsante e popular. Além disso, o Museu servia como um lugar de celebração da cultura negra em Salvador, até porque a população de cor da cidade era carente de espaços públicos para tais atividades. De acordo com Teixeira (2020):

Logo no início, na década de 80 que o Museu abriu em 7 de janeiro de 1982, o Museu era o grande point do Centro Histórico, em Salvador era o grande point da comunidade negra, principalmente dos intelectuais negros. Lembre que década de 80 era o que? A beleza negra, era o Black Power quer dizer era o poder negro, era importante estar nesse espaço. (TEIXEIRA, 2020)

Inicialmente, houve algumas ações culturais e educativas que agregaram valor ao Museu e a relação com a comunidade. Segundo Galas (2015c, p. 122) “[...]” uma série de atividades foram desenvolvidas pelo MAFRO<sup>34</sup> junto à comunidade como os programas (Museu/Escola), divulgando o patrimônio cultural, o programa (Museu/Comunidade), o mapeamento dos terreiros de candomblé da Bahia com Projeto de Mapeamento de Sítios e Monumentos Religiosos Negros na Bahia (MAMNBA), elaborado pelo antropólogo Ordep Serra e pelo arquiteto Orlando Ribeiro de Oliveira. Segundo Araujo (2020):

O Projeto MAMNBA, pioneiro no Brasil, teve como finalidade o desenvolvimento de estudos voltados para a proteção e preservação de terreiros na Bahia, principalmente aqueles afiliados à Federação Baiana dos Cultos Afro-Brasileiros (FEBACAB). Esses estudos estavam relacionados à realização de um levantamento desses espaços sagrados e de um inventário, bem como buscavam a adoção de medidas eficazes para a proteção do acervo das religiões de matriz africana. (ARAUJO, 2020, p. 207)

Ações voltadas para o turismo através de parceria com a Secretaria de Turismo, realização de exposições do acervo dos mestres de capoeira Bimba, Pastinha e Cobrinha Verde dentre outros. Segundo Galas (2015, p. 123) “a boa recepção e participação da comunidade afro-brasileira decorrente do extenso volume de artefatos doados, além da criação de parcerias com diversos segmentos sociais foi a tônica na primeira década do MAFRO”.

O modo com que se deu a abertura do Museu Afro pode nos ajudar a compreender algumas das dificuldades que as gestões subsequentes enfrentaram nas décadas seguintes. O racismo e a falta de dotação orçamentária, por exemplo, acompanhou essa instituição ao longo

---

<sup>34</sup> Ver Galas O som do silêncio: Ecos e rastros documentais de vinte e seis esculturas afro da coleção Estácio de Lima, 2015.

dos anos, limitando as suas atividades, e a relação complexa entre o Museu e parte da congregação de médicos da FAMEB. Por outro lado, a criação do MAFRO/UFBA no centro de uma instituição elitizada na Bahia como a UFBA, pode ter sido um indício das mudanças que começaram a se suceder nos espaços de memória, para se pensar em novas narrativas expográficas, em novos atores sociais, em novas formas de se trabalhar a cultura material afro-brasileira. Essas mudanças fizeram parte da mentalidade de intelectuais, representantes da elite acadêmica da universidade, envolvidos na criação do Museu.

Após essa breve contextualização histórica, podemos avançar para o capítulo seguinte e apresentar como a metodologia que fundamentou esse trabalho foi realizada.

## **2 MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA: ABORDAGEM METODOLÓGICA E CAMINHOS PERCORRIDOS**

O desenvolvimento de pesquisas que almejam entender uma dada realidade exige procedimentos teóricos e práticos que necessitam dialogar intimamente para dar sustentação às hipóteses propostas a um problema. De acordo com Minayo (2001, p. 16) “a metodologia [é] o caminho do pensamento e a prática exercida na abordagem da realidade. Neste sentido, a metodologia ocupa um lugar central no interior das teorias e está sempre referida a elas”.

O MAFRO/UFBA, objeto dessa pesquisa, foi inserido na escrita desse trabalho em 2018 quando fomos a campo observar a estrutura física do Museu, a sua museografia e o público presente no espaço. Durante o segundo semestre de 2018 e no primeiro semestre de 2019, observamos a apresentação das peças em exposição, o estado de conservação, a iluminação das exposições, a acessibilidade no Museu dentre outros aspectos que nos ajudaram a ter uma noção da museografia do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia.

Fizemos análises sobre os objetos de cultura material africana e afro-brasileira e o modo como as peças foram posicionadas no Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia por meio da observação participante, método de pesquisa que nos ajudou a entender parte das narrativas propostas pela instituição. Segundo Minayo (2001) “a técnica de observação participante se realiza através do contato direto do pesquisador com o fenômeno observado para obter informações sobre a realidade dos atores sociais em seus próprios contextos” (MINAYO, 2001, p. 60). Nessas observações, se apresentava a nós a oportunidade de perceber como se dava a disposição dos artefatos nas vitrines do espaço, o conteúdo dos textos, a mensagem projetada nas exposições, o tratamento dado às peças expostas e como a cultura material africana e afro-brasileira foram representadas nesse espaço. Esse método nos colocou numa posição privilegiada por estarmos inseridos no campo (museu) tendo um contato direto com a fonte (exposições) para compreensão do contexto.

Por meio da pesquisa qualitativa, buscamos compreender aspectos sociais do campo analisado que necessitam de uma base metodológica que relacione o evento analisado com fenômenos sociais. De acordo com Minayo (2001):

A pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. Ela se preocupa, nas ciências sociais, com um nível de realidade que não pode ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis (MINAYO, 2001, p. 22).

Em 2020 antes da fase do isolamento social, realizamos novas coletas de dados através de entrevistas com o atual coordenador do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia Marcelo Bernardo da Cunha e a ex-coordenadora Maria das Graças Teixeira. A primeira entrevista foi realizada no dia 29 de janeiro de 2020 com o professor Marcelo Cunha. A segunda entrevista foi feita com a professora Maria das Graças Teixeira, sendo dividida em dois momentos distintos. O primeiro aconteceu no dia 14 de fevereiro de 2020, e o segundo no dia 18 de fevereiro de 2020.

Essa etapa do trabalho enriqueceu as nossas discussões sobre o tema abordado por trazer novas fontes que foram confrontadas com a realidade apresentada no Museu. Optamos por realizar entrevistas porque de acordo com Gil (2008) ela se caracteriza por ser “recomendada nos estudos exploratórios, que visam abordar realidades pouco conhecidas pelo pesquisador, ou então oferecer visão aproximativa do problema pesquisado” (GIL, 2008, p. 111). Entendemos que os agentes escolhidos para essa etapa foram as melhores fontes orais para nos ajudar a compreender as escolhas que nortearam as práticas museais do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia. De acordo com Gil (2008) esse tipo de levantamento é potencial para a construção da pesquisa porque coloca o entrevistador pesquisador “com informantes-chaves, que podem ser especialistas no tema em estudo, líderes formais ou informais, personalidades destacadas etc” (GIL, 2008, p. 111). A entrevista nos ajudou a entender aspectos que da observação participante e dialogar diretamente com interlocutores que tiveram papel crucial na trajetória do museu, refletindo nas narrativas expográficas.

Para organizar didaticamente o trabalho, realizamos um roteiro composto por dezessete perguntas que foram integralmente respondidas por ambos participantes. As entrevistas foram gravadas mediante autorização por escrito dos envolvidos (ANEXO I), que atesta que todos concordaram e autorizaram previamente a utilização do conteúdo em consonância com os conselhos de ética de pesquisa científica. Após a gravação das falas, realizamos a transcrição literal das informações obtidas, a fim de tornar compreensível o entendimento do leitor. De acordo com Manzini (2004) “as entrevistas podem e devem ser editadas. Exceto quando se pretende fazer análise de discurso, frases excessivamente coloquiais, interjeições, repetições, falas incompletas, vícios de linguagem, cacoetes, erros gramaticais, etc. devem ser corrigidos na transcrição editada (DUARTE, 2004, p. 221 *apud* MANZINI, 2004).

As entrevistas apresentam uma característica que favorece as pesquisas sociais nas ciências humanas. O fato de permitir uma conversa direta entre o entrevistador e entrevistado confere a esse instrumento de pesquisa aprofundar em temas que não necessariamente faziam parte do roteiro de perguntas pré-elaboradas para a entrevista. Em nosso caso, a finalidade

inicial era coletar pistas que nos orientassem para a compreensão do papel do Museu Afro nos dias atuais e como se deu o processo de implantação do Museu nos anos 80. No entanto, no decurso da entrevista, outras informações foram sendo passadas o que nos levou a atentar para outras problemáticas que envolvem a representação da cultura negra no Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia. O roteiro das perguntas consta no ANEXO II.

Nosso próximo passo será destacar as pesquisas desenvolvidas nos últimos anos que tiveram como objetivo analisar assuntos transversais ao nosso trabalho a fim de entender o estado da arte nessa pesquisa. Através dessa análise, poderemos entender como o campo da Museologia e de outras ciências apreendem as discursões que envolvem a cultura material negra e o modo como ela vem sendo representada nos museus.

## **2.1 Reflexões sobre a cultura negra no Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia: o estado da arte**

Para situarmos cientificamente nosso problema de pesquisa, recorreremos a leitura referendada em teóricos em seus respectivos campos, guarnecendo o trabalho com definições experimentadas e reconhecidas no campo. Além do levantamento bibliográfico necessário a todo estudo científico, fizemos uma análise ainda mais apurada sobre o nosso objeto, para entender como os pesquisadores percebem o direcionamento linear ou transversal sobre o assunto pesquisado. O estado da arte corresponde à etapa no processo de pesquisa social que fornece aos pesquisadores, em estágio de construção de teorias e hipóteses sobre determinado tema, saber como o objeto de estudo está situado. Está metodologia oferece ao pesquisador um gradiente de peculiaridades sobre o estudo, desde os pesquisadores que estão estudando o assunto, as tendências das suas hipóteses e como elas são teoricamente fundadas, além do quantitativo de estudos existentes. De acordo com Ferreira (2002) as pesquisas de estado da arte são:

Definidas como de caráter bibliográfico, elas parecem trazer em comum o desafio de mapear e de discutir uma certa produção acadêmica em diferentes campos do conhecimento, tentando responder que aspectos e dimensões vêm sendo destacados e privilegiados em diferentes épocas e lugares, de que formas e em que condições têm sido produzidas certas dissertações de mestrado, teses de doutorado, publicações em periódicos e comunicações em anais de congressos e de seminários (FERREIRA, 2003, p. 257).

Esse método de pesquisa foi necessário, pois nos auxiliou na identificação dos estudos aproximados ao nosso trabalho apresentando um universo de possibilidades a serem construídas ou evitadas. Além disso, percebemos a abrangência desse tipo de trabalho e o quanto essas

investigações ampliaram o nosso conhecimento sobre temas que respingam em nossa pesquisa como nos alerta Ferreira (2002):

Também são reconhecidas por realizarem uma metodologia de caráter inventariante e descritivo da produção acadêmica e científica sobre o tema que busca investigar, à luz de categorias e facetas que se caracterizam enquanto tais em cada trabalho e no conjunto deles, sob os quais o fenômeno passa a ser analisado (FERREIRA, 2003, p.258).

Buscamos analisar as produções científicas que nos ajudaram a atualizar as nossas referências bibliográficas e nos posicionarmos de forma mais crítica sobre o objeto de pesquisa, com o intuito de evitar que o tema se torne contraproducente. A partir dos trabalhos sistematizados, partimos para a análise do material encontrado tentando traçar um paralelo entre a nossa abordagem e as produções que nos antecederam. Nesse sentido nos aportamos em Bardin (2016) por consideramos sua proposta de análise de conteúdo uma metodologia necessária para compreender os materiais selecionados. Essa medida é fundante porque a nossa finalidade com o estado da arte é analisar criticamente os trabalhos de autores dos diferentes contextos de pesquisa. Nesse sentido, urgiu a necessidade de aprofundarmos nos conteúdos produzidos por esses autores para entender as ambivalências entre a nossa pesquisa e os demais trabalhos. De acordo com Bardin (2016) a análise de conteúdo corresponde a:

Um conjunto de técnicas de análise de comunicações visando, por de processos sistemáticos e objetivos a descrição de conteúdo de mensagens para obter indicadores (quantitativos ou não, permitindo a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção e recepção (variáveis inferidas) dessas mensagens. (BARDIN, 1998, p. 47).

Trata-se de um processo de seleção e tratamento de informações e interpretações sobre o tema abordado visando perceber possíveis contradições e ambiguidades que possam tornar a narrativa do trabalho ultrapassada, na tentativa de avançar analiticamente o que foi escrito e proposto até o momento do trabalho. Bardin (2016) afirma que a análise de conteúdo consiste na “manipulação de mensagens (conteúdos e expressões deste conteúdo) visando evidenciar os indicadores que permitem inferir sobre uma realidade outra que aquela da mensagem” (BARDIN, 2016, p. 51).

Para a pesquisa do estado da arte sobre as reflexões da representação do negro nos museus, adotamos alguns critérios de pesquisa para tornar esse estudo lógico e evitar que a busca sobre os temas relacionados ao nosso trabalho se apresentasse demasiadamente abrangentes e distantes do universo ao qual estamos investigando. Dentre os critérios, privilegiamos trabalhar com as teses e dissertações por se tratar de estudos aprofundados, presumindo abordagens mais complexas sobre o tema. Determinamos um intervalo de cinco

anos de vigência dos trabalhos anteriores ao nosso apresentado no ano de 2021, portanto, publicados a partir do ano de 2016. Esse critério nos possibilitou acessar materiais mais aproximados da nossa pesquisa evitando um distanciamento expressivo entre o estudo anterior e o presente.

As pesquisas foram levantadas em suportes como os Repositórios Institucionais das principais universidades brasileiras com ênfase, as instituições que possuem o curso de Museologia, na graduação ou na pós-graduação além dos principais bancos eletrônicos de pesquisas científicas. Apresentaremos os paramentos escolhidos para o levantamento do material selecionado para em seguida analisar o posicionamento do nosso estudo no campo das ciências sociais em vigor.

## **2.2 Classificação do estado da arte sobre a representação do negro no Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia**

Para compreender a situação em que se encontram os estudos sobre a representação do negro, fizemos um levantamento nos principais Repositórios Institucionais das universidades brasileiras que oferecem o curso de Museologia no Brasil <sup>35</sup>e nos bancos eletrônicos de pesquisa científica. Para aperfeiçoar a nossa pesquisa nas bases eletrônicas, adotamos padrões de busca através de palavras chave visando localizar títulos de trabalhos que apontassem em direção à trabalhos aproximados ao nosso estudo. Combinamos palavras como Museu, Museologia, Afro-brasileiro, Representação, Cultura negra, Religiosidade dentre outras para filtrar os possíveis trabalhos publicados e disponibilizados nos repositórios.

No Repositório Institucional UFBA, instituição de ensino federal em que a nossa pesquisa está sendo elaborada, encontramos alguns trabalhos que abordam a temática negra em ambientes museológicos dentre os quais destacamos Museu e educação: uma experiência no Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia Daniela Moreira de Jesus (2016), O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia e sua coleção de cultura material religiosa afro-brasileira Juipurema A. Sarraf Sandes (2010), África seja aqui: as casas do Benin, Angola e Nigéria na cidade do Salvador e suas representações de culturas africanas José

---

<sup>35</sup> Universidade Federal da Bahia (UFBA) Universidade Federal de Goiás (UFG), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Universidade Federal de Brasília (UNB), Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) Universidade Claretiano (Claretiano) Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Universidade Federal de Pernambuco (UFPe) e Universidade de São Paulo (USP). Disponível em: < <http://cofem.org.br/registro-e-cadastro/formacao/>>. Acesso em: 03 mar. 2021.

Joaquim de Araújo Filho (2017), “Museus e etnicidade - o negro no pensamento museal: Sphan - museu da inconfidência - museu do ouro Minas Gerais Nila Rodrigues Barbosa (2017), O Museu Afro-brasileiro de Sergipe: entre cenários, falas, silêncios e as heranças culturais Jislaine Santana dos Santos (2019).

Na região nordeste, além da UFBA e da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) que estão localizadas na Bahia, temos a Universidade Federal de Sergipe e Universidade Federal de Pernambuco (UFPe) que oferecem o curso de Museologia na graduação. Apesar de oferecerem o curso de graduação em Museologia, não encontramos trabalhos que se aproximassem do nosso objetivo na UFPe. Também não encontramos produções dessa natureza na UFRB. Por outro lado, na Universidade Federal de Sergipe (UFS) identificamos alguns trabalhos que de alguma forma tocam em assuntos que se aproximam do nosso trabalho. Dentre eles destacamos a Gestão informacional do Museu afro-brasileiro de Sergipe (MABS) e a salvaguarda do patrimônio cultural da cidade de Laranjeiras/se desenvolvido por Juliana de Jesus (2019).

Nas demais instituições de ensino federal, encontramos trabalhos com um tempo de publicação precedente ao definido em nossa pesquisa. Além disso, alguns trabalhos correspondiam a artigos, monografias, resenhas e resumos, categorias que não satisfaziam o critério estabelecido para a nossa análise do estado da arte. Aproveitamos esses trabalhos para alimentar a nossa leitura e conhecimento sobre o campo no contexto histórico ao qual foi produzido.

Para complementar o nosso acervo de pesquisas, fizemos buscas em outras bases de dados como Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), SCIELO e Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). Nesses sites cruzamos palavras como chave Museu X Representação, Museu X Cultura Negra e encontramos os seguintes resultados:

**TABELA I - MUSEU X CULTURA NEGRA**

<b>SCIELO</b>	<b>BDTD</b>	<b>CAPE</b>
Trabalhos encontrados: 3 Filtrados: 0	Trabalhos encontrados: 30 Filtrados: 2	Trabalhos encontrados: 164 Filtrados: 0
Excluídos: não contemplam a temática; repetidos.	Excluídos: não contemplam a temática; acesso restrito.	Excluídos: não contemplam a temática.

Fonte: elaborado pelo autor, 2021.

Neste cruzamento encontramos na base BDTD publicações relacionais ao nosso estudo, sendo que uma delas já havia sido localizada no Repositório Institucional da UFBA. O material encontrado foi a dissertação A coleção xangô: a cultura material afroreligiosa no Museu do Estado de Pernambuco (2019) Gertrudes Gomes Lins (2019) defendido no Mestrado em História da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP). No cruzamento Museu X Representação encontramos os resultados que seguem:

**TABELA II - MUSEU X REPRESENTAÇÃO**

<b>SCIELO</b>	<b>BDTD</b>	<b>CAPE</b>
Trabalhos encontrados: 26 Filtrados: 1	Trabalhos encontrados: 63 Filtrados: 1	Trabalhos encontrados: 76 Filtrados: 0
Excluídos: não contemplam a temática; repetidos.	Excluídos: não contemplam a temática.	Excluídos: não contemplam a temática.

Fonte: elaborado pelo autor, 2021.

Na base BDTD encontramos Museu-Terreiro: o sagrado afro-brasileiro em um ambiente museológico de Bruna Amaro dos Santos (2018), uma dissertação de mestrado defendida na Universidade de São Paulo (USP) pelo curso de Estética e História da Arte. Na base SCIELO encontramos o artigo Encruzilhadas museológicas: ressonâncias da presença/ausência de Exu

no Museu Afro-Brasileiro de Sergipe publicado nos anais do Museu Paulista pelos pesquisadores Clovis Carvalho Brito, Fernando Jose Ferreira Aguiar e Janaina Couto Teixeira Maia de Aguiar (2017). Por se tratar de um artigo, não analisaremos este trabalho para a nossa compreensão do estado da arte.

Fizemos outros cruzamentos com as palavras chave, porém, não encontramos novos resultados nessas tentativas. Após localizarmos esses trabalhos, podemos analisar como o campo se apresenta para a nossa pesquisa na perspectiva do estado da arte tentando entender como as culturas africanas e afro-brasileiras são representados nos museus, pela ótica dos pesquisadores e pesquisadoras destacados.

### **2.3 Análise de conteúdo e estado da arte**

Dentre os cinco trabalhos localizados na UFBA, todos foram realizados no âmbito do PPGMUSEU. Notamos que apesar da UFBA ser referência no estudo do negro no Brasil, não encontramos nos demais programas de pós-graduação trabalhos que remetessem a representação do negro em espaços de memória como os museus dentro do nosso critério temporal. Outro aspecto a se destacar é a recorrente presença do pesquisador Marcelo Cunha orientando quatro das cinco pesquisas encontradas. Observamos que entre as universidades pesquisadas, a maior parte dos trabalhos que compuseram o nosso levantamento foram encontrados na região nordeste especialmente na UFBA e Universidade Federal de Sergipe (UFS). Esse indicador mostra que essa discussão se apresenta como um debate regionalizado que pode ter sofrido com a influência da herança africana visíveis principalmente nas manifestações culturais populares no cotidiano das pessoas desses dois estados do nordeste. Dito isso, podemos avançar para a análise mais específica sobre o campo.

Com vistas a afunilar ao máximo esse momento, escolhemos os trabalhos que possuem maior aproximação com o mote da nossa abordagem. Nesse sentido escolhemos o trabalho de Jislaine Santana dos Santos **“O Museu Afro-brasileiro de Sergipe: entre cenários, falas, silêncios e as heranças culturais” (2019)**. Uma dissertação de mestrado apresentada junto ao PPGMUSEU/UFBA. Analisamos também o trabalho de Bruna Amaro dos Santos **“MUSEU-TERREIRO: O SAGRADO AFROBRASILEIRO EM UM AMBIENTE MUSEOLÓGICO”**, apresentado no Programa de Pós-Graduação em Interunidades em Estética da Arte da Universidade de São Paulo, no ano de 2018. Analisamos também o trabalho de José Joaquim de Araújo Filho **“ÁFRICA SEJA AQUI: AS CASAS DO BENIN, ANGOLA E NIGÉRIA NA CIDADE DO SALVADOR E SUAS REPRESENTAÇÕES DE CULTURAS AFRICANAS”** apresentado no PPGMUSEU/UFBA defendida no ano de

2017. Por fim analisamos o trabalho de Gertrudes Gomes Lins **“A COLEÇÃO XANGO: A CULTURA A MATERIAL AFRO-RELIGIOSA NO MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO**, apresentado no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Católica de Pernambuco em 2019. Foram ao todo quatro trabalhos, dois defendidos em Salvador no PPGMUSEU, outro no Programa de pós-graduação em História em Pernambuco e um trabalho em São Paulo, na USP no Programa de pós-graduação em Artes.

O que todos esses trabalhos possuem em comum com a nossa pesquisa é apreensão da cultura material africana e afro-brasileira em espaços de memória, porém, partindo de perspectivas e objetivos diferentes. A pesquisa de Jislaine dos Santos segundo a autora buscou “analisar a representação das heranças culturais afro-brasileiras, que teve início no MABS a partir de 1976 e que ao longo dos anos vem sofrendo alterações” (SANTOS, 2019), através do processo de Musealização do Museu Afro-brasileiro de Sergipe. A pesquisadora analisou também a documentação do Museu “tendo como investigação a presença de traços significantes da representação da herança cultural afro-brasileira na expografia do Museu Afro-brasileiro de Sergipe” (SANTOS, 2019).

A pesquisadora Bruna Santos realizou uma análise interpretativa sobre a construção e representação do sagrado afro-brasileiro em um dos núcleos expositivos do Museu Afro Brasil de São Paulo (SANTOS, 2018). A autora utilizou do ato expositivo e a pesquisa iconográfica em um dos núcleos do acervo permanente da instituição como ponto de partida para pensar na presença do sagrado nesse ambiente, tendo como aspecto central de estudo a forma como se constrói e se manifesta o trabalho expográfico que fica a cargo, principalmente, do atual diretor e artista plástico Emanuel Araujo (SANTOS, 2018). Através da reflexão sobre os objetos que compõe a expografia do núcleo Religiosidade Afro-brasileira, foi possível identificar questões relevantes sobre os fenômenos estético e religioso presentes em uma das categorias da arte afro-brasileira, assim como sobre as interpretações que se fazem desse encontro no espaço museológico pelos públicos que o frequentam, um campo ainda de abordagens latentes (SANTOS, 2018).

Na pesquisa de José Joaquim o autor investigou três Casas de Cultura Africana em Salvador visando compreender a representação da África proposta por esses espaços expográficos a partir das análises descritivas e analíticas de suas exposições etnográficas de longa duração (FILHO, 2017). O pesquisador utilizou da comunicação museológica para compreender a utilização de artefatos etnográficos num contexto expositivo, se valendo da Semiótica e da Antropologia para entender a forma como são representadas as culturas africanas nesses locais.

A pesquisadora Gertrudes Lins (2018) propôs analisar a trajetória da coleção Xangô no Museu do Estado de Pernambuco através da história do Museu e de sua coleção. A autora compreendeu algumas das etapas do processo de preservação como procedência, entrada catalogação, exposições e restaurações. Uma das suas tentativas foi entender as transformações simbólicas que ocorrem com os objetos religiosos que foram retirados de seu contexto original para integrar o acervo de um museu (LINS, 2018). A autora analisou também o *Ilu*, um objeto sacralizado, oriundo de um contexto afroreligioso que foi musealizado ao fazer parte da coleção do Museu.

Embora essas pesquisas tenham objetivos diferentes, todas elas tocam em aspectos que se conectam ao longo das narrativas e análises dos respectivos objetos. Observamos que a construção de narrativas expográficas partem da leitura dos objetos musealizados, porém, extraíndo dessas peças as histórias que envolvem a existência do bem patrimonializado. A memória dos objetos é a porta de entrada para compreender como as comunidades são representadas pela ótica do objeto. Identidade e Memória Coletiva compõe uma das bases dos estudos sobre objetos etnográficos que fazem parte das pesquisas analisadas assim como a nossa.

Esses textos possuem em comum uma tentativa de descrever o modo com que a memória africana ou afro-brasileira transparece nas exposições dos museus, aspecto que influi diretamente com o nosso estudo. Observamos que nesses trabalhos, foi patente a utilização de autores como Hall (1997), Pollak (1989), Chagas (2009), Nora (1993), Halbwachs (2006), Salum (2014), Cury (2006), Meneses (1994), Lidchi (1999), Karp (1995) dentre outros, considerados clássicos no âmbito das ciências humanas. Partindo do pressuposto de que o nosso trabalho tem como objetivo analisar a representação da cultura africana e afro-brasileira no Museu Afro-brasileiro de Salvador, essas referências comungam com algumas das construções que propomos em nossas análises.

Para discutir a memória Nora (1993) e Halbwachs (2006) partindo de perspectivas diferentes, Nora (1993) considerando os espaços de memórias para compreensão dos processos de valorização da cultura material, e Halbwachs (2006) considerando a memória do ponto de vista principalmente das coletividades, balizam as principais discursões sobre este tema, que permeia do início ao fim a estrutura de todos os trabalhos analisados. Para Lidchi (1999) e Hall (1997) o tema da representação da cultura, por exemplo, é reiterado nas suas principais obras trabalhadas nas pesquisas apresentadas neste estudo. Meneses (1994) por outro lado propõe reflexões sobre os limites da memória enquanto possibilidade de representação de culturas, devido à diversidade que as sociedades possuem, ainda que estas correspondam ao mesmo

espaço territorial. Nesse sentido a cultura negra ampla, complexa e diversa, jamais poderá ser representada através de uma exposição etnográfica em um museu ou em outros espaços de memória, por mais abrangente que seja os objetos que compõem as suas coleções.

Embora esses trabalhos partam de perspectivas analíticas diferentes, há uma transversalidade que toca em pontos comuns nesses trabalhos. Em todos os trabalhos, observamos conclusões que sugerem a existência de representações estereotipadas, fragmentadas. Observamos que as exposições apresentam vazios históricos e silenciamento de parte da cultura negra, dentre outros.

No trabalho de Bruna Santos (2018) a autora concluiu que:

Com base nos pontos apresentados, presumo que a hipótese inicial proposta de que trabalho curatorial de Emanuel Araujo se encerra por gerar uma experiência sacralizante por meio exposição de objetos e obras relacionados ao contexto das religiões afro-brasileiras expostos, principalmente, no núcleo destinado às religiosidades se confirma. A experiência relatada pelos agentes e o meu processo de observação das relações entre público e o núcleo durante o tempo que trabalhei como educadora no Museu Afro Brasil mostram que existe uma forte interação nesse sentido. Seja católico, seja candomblecista, seja religioso, o indivíduo que entra em contato com o núcleo recebe estímulos, ou seja, esse espaço museográfico sempre suscita reações das pessoas, mesmo que, ela possa ser no sentido da repulsa com relação aos objetos ou de admiração, na medida em que ela possa encontrar identificar com eles (SANTOS, 2018).

Na pesquisa de Jislaine Santos notamos uma crítica levantada pela autora no que diz respeito à escolha da direção do Museu por uma narrativa expográfica que valoriza a subjugação do negro através de trabalho forçado e criação de cenários que remetem a situações de castigos e humilhação. Segundo a autora:

Quando pensamos nos aspectos das heranças culturais afro-brasileiras representados na exposição do MABS, podemos ressaltar que esse museu não é diferente dos outros no que diz respeito ao jogo entre memória e poder, pois sua museografia aponta com mais ênfase a representação do trabalho forçado que o(a)s negro(a)s realizaram no passado, tratando como 178 ponto forte a questão da religiosidade, no caso, o Candomblé e o Nagô (do Terreiro Santa Bárbara Virgem em Laranjeiras). Por esse motivo, lembramos que a exposição é uma peça fundamental no museu e que a mesma caracteriza-se como um diálogo, tornando-se meio de informação, em uma contextualização comunicacional. A partir daí gera-se o objetivo de transmissão/reforço de conhecimento (SANTOS, 2019).

Esse caminho reforça no imaginário dos visitantes as mazelas que pessoas negras foram forçadas a viver no passado colonial no Brasil, remexendo em feridas em processo de cicatrização, sobretudo para as pessoas negras. Reafirmar os absurdos da escravidão através da criação de cenários nos museus mostra que a mentalidade de museu tradicionalista ainda existe no imaginário das pessoas a frente do espaço, deslocadas das tendências que a Museologia

Social propõe, dar espaço para que os sujeitos silenciados da história oficial possam narrar as suas próprias histórias. Jislaine Santos conclui dizendo:

O Museu tem coleções que poderiam melhorar a mensagem que passa por meio da exposição, poderia até construir mais exposições de curta duração abordando esses quesitos, assim, estaria dando mais visibilidade a cultura afro-brasileira e não ausentando objetos que um dia estiveram em sua exposição de longa duração, isso não quer dizer que o museu não possa passar por mudanças, mas sim, que devemos estar atentos as modificações que possam diminuir, construir ausência, silenciamento e esquecimento de uma determinada representação cultural (SANTOS, 2019).

Nas considerações finais da pesquisa de José Joaquim, o autor afirma que persiste uma esterotipação da África Negra que mantém no imaginário dos visitantes brasileiros a ideia de que os artefatos em exposição representam a cultura africana até os dias atuais, uma estratégia adotada por nações europeias colonizadoras de colocar as colônias conquistadas num prisma inferiorizado, atrasado e prezo ao tempo. Joaquim conclui que “as representações das culturas africanas apresentadas pelas Casas aqui analisadas são, em grande parte, perpetuações de construções estabelecidas pelo Ocidente acerca dos “outros”, não se desvinculando dos estereótipos criados por essa visão unilateral” (FILHO, 2017). O autor acrescenta que:

As Casas do Benin, Angola e Nigéria gozam de privilegiada posição e, através dos seus acervos de cultura material, podem ratificar “[...] a diversidade no plano da cultura e a igualdade no plano da humanidade” (ABREU, 2007, p. 139), e quiçá contribuir com a extinção das históricas desigualdades que permanecem como um desafio neste país (FILHO, 2017).

A expografia é o meio pelo qual o museu narra à história e a memória dos objetos musealizados, traduzindo por meio da comunicação museológica as intenções das instituições com a exposição retratada. A permanência ou não de determinadas exposições que apresentam história que não condizem com o tempo presente sem a contextualização necessária pode ser o resultado da ausência de investimentos para atualização do acervo ou a falta de profissionais qualificados e comprometidos com as indicações acerca das novas formas de trabalhar a Museologia Social.

Gertrudes Lins finaliza a sua pesquisa levantando uma crítica sobre a separação entre os sujeitos representados e os objetos que os representam. Essa conclusão pode supor que os museus ainda são espaços excludentes, voltados para grupos limitados de pessoas que analisam a cultura material pela diferença ou pela similaridade como propõe Karp (1995) por meio das estratégias de representação do outro por meio da exotização e assimilação. Gertrudes Lins (2019) conclui que:

Nesse sentido o MEPE apresenta suas coleções, em seus espaços expositivos, dialogando entre si ou separadamente, dentro de uma narrativa histórica, carregadas de significados, traz à luz objetos impregnados de memória. Tais objetos foram retirados de seu contexto original, de sua vida cotidiana, agora passam a ser consideradas artefatos de uma coletividade, grupo ou nação e como tal, deve ser conservado em nome da memória e história desse povo. O museu, enquanto uma instituição social, cultural, educacional e lúdica deve procurar a melhor forma de comunicação com os seus visitantes, interagindo a cada exposição, e realizando novas interpretações das coleções, acendendo, assim, um sentimento de pertencimento entre o visitante e as coleções preservadas no museu (LINS, 2019, p. 159).

Esses trabalhos além de nos mostrarem a direção tomada pelos principais teóricos das ciências humanas, o levantamento nos indicaram possíveis caminhos para se compreender como a teoria embasou a leitura da cultura material africana e afro-brasileira, descrevendo as tendências que se repetem nos estudos sobre a representação desses grupos nos espaços de memória. Mais que isso, o estado da arte nos levou a considerar com maior profundidade os contextos políticos e sociais aos quais os objetos etnográficos foram adquiridos, incorporados aos museus, e o modo com que as instituições elegeram retratá-los.

No capítulo a seguir, buscaremos entender como as peças de origem africana e afro-brasileira e as diferentes percepções de alguns intelectuais que estudaram a cultura negra no país. A finalidade é perceber a transição do paradigma da inferioridade do negro a partir da cultura material negra.

### 3 CULTURA MATERIAL AFRICANA E AFRO-BRASILEIRA NO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

A criação de uma agenda científica no Brasil foi marcada pelo que Lilian Schwarcz (1993) chamou de “homens das ciencias”, grupo formado por homens brancos da elite brasileira que atuavam nos principais núcleos urbanos do país, responsáveis pelos primeiros estudos sobre temas relacionados ao povo brasileiro. Esses trabalhos eram produzidos, apresentados e arquivados em institutos históricos, revistas, arquivos públicos, faculdades de direito e medicina, museus dentre outras instituições. De acordo com Schwarcz (1993):

As personagens desta pesquisa são hoje obscuros “homens da ciencia” que em finais do século XIX, e no interior dos estabelecimentos em que trabalhavam, tomaram para si a quixotesca tarefa de abrigar uma ciência positiva e determinista, e, utilizando-se dela, liderar e dar saídas para o destino desta nação. Misto de cientistas e políticos, pesquisadores e literatos, acadêmicos e missionários, esses intelectuais irão se mover nos incômodos limites que os modelos lhes deixavam: entre a aceitação das teorias estrangeiras – que condenavam o cruzamento racial – e a sua adaptação a um povo a essa altura já muito miscigenado (SCHWARCZ, 1993).

Segundo Nogueira (2017):

As teorias científicas europeias desenvolvidas na Europa exerceram fortes influências sobre os estudos brasileiros, que geralmente as adaptavam à nossa realidade. Teóricos como Silvio Romero e Euclides da Cunha, entre o final do século XIX e início do XX, e Oliveira Viana, já na década de 20 deste século, adaptaram o Darwinismo Social, acrescentando a teoria de Cesare Lombroso sobre a relação entre raça e criminalidade aos seus estudos sobre a criminalidade (REIS, 2001, p.35 *apud* NOGUEIRA, 2017, p. 57).

Durante esse período, a explicação do mundo social foi pautada em grande medida com base nas ciências naturais e evolutivas, onde o rigor higiênico orientava as ações políticas e sociais no mundo. Os homens das “ciencias” utilizavam teorias da biologia principalmente para explicar o comportamento humano, considerando aspectos genéticos para diferenciar os sujeitos melhor adaptados no ambiente social como ocorria no mundo animal. Nesse período, os pesquisadores buscavam tecer leituras sociais com base em leis e teorias biológicas, desconsiderando as subjetividades humanas, a cultura como elemento que difere os homens dos animais, e principalmente o contexto histórico e social dos sujeitos estudados.

Nesse contexto, alguns cientistas se destacaram por difundirem políticas eugênicas, implantadas e defendidas em países como Alemanha, Inglaterra, Noruega e EUA que viam a segregação racial e o controle de reprodução como medidas necessárias para solucionar os problemas de ordem social, econômica e sanitária. De acordo com Souza (2016):

Na América Latina, o Brasil não apenas foi o país que primeiro desenvolveu seu movimento eugênico, como também foi o que reuniu o maior número de adeptos e o que mais sucesso teve no processo de institucionalização da eugenia. Basta lembrar que a primeira sociedade eugênica criada pelos brasileiros, a Sociedade Eugênica de São Paulo, foi fundada ainda nos anos 1910 e contou com nada menos que 140 membros, a maioria formada pela elite médica do país. Entre os seus integrantes estavam figuras prestigiadas como Afrânio Peixoto, Arthur Neiva, Juliano Moreira, Antonio Austregésilo, Fernando Azevedo e Belisário Penna, além de escritores como Monteiro Lobato e o influente senador Alfredo Ellis (SOUZA, 2016, p. 96).

No Brasil, a eugenia foi uma das teorias que legitimaram a ideia de inferiorização dos negros e indígenas. Os antropólogos e outros cientistas brasileiros tiveram um papel importante nesse processo por estarem em contato mais frequente com essas populações e por manterem um diálogo com pesquisadores estrangeiros validando suas teorias e medidas adotadas nas suas sociedades, demonstrando abertura para que tais ideias fossem possíveis no Brasil. De acordo com Souza (2016):

Dentre os eugenistas e antropólogos estrangeiros com os quais Renato Kehl e Roquette Pinto mantinham um estreito conhecimento, destacam-se nomes como os britânicos Francis Galton, Leonard Darwin e Karl Pearson, os alemães Eugen Fischer, Herman Muckermann e Felix Von Luschan, os norte-americanos Charles Davenport, Harry Laughlin e Herbert Spencer Jennings, o sueco Herman Lundborg e o norueguês Alfred Mjøen. Conforme demonstrado em outros trabalhos (Souza, 2006, 2011), a ligação dos eugenistas brasileiros com essa tradição científica era bastante sólida e aparecia não apenas como referência em suas obras, na tradução e divulgação desses trabalhos, como também nas correspondências que mantinham com esses autores (SOUZA, 2016, p. 98-99).

O prestígio desses indivíduos na sociedade brasileira era muito relevante a ponto de presidirem importantes centros de produção científica do país. Monteiro Lobato, conhecido como um dos maiores escritores de histórias infantis do Brasil teve importante participação em plenárias no congresso nacional para se discutir a questão da eugenia no Brasil. Além disso, se destacou pela defesa na hierarquização das raças no país através da literatura infantil, nas caricaturas eternizadas por ele em seus personagens negros como pode ser vista em sua obra literária mais importante, o *Sítio do Pica-pau Amarelo*.

O discurso que legitimava as ideias eugênicas no Brasil tinha como argumento principal o progresso da nação e a modernização da sociedade, alinhada com os mais importantes centros intelectuais do mundo, projetando para si um percurso científico que não apurou com profundidade a realidade do país, se baseou nas experiências de outras nações para se equiparar culturalmente. De acordo com Souza (2016):

É importante destacar que a própria adesão ao ideário eugênico no Brasil esteve ligada ao entusiasmo generalizado pela ciência, vista no início de século XX como forte símbolo de modernidade cultural (Stepan, 2004, p.337). Para os intelectuais brasileiros, nos quais se incluíam Renato Kehl e Roquette-Pinto, a ciência prometia solucionar o suposto “atraso” civilizacional do país, os efeitos da miscigenação racial

e toda a miséria relacionada à chamada “questão social”, como a pobreza, as inúmeras doenças, a desnutrição e o analfabetismo (SOUZA, 2016, p. 96).

Os principais nomes da eugenia brasileira do início do século XX foram Renato Kehl e Roquette-Pinto, eugenistas que defendiam de contextos profissionais diferentes as ideias da higiene racial no Brasil. Segundo Souza (2016) “Edgard Roquette-Pinto projetou sua trajetória como antropólogo físico bastante respeitado, sobretudo pela sólida carreira como cientista do Museu Nacional” (SOUZA, 2016, p. 96). A sua atuação na posição de antropólogo pode ter sido um dos aspectos que diferenciou o seu discurso menos radical sobre os caminhos e diretrizes para a higiene racial, e as medidas eugênicas defendidas pelo seu colega Renato Kehl, que defendia intervenções mais agressivas como a esterilização de grupos “degenerados” como ocorreu na Alemanha Nazista. De acordo com Souza (2016):

Treinado nos campos da antropologia física e da etnografia no Museu Nacional, instituição na qual atuou entre 1905 e 1935, Edgard Roquette-Pinto teve sua trajetória científica marcada pelos estudos sobre as caracterizações antropológica e etnográfica das populações brasileiras. Sua atuação inclui desde pesquisa sobre a língua, os costumes e as condições sociais das populações indígenas e sertanejas até trabalhos relacionados ao significado da miscigenação racial na formação do Brasil (Lima, Sá, 2008; Souza, 2011). Suas principais obras tratam justamente do resultado dos estudos antropológicos desenvolvidos entre as décadas de 1910 e 1930, com destaque para a publicação, em 1917, de Rondônia: antropologia-ethnografia (Roquette-Pinto, 2005), publicada a partir do relato de viagem empreendida à região amazônica (SOUZA, 2016, p. 97).

Apesar de ter atuado durante 30 anos no museu nacional, Roquette-Pinto não produziu estudos que atentassem para a arte e cultura indígena ou sertaneja, mesmo tendo trabalhado com esses grupos por tantos anos. A atuação etnográfica de Roquette-Pinto junto a esses povos ficou limitada a classificar o comportamento desses grupos analisando aspectos genéticos e higiênicos como fatores determinantes para a sua condição social. Por outro lado, Renato Kehl formou a sua carreira partindo de uma atuação mais incisiva sobre a predeterminação racial dos sujeitos em posições inferiores na sociedade. De acordo com Souza (2016) “Renato Kehl construiu notoriedade por sua incansável atuação na organização do movimento eugênico” (SOUZA, 2016, p. 96). As suas influências partiam de estudos que tomavam a capacidade genética de certos grupos como superiores e inferiores, aptos ou inaptos a sobreviverem em sociedade. Essa perspectiva lhe fornecia argumentos para defender a segregação racial, a importação de raças superiores da região norte da Europa para o Brasil, proibição da entrada de negros e asiáticos considerados geneticamente inferiores, e controle de reprodução sexual por meio da esterilização compulsória. Segundo Souza (2016):

Apoiado em argumentos racistas e biologicamente deterministas, Kehl explicava que não haveria solução para os problemas nacionais sem o desenvolvimento de uma “política biológica” radical, inspirada nos ditames da higiene racial alemã. Em sua interpretação, como o grande mal do país era um “mal de raça”, o governo deveria impedir urgentemente a proliferação de indivíduos racialmente “indesejáveis”, mesmo que para isso tivesse que utilizar medidas extremas como a segregação racial, a esterilização eugênica e a eutanásia (Kehl, 1933). Nesse período, chegou mesmo a fazer elogios ao recém-criado tribunal eugênico nazista, que havia instituído as leis de esterilização em todo o Reich. Conforme anotou na segunda edição de Lições de eugenia, publicada em 1935, a Alemanha era a nação onde se praticava a “eugenia com mais amplitude e coragem”, como se poderia perceber pela aprovação das leis de esterilização compulsória (SOUZA, 2016, p. 100).

Esses argumentos deram fôlego a formação de discursões que se tornaram pautas políticas durante a votação da constituinte durante o governo Vargas. Havia por parte do grupo de higienistas e políticos liderados por Renato Kehl, a defesa da imigração de europeus para embranquecer e “melhorar” a estrutura social brasileira incentivando a entrada desses grupos no Brasil e a contenção da reprodução dos demais grupos miscigenados. Em contra partida, embora defensor da política eugenista de higiene racial, Roquette-Pinto era contrário a imigração de grupos europeus como solução para o atraso social do país, considerando a vasta mistura de raças em estado avançado no país e por entender que o problema no desenvolvimento social e econômico do Brasil tinha como base fundamental a desigualdade social, a educação e a questões sanitárias. Segundo Souza (2016):

Para o grupo liderado por Kehl, o grande mal do Brasil era uma “questão de raça”, devendo a eugenia impedir, a todo custo, a reprodução dos “indesejáveis” e das raças consideradas heterogêneas. O ideal eugênico defendido por esse grupo consistia na homogeneização gradual da população brasileira, mesmo que para isso fosse necessário lançar mão de medidas consideradas “impopulares” como a esterilização compulsória, a segregação racial e uma rigorosa seleção imigratória (SOUZA, 2016, p. 104).

Na década de 30, no congresso nacional, os debates sobre a imigração promoveram embates entre os diferentes grupos defensores e contrários a importação estrangeira. Segundo Souza (2016):

Durante a votação para a Constituição de 1934, o debate sobre a imigração foi de longe o assunto que mais mobilizou os deputados responsáveis pela elaboração da nova carta constitucional do país. Para um grupo de deputados bastante influentes, como Miguel Couto, Xavier de Oliveira, Arthur Neiva e Pacheco e Silva, todos eles médicos e intelectuais ligados ao movimento eugênico, a regulamentação da imigração pelo critério racial era imprescindível para o futuro do país. Na plenária da Câmara, parte das discussões eram pautadas justamente pelo viés eugênico, sendo recorrentes as menções a Kehl e Roquette-Pinto como forma de legitimar argumentos favoráveis ou contrários a determinadas políticas de seleção imigratória (SOUZA, 2016, p. 106).

Alguns eugenistas atuaram a frente de museus nacionais, convertidos em museus etnográficos, como foi o caso de Roquette-Pinto. Esses museus reforçaram estereótipos raciais e a hierarquização cultural no país, com base em teorias desconexas com a realidade nos trópicos. Esses espaços rejeitaram a possibilidade de destacar a diferença e a diversidade racial e cultural dos negros e indígenas brasileiros, para enfatizar uma superioridade burguesa, grupo social em condição política e econômica privilegiada em relação aos demais brasileiros. De acordo com Schwarcz (1993):

Esqueletos de um local outrora ativo, os museus etnográficos dos anos 30 pouco lembravam seu modelo original, orientado por teorias evolucionista. Explicar os animais e vegetais não era mais o mesmo que discorrer sobre os homens. Afinal, a tese que acreditou ver a humanidade dividida em raças ou espécies, passíveis de único processo evolutivo já não se sustentava mais cientificamente. Datada era a prática desses museus, datada era a sua teoria e junto com ela perdia-se todo o destaque que essa perspectiva lhes garantia (SCHWARCZ, 1993).

Os museus etnográficos abordavam em suas exposições a oficialização de estereótipos chancelados pela elite nacional brasileira, criando uma iconografia dos povos brasileiros pautada nos ditames pré-estabelecidos nesses locais por esses homens, considerando principalmente as questões raciais e biológicas para justificar determinismos históricos e culturais no Brasil e alimentar as narrativas que conservariam as diferentes classes em posições pré-determinadas. De acordo com Schwarcz (1993):

Imersos, porém, em uma lógica extremada da classificação, perderam-se os museus em meio a tantas regras científicas evolutivas que faziam sentido apenas para um grupo cada vez mais restrito. Talvez por esse motivo tenha sido esse tipo de estabelecimento o que mais radicalmente sofreu com as perspectivas teóricas e com as reorientações científicas dos anos 30. Conjugados a um certo tipo de concepção do que era fazer ciência, sofreram e tornaram-se obsoletos diante dos novos modelos (SCHWARCZ, 1993).

A ciência no Brasil esteve pouco preocupada em criar análises próprias, considerando a realidade histórica do país, preferindo importar e incorporar concepções consolidadas em outros contextos sociais, forçando um alinhamento com a experiência europeia, sociedade que viveu processos históricos e culturais diferentes em relação ao Novo Mundo e mais especificamente ao Brasil. Segundo Schwarcz (1993):

No caso brasileiro, a “ciência” que chega ao país em finais do século XIX não é tanto uma ciência de tipo experimental, ou a sociologia de Durkheim ou Weber. O que aqui se consome são modelos evolucionistas e social-darwinistas originalmente popularizados enquanto justificativas teóricas de praticas imperialistas de dominação. (SCHWARCZ, 1993).

Os negros e indígenas na posição de “dominados”, foram os grupos eleitos pela ciência nascente no Brasil para servir de experimento nos primeiros anos do Brasil republicano. Nos museus etnográficos e em outros espaços, essas pessoas foram dissecadas, analisadas na prática de uma ciência eugênica onde buscava-se, com base nesses princípios justificar os atrasos científicos. Na Bahia, a Faculdade de Medicina foi o espaço onde essas concepções foram defendidas e reforçadas. De acordo com Pato (PATO, 2015):

O Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima (MEL) foi inaugurado em 1958, em Salvador, e tinha como proposta dar continuidade aos estudos do médico Nina Rodrigues, que, no início do século XX, criou o Museu Nina Rodrigues, na Faculdade de Medicina da Bahia, para abrigar uma coleção de objetos ligados à antropologia criminal (PATO, 2015a, p. 126).

O discurso desses cientistas desconsiderava a contribuição cultural fornecida por homens e mulheres negras no Brasil desde o século XVI, aspecto que resultou em influências e inspirações gastronômica, artísticas, estéticas, linguísticas e religiosas até os dias atuais. O alinhamento com teorias racistas para explicar a realidade do país, ajudou na criação da imagem do Brasil no exterior, projetando a ideia de uma diversidade racial. De acordo com Schwarcz (1993):

Ao mesmo tempo que ajudaram a popularizar no exterior a imagem de que o Brasil seria um grande laboratório racial - um exemplo para o mundo -, introduziram os museus etnográficos do país um olhar particular. O olhar do naturalista que classifica conjuntamente a flora, a fauna e o homem em suas produções. “A perfectibilidade humana fará seu papel no Brasil, assim como a natureza não cessa de agir nas espécies vegetais e animais”, dizia Von Ihering esperando em um aperfeiçoamento evolutivo para as desacreditadas populações mestiças e indígenas do país. (SCHWARCZ, 1993).

As teorias racistas formaram uma extensa gama de cientistas cuja mentalidade influenciou a sociedade brasileira, respaldando os comportamentos e o preconceito racial. A questão racial se apresentou como o um dos temas de maior preocupação entre a elite intelectual brasileira nos primeiros estudos promovidos no país no final do século XIX e início do XX, sobretudo a presença de culturas negras no Brasil e a herança que esses grupos deixaram na vida do país. Para Schwarcz (1993):

Nas diversas instituições a discussão racial assumiu, naqueles momentos, um papel central, surgindo teses alternativas embora contemporâneas. Da frenologia dos museus etnográficos a leitura fiel dos germânicos na Escola de Recife, passando pela análise liberal da Escola de Direito paulista ou pela interpretação “católico-evolucionista” dos institutos, para se chegar ao modelo “eugênico” das faculdades de medicina, é possível rever os diferentes trajetos que uma mesma teoria percorre (SCHWARCZ, 1993).

Seguindo a trajetória dos estudos científicos associados a raça e por conseguinte aos negros, a primeira metade do século XX, na Bahia, foi um período complexo marcado pela violência social aos negros de modo geral, resultado das mudanças estruturais após o fim da escravidão no Brasil. Esse período foi marcado pela opressão aos indivíduos que mantiveram as suas tradições e práticas culturais religiosas de matrizes africanas, em nome da construção de uma sociedade republicana moderna.

Para além do espaço sagrado e da religião, estabeleceu-se em Salvador, uma cidade em transformação e adaptação: O que percebemos, no princípio do século XX, é uma tentativa de adequar a área urbana às demandas de uma sociedade que aprende a viver sem a mão-de-obra escrava, que tenta adaptar-se às novas tecnologias e às transformações sociais e estruturais ocorridas nos últimos anos do século anterior, como a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República (PINHEIRO, 2011, p.216 *apud* NOGUEIRA, 2017, p. 79).

Os negros não tinham direito à expressão cultural na sociedade republicana restando para eles adequarem-se ou resistirem a nova ordem vigente ao manterem vivas suas tradições e permaneceram nos espaços urbanos prestando serviços. Para a elite brasileira, os negros sempre foram sinônimo de atraso, passado, obscuridade e degradação da nação brasileira. Em “Os Africanos no Brasil” Nina Rodrigues (1935) afirma que:

A raça negra no Brasil, por maiores que tenham sido os seus incontestáveis serviços a nossa civilização, por mais justificadas que sejam as simpatias de que a cercou revoltante abuso da escravidão, por maiores que se revelem os generosos exageros, há de construir sempre um dos fatores da nossa inferioridade como povo (RODRIGUES, 1935, p. 7).

Esse relato ilustra a percepção de parte da elite brasileira da época em relação aos negros enquanto grupo social responsável pelo atraso e inferioridade como nação. Essa mentalidade ainda pode ser vista em certos grupos sociais no Brasil nos dias atuais.

A religião foi um dos elementos moralizadores na sociedade brasileira, sendo desde a vinda dos jesuítas para a catequese indígena, utilizada como forma de enquadramento e estabelecimento de conduta. Esse foi um fator fortemente atacado pelas instituições poderosas do país contra os negros. Segundo Oliveira (2014):

Os cultos eram vistos mais uma vez como uma questão que oscilava entre o crime e a anormalidade. A interpretação da possessão pela via psiquiátrica continuava em vigor. Fora revista por Artur Ramos que, discordando da interpretação de Nina Rodrigues que a via apenas como histeria, vai ampliar a explicação para considerá-la como um “fenômeno muito complexo, ligado a vários estados mórbidos” (RAMOS, 1940, p. 244). Concordava, porém, com a ideia central do mestre: a possessão era fenômeno patológico. Mas se Nina Rodrigues fazia decorrer tal anormalidade deterministicamente da raça, Artur Ramos a tirava do exclusivo domínio da biologia, para vê-la como uma predisposição que poderia desenvolver-se ou envolver sob o

influxo de estímulos sócio-culturais (DANTAS, 1988, p. 171 *apud* OLIVEIRA, 2014, p. 8).

A religiosidade africana foi um dos aspectos mais estudados por Nina Rodrigues, pioneiro nos estudos sobre a origem e a herança africana no Brasil. Seus estudos abriram espaço para gerações de pesquisadores que lhe sucederam dessem continuidade as suas pesquisas em perspectivas diferentes. Nina Rodrigues frequentou diversos templos sagrados das religiões de matriz africana na Bahia, escrevendo sobre essas religiões e criando materiais que posteriormente auxiliaram antropólogos e historiadores na compreensão da cultura material afro-brasileira.

A composição entre a igreja católica, as teorias racistas, o aparato da lei e a repressão policial, com divulgação dos jornais, forjou uma mentalidade pejorativa sobre os negros e as suas manifestações culturais. Essas investidas ajudaram a constituir no inconsciente coletivo associações preconceituosas em torno do povo negro. De acordo com Braga (1995) ainda assim “as investidas da Igreja e da sociedade dominante não foram capazes de reduzir os anseios de liberdade religiosa da comunidade negra da Bahia” (BRAGA, 1995, p. 32).

A partir do recorte científico e racista, pesquisadores da primeira metade do século XX passaram a acumular objetos da cultura negra, por muito tempo classificadas como exótica e primitiva. Segundo Cunha (2012, p. 858):

No Brasil, uma série de coleções afroreligiosas foram formadas a partir de dinâmicas relacionadas aos estudos raciais, realizados desde o final do século XIX, bem como a processos policiais voltados para a repressão às práticas religiosas de matriz africana, da primeira metade do século XX.

A formação de acervos particulares era uma forma de assinalar as suas teses racistas sobre as culturas negras no país. Artur Ramos foi um dos pesquisadores que acumularam materiais que deu origem a um acervo volumoso sobre as culturas africanas e afro-brasileiras. Veremos com maior detalhe essa prática no capítulo em que tratamos dos pesquisadores no século XX.

Os primeiros museus instalados no Brasil tinham como finalidade destacar a imponência das elites com o intuito de transferir para a sociedade o modelo de cultura a qual a elite brasileira deveria se espelhar. Segundo Conduru (2019):

Nos casos europeus e norte-americano, o cânone da arte negra foi estabelecido a partir das relações entre artistas, críticos, etnólogos, antropólogos, historiadores, comerciantes e colecionadores de arte. O caso brasileiro é bem diferente. Nesse país, o entendimento da cultura material das religiões afro-brasileiras como arte contou com poucas reflexões de artistas e, aparentemente, nenhuma ação de comerciantes. Na proposição do cânone da arte negra no Brasil, os médicos antropólogos e o museólogo

crítico de arte lidaram com princípios, práticas e objetos religiosos, variadas teorias interpretativas e, indiretamente, o campo policial. (CONDURU, 2019, p. 16)

O desinteresse por parte dos comerciantes possui relação com o racismo científico que vigorou principalmente no final do século XIX, onde, os negros e outros grupos sociais, foram colocados em posição de inferioridade diante da elite brasileira. Por outro lado, as batidas policiais nesses espaços (terreiros de candomblé) formaram um significativo acervo etnográfico, depositados em delegacias, secretarias de segurança pública e institutos históricos e geográficos das grandes capitais do país. De acordo com Conduru (2019):

Dada a aparente ausência de critérios norteadores das apreensões policiais, nas coleções delas derivadas são encontrados objetos dos mais variados. São, contudo, coleções limitadas. Ao mesmo tempo heterogêneas e assistemáticas, essas coleções representam aleatória e parcialmente a diversidade da cultura material das religiões afro-brasileiras (CONDURU, 2019 p.105).

A composição de acervo de origem africana e afro-brasileira nos museus brasileiros associou os objetos de origem etnográfica da cultura negra como objetos diabolizados. Essas peças eram privadas de narrativas expográficas que dessem conta de contextualizar os indivíduos que elas representavam através dessas peças. Apesar de explicitamente não haver discursos evidenciado o racismo, a forma com que os objetos eram expostos, a ênfase em objetos de suplicio e tortura principalmente, apresentava uma visão limitada dos grupos representados.

Alguns dos cientistas consagrados nos estudos eugênicos no Brasil, apesar de serem convictos sobre a inferioridade genética, e racial dos negros e de outros grupos sociais no Brasil, demonstraram interesse em coletar e analisar peças do universo afro-brasileiro, adquiridas através de doações, podendo integrar elementos de um ritual das religiões afro-brasileiras, empréstimos dentre outros, vindo a constituir ao longo dos anos em coleções pessoais que formaram parte do acervo de alguns museus no Brasil. Segundo Conduru (2019):

Além das coleções derivadas de ações policiais, Nina Rodrigues, Ramos e Barata lidaram com suas próprias peças, uma vez que, assim como João do Rio (Valle, 2017), os três constituíram coleções particulares em paralelo aos seus estudos. Contudo, suas coleções não foram forjadas apenas com teorias científicas, trabalho de campo, valores artísticos e culturais, mas também resultam das ações policiais, como atestam as menções a elas e às coleções delas resultantes em seus textos. Além disso, Marta Salum já ressaltou a existência de cópias de gesso de peças do acervo do Museu Nacional na coleção de Arthur Ramos (2017: 189-190 *apud* CONDURU, 2019 p.107).

Conduru (2019) apresenta como principais estudiosos da arte negra no Brasil entre o século XIX e XX Nina Rodrigues, o seu discípulo Artur Ramos. Concentramos nossa análise

em Nina Rodrigues e Artur Ramos, por terem atuado junto às pessoas de cor negra da Bahia, fazendo o levantamento classificatório das diferentes culturas africanas que chegaram ao estado da Bahia. Abordaremos também a relação do fotógrafo Pierre Verger com a cultura material africana e afro-brasileira por ele ter sido o responsável pela aquisição das peças que formaram a coleção africana do Museu.

### **3.1 Nina Rodrigues e a etnografia do negro no século XX**

Nina Rodrigues é considerado pioneiro entre os cientistas na apreensão da cultura material dos africanos e afro-brasileiros. Diferente de muitos cientistas da época Nina Rodrigues se debruçou sobre a compreensão da vida do homem negro africano no Brasil e nesse sentido a cultura material fez parte das suas pesquisas. Ele foi o primeiro cientista a publicar trabalhos que tinham como finalidade classificar a cultura material negra no Brasil, analisando um conjunto de peças de origem afroreligiosa <sup>36</sup>depositadas no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB) em 1904. Em um artigo que compôs um dos capítulos da sua obra principal *Os Africanos no Brasil*, Nina Rodrigues apresenta imagens que retratam os artefatos que correspondem às peças originárias do culto gêge-yorubano dos orixás<sup>37</sup> e voduns, utilizados entre os membros que fazem parte das religiões de matrizes africanas que sobreviveram entre os negros no Brasil.

Nesse texto Nina Rodrigues manifesta a existência da sensibilidade artística entre os negros na Bahia, apontando a escultura como a principal expressão desse grupo social. Segundo Rodrigues (1904) “na escultura é que, com mais segurança e apuro, se revela a capacidade artística dos negros. O seu cultivo e apreço, entre os escravos que vieram colonizar o Brasil, tanto se comprovam em presunções inductivas como testemunho de factos e documentos” (RODRIGUES, 1904, p. 7). As esculturas, como um traço simbólico representativo de grupos sociais foi responsável pela criação de parte do universo cultural do negro no Brasil, constituindo numa importante fonte arqueológica para a compreensão de grupos sociais. A confecção de esculturas entre os indivíduos de cor resultou da necessidade criativa desses homens e mulheres em traduzir as suas crenças, o seu cotidiano e as suas inspirações.

O ato criativo, expressa uma necessidade humana de traduzir a experiência sensível dos sujeitos que é desenvolvida culturalmente nas suas relações sociais, fruto das experiências de vida, dos ensinamentos. Além disso, é importante considerar que “os padrões culturais, religioso, filosófico, estético, científico, ideológico, são programas: eles fornecem um gabarito

---

<sup>36</sup> Revista Kosmos, *As Bellas-Artes nos Colonos Pretos do Brazil A Escultura* (1904)

<sup>37</sup> Divindades africanas das religiões de matriz africana iorubanas.

ou diagrama para a organização dos processos sociais e psicológicos” (GEERTZ, 2008, p. 123). O homem é orientado na vida em sociedade através de repertórios que estão diretamente alinhados com as suas vivências, traduzidas em memórias que podem ser afetivas ou não, porém, esses repertórios fazem parte do universo cultural dos indivíduos, principal elemento de diferenciação entre os seres humanos e animais, o que lhe permite traduzir essas memórias através da criação. “Em processo contínuo de experimentação do mundo vivido, o homem dá significado à suas ações, transforma o seu meio e se transforma, enquanto indivíduo criativo e parte de uma trama de significados coletivos” (SANTOS, 2012, p. 49). A coletividade conduz o indivíduo a construção de “coisas” com o fim de suprir necessidades físicas e psicológicas, que só são possíveis de observação e análise quando se compreende a cultura. Para Geertz (2008):

É por intermédio dos padrões culturais, amontoados ordenados de símbolos significativos, que o homem encontra sentido nos acontecimentos através dos quais ele vive. O estudo da cultura, a totalidade acumulada de tais padrões, é, portanto, o estudo da maquinaria que os indivíduos ou grupos de indivíduos empregam para orientar a si mesmos num mundo que de outra forma seria obscuro (GEERTZ, 2008, p. 150).

A confecção de esculturas de diferentes tipos de materiais entre os negros pode ser entendida como resultado da soma das suas relações coletivas que resultam na construção de crenças e ideologias onde a criação é parte do processo psicológico que desencadeia nos indivíduos a necessidade de criar. Embora Nina Rodrigues tivesse o interesse em identificar nesse conjunto de peças a existência de traços artísticos diferenciados pouco valorizados pelo comércio de arte no Brasil, o médico enfatizava a inferioridade dos negros defendendo a ocorrência de um estágio de atraso social. Observamos ambiguidades em seu discurso pois ao mesmo tempo que identifica a criatividade e em alguns casos, qualidade criativa das peças, o médico etnógrafo desqualifica a arte negra, apontando imperfeições e infantilidades como traço de inferioridade biológica. De acordo com Conduru (2019):

Em seu texto Nina Rodrigues não deixa de explicitar contradições existentes entre as teorias que adotou, os dados que produziu e suas análises. Ele expõe sua visão hierarquizada das raças, segundo a qual os negros seriam inferiores, tendo uma mentalidade infantil que condicionaria suas práticas religiosas e limitaria sua criatividade. Mesmo quando avalia positivamente os artefatos, Nina Rodrigues é ambíguo. Por um lado, os entende como provas das dimensões artísticas e intelectuais das práticas culturais dos negros, o que não era reconhecido então. Por outro, considera que eles “não poderiam pretender mais do que documentar, em peças de real valor etnográfico, uma fase do desenvolvimento da cultura artística”, complementando que “revelam uma fase relativamente avançada da evolução do espírito humano” (1904: 16) (CONDURU, 2019 p.108 - 109).

No texto publicado em 1904 sobre os objetos do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Nina Rodrigues destaca os sentimentos, as crenças religiosas, as ocupações nobres na guerra e na caça como os principais motivos de criação artística entre os negros. De acordo com Rodrigues (1904):

Os sentimentos, as crenças religiosas fazem para os Negros, como para as outras raças, as despesas das manifestações primitivas da cultura artística. Os deuses, o culto são ainda os temas, os motivos mais valiosos, as fontes de inspiração por excellencia dos rudos artistas negros: aos de ordem religiosa se seguem ou se agregam motivos retirados das habituaes ocupações nobres da guerra e da caça (RODRIGUES, 1904, p. 7).

Nina Rodrigues indica os principais temas abordados pelos motivos criados por pessoas negras dentre os quais, motivos religiosos assim como outros grupos sociais reproduziam telas e outras categorias de arte estabelecendo conexões com o divino e a crença da salvação. Além dessa caracterização, na sua análise sobre a concepção artística, Nina Rodrigues denomina os artistas negros como *rudos*. Com base no Dicionário Online de Português “*Rudos* é o plural de rudo. O mesmo que: desagradáveis, aborrecidos, fatigantes, grosseiros, indelicados, insensíveis, insuportáveis, rudes”. (DICIO, 2021) A partir dessa definição, podemos entender como Nina Rodrigues atribuiu a esses indivíduos uma confecção sem beleza, indelicada, desprovida de classe, assim como a sua cultura.

Segundo Nina Rodrigues (1904):

Mandam as regras de uma bôa critica desprezemos as imperfeições, o tosco da execução, dando o devido desconto à falta de escolas organizadas, da correcção de mestres hábeis e experimentados, de instrumentos adequados, em resumo, da segurança e destreza manuais, como da educação precisa na reproducção do natural (RODRIGUES, 1904, p. 7).

Ao sugerir desconsiderar as condições adversas em que os objetos foram criados, Nina Rodrigues defende uma análise crítica que tenha a sensibilidade de separar a falta de recursos para uma melhor execução, para reter a atenção na essência da confecção das peças através da técnica utilizada pelo escultor. O autor pondera a qualidade presente nos artefatos que embora não tenham sido produzidos no contexto ideal ainda assim merecem atenção. Para Nina Rodrigues, os objetos analisados, mesmo com suas “imperfeições” são arte, objetos que comunicam, que possuem um sentido tanto para o artista quanto para quem os apreende.

Nina Rodrigues (1904) afirma que entre os diferentes grupos africanos chegados ao Brasil, estes não tinham como credo idolatrar imagens de santos africanos, sobretudo os grupos africanos falantes da língua yorubá ou nagô da região da Costa dos Escravos, região ocidental do continente. Segundo Rodrigues (1904):

Os negros da Costa dos Escravos, sejam os de língua Yorubana ou nagô, sejam os de língua gêge tshi ou gá, não são idolatras. Entram em uma phase muito curiosa do animismo em que as suas divindades já partilham as qualidades anthropomorphicas das divindades polytheistas, mas ainda conservam as formas exteriores do fetichismo primitivo. Changô, por exemplo, o deus do trovão, é certamente um homem-deus encantado mas que para se revelar aos mortaes frequentemente reveste ainda a forma fetichista do meteorito, ou pedra de raio (RODRIGUES, 1904, p. 7).

A confecção de peças esculpidas por negros africanos não tinha relação com a crença afroreligiosa. A intensão nessas peças partia de uma perspectiva decorativa, simbólica e figurativa, pois em alguns motivos é possível se identificar a representação de cenas cotidianas, históricas e mitológicas entre os negros. Os orixás que fazem parte do universo afroreligioso são *assentados*<sup>38</sup> em materiais que não representam a forma física da divindade. A relação zoomórfica ou antropomórfica não faz parte da simbologia religiosa entre os negros. Podemos entender parte dessa construção a partir da análise que Nina Rodrigues realizou dos objetos do universo afro-brasileiro. Segundo o autor:

[...] As peças esculpidas não são uma representação dircta dos *orixás* e sim dos sacerdotes deles possuídos e revelando na atitute e nos gestos as qualidades primitivas das divindades que os possuem. Em todo o caso isso não passa de uma representação. E assim como a pedra do raio, sem estar preparada pelo feiticeiro, digamos, em linguagem catholica, benta ou benzida, não tem direito à adoração, assim não reclamam, nem recebem culto os supostos ídolos. São emblemas, enfeits, peças de uso ou utilidade pratica; cadeiras, thronos uns, altares outros (RODRIGUES, 1904, p. 8).

De acordo com Nina Rodrigues, os objetos esculpidos não almejam atribuir um significado religioso as peças, a sua finalidade é representar cenas do cotidiano religioso dessas pessoas. As peças correspondem a representação dos sacerdotes em transe pelos “santos africanos”, em movimentos característicos durante as cerimoniais nos candomblés, movimentos considerados primitivos pelo autor. Segundo Rodrigues (1904) “feito o desconto, nesses toscos produtos, já é a arte que se revela e desponta na concepção da idéia a executar como na expressão conferida à idéia dominante dos nativos” (RODRIGUES, 1904, p. 7). Em outro trecho Nina Rodrigues afirma que:

É já a escultura em toda a sua evolução, mesmo na sua feição decorativa, do baixo-relevo à estatutária. As vestes são ainda grosseiras porque, as idéas não tem a precisa nitidez, os sentimentos e a concepção estão ainda pouco definidos; mas no fundo já se encontra a gemma que reclama polimento e lapidação (RODRIGUES, 1904, p. 11).

---

<sup>38</sup> Conjunto de materiais que expressa e medeia a relação entre as divindades e seus filhos humanos. (MARQUES, 2018, p. 222)

Apesar de identificar na origem da criação artística dos negros o mesmo que se encontra em outras culturas, o autor considera a arte negra numa posição primitiva e reitera a ausência de beleza nas peças destacando a necessidade de melhor lapidação e polimento. De acordo com Conduru (2019) “ainda que nomeie os artefatos do candomblé como belas artes e os articule a objetos do culto católico e do âmbito político, no Brasil e em África, Nina Rodrigues (1904) os mantém circunscritos à produção de agentes com ascendência africana” (CONDURU, 2019, p. 109).

Embora Nina Rodrigues tenha destacado nessas peças uma interpretação grosseira, entendemos que os artistas tiveram a capacidade de criar objetos que transparecessem forma e movimento, aproximando-se da representação de uma ação feita pelo sacerdote. A identificação de um estilo e uma técnica entre os artistas negros atesta para um padrão que poucos tiveram a sensibilidade de reconhecer, em certa medida pela camuflagem imposta pelo racismo científico, que teve a capacidade de ofuscar o destaque dos negros no Brasil ao longo dos anos.

Em outra análise, Nina Rodrigues (1904) afirma que “as peças de bronze são todas vindas d'África, nem sempre tão imperfeitas como a d'este grupo” (RODRIGUES, 1904, p. 8). Para Nina Rodrigues as peças vindas do continente africano não são tão imperfeitas em comparação as existentes no Brasil. A comparação feita por Nina Rodrigues, não dá conta de compreender as diferenças entre as composições artísticas dos diferentes grupos. O fato de estarem em contextos históricos, geográficos e temporais diferentes mostra o anacronismo na afirmação do médico Nina Rodrigues.

De acordo com Nina Rodrigues “das peças de madeira, vindas d'África ou no Brasil fabricadas, umas são grosseiras e pouco significativas como as de ns. 1 e 7. Outras, porém, conseguem exprimir com clareza, e por vezes com grande intensidade a intenção, a concepção de esculptor’ (RODRIGUES, 1904, p. 8):

Figura – 2 Grupo de oito figuras do culto Gêge-Iorubano



Fig. nº 7 – Grupo de oito figuras do culto Gêge-Iorubano  
(Na enumeração adotada no texto, as figuras ou peças são contadas da esquerda para a direita)

Fonte: **As belas-artes nos colonos pretos**, RODRIGUES, R, N. **Sobrevivências religiosas, religião, mitologia e culto**. In \_\_\_\_\_. Os africanos no Brasil. São Paulo, 2º ed, COMPANHIA EDITORA NACIONAL. Série V, Vol. IX. 1935.

Neste caso, é importante levar em consideração o contexto em que os negros se encontravam no Brasil para realizar as suas esculturas, considerando a falta de recursos para adquirir os melhores materiais, a escravidão, a excessiva carga de trabalho e castigos dentre outros. Além disso, havia a necessidade de permanecer vivo, se alimentar, fugir e se aquilombar em redes de sociabilidades e manter os seus pares em segurança. Mesclar a vida cotidiana em uma condição que beirava a vida e a morte diariamente com momentos de inspiração criativa seria exigir demasiado desses indivíduos. A sociedade brasileira acostumou-se a cobrar das pessoas de cor os melhores resultados nas piores condições de vida, o pensamento de Nina Rodrigues ainda reflete nos tempos atuais.

Com todas as adversidades, os negros tiveram a capacidade de selecionar os materiais disponíveis, moldar as peças, esculpir e chegar ao grau de similaridade e compreensão da sua sensibilidade artística em um ambiente desfavorável para se pensar objetos simbólicos das suas culturas. Embora Nina Rodrigues tenha observado detalhes importantes na caracterização das peças, a sua percepção principal reiterava narrativas racistas e inferiorizantes sobre os artistas negros e a sua cultura, optando por não compreender a complexidade do processo criativo desses indivíduos.

Nina Rodrigues analisou também uma peça utilizada nas cerimônias afroreligiosas pelos sacerdotes dos terreiros de candomblés. A peça de acordo com Nina Rodrigues corresponde a um trono sacerdotal utilizado em cerimônias afroreligiosas. De acordo com Rodrigues (1904):

A peça [...] constitui um throno ou banco destinado ao sacerdote ou feiticeiro quando possuído do orichá Yômanjá. No longo movimento das mãos abertas, para conter e levantar os volumosos e turgidos seios da *orichá* que, para offerecel-os, está de joelhos artista expressou com felicidade e vigor a concepção da uberidade, de fundo ehtoniano ou maternal, que se attribue a Yômanjá, divindade muito próxima, nos seus atributos da orichá Odudua (RODRIGUES, 1904, p. 8).

Embora Nina Rodrigues ateste que esta peça seja um trono, analisando a sua estrutura e os seus entalhes, nota-se que o objeto é uma representação de Iemanjá, e que a sua parte superior, plana e sustentada por bases em forma de pilar ornamentado, remeta a um acento. Nessa análise, Nina Rodrigues nos apresenta uma das características do orixá Iemanjá<sup>39</sup> e nessa perspectiva, o autor afirma que o artista executou com êxito a abundância que caracteriza a representação maternal desse orixá, sinônimo de fertilidade, abundância e fecundidade. O movimento corporal alcançado pelo escultor, que representou na escultura membros superiores e outras partes do corpo humano. Na análise de Rodrigues (1904):

A concepção artística do escultor negro pode com vantagem suportar confronto com a concepção similar de uma pintura branca do século V da era chistã, também de motivo religioso, que figura nos trabalhos iconographicos de Paul Richer e Charcot sobre o demoníaco na arte e representa, como os ôches de Changô dos Negros, uma phase do mesmo pensamento ou crença religiosa. A gravura chistã mostra o demônio sahindo da cabeça de um energúmeno sob a injunção de Jesus Chisto. O *ochê* também reproduz uma scena de possessão; um sacerdote ou feiticeiro africano em cuja cabeça penetrou Changô (RODRIGUES, 1904, p. 8).

Observa-se outra associação de Nina Rodrigues a arte das sociedades de origem negra com a arte de pessoas brancas ou erudita, comparando a qualidade artística do escultor negro em relação a um artista branco, trazendo uma pintura do século V da era cristã com direta acepção a motivos religiosos. Observa-se a tentativa de se comparar culturas e sociedades em diferentes posições sociais, econômicas e culturais com o objetivo de legitimar as suas teorias. Essa tentativa é uma maneira de hierarquizar as culturas comparando o atraso das esculturas produzidas no século XIX em relação as pinturas do século V nas sociedades europeias. Essas preleções reiteram a maneira com que Nina Rodrigues apreendeu a arte negra, e como o seu olhar racista era capaz de extrair dos motivos elaborados por artistas negros a criatividade e destreza a ponto de serem comparadas com outras concepções de arte.

Em outro trecho, Nina Rodrigues apresenta uma descrição artística e explica os sentidos religiosos de uma peça que o mesmo reconheceu como arte, embora encontrada em uma praia de Salvador. De acordo com Rodrigues (1904):

---

<sup>39</sup> Refere-se ao Orixá feminino das religiões de matriz africana dos rainha dos mares, rios e lagos, especialmente, ao do rio Ogum.

Pois bem, o cofre das figuras VI e VII, vasam uma scena de pesca, em análoga reprodução esculptural. A peça foi encontrada nas praias de banho da Calçada do Bomfim, nesta cidade, envolta em alva toalha de linho, o que quer dizer que tendo falecido o pai ou mae de terreiro, sacerdote ou director de *Candomblé*, a quem pertencia, foi ella lançada ao mar com os outros objetos do seu *Pegi*, por não haver que o quisesse substituir na direção do culto. E' ella destinada pelo Sr J. Meseder ao Instituto Historico da Bahia (RODRIGUES, 1904, p. 9).

Nina Rodrigues apresenta inicialmente a similaridade entre a peça encontrada em uma praia de Salvador, em uma região periférica de Salvador, onde nos dias atuais ainda é possível encontrar terreiros de candomblé em funcionamento. A forma com que a peça analisada foi encontrada, pode ser o resultado de um trabalho cerimonial específico, de algum terreiro de candomblé da região, e que foi indevidamente violado pelo cientista ao recolher a peça do local encontrado. Essa ação mostra o grau de incredulidade nos ritos das religiões de matriz africana por parte de Nina Rodrigues e de grande parte dos cientistas brasileiros da primeira metade do século XX.

As peças africanas que chegaram ao Brasil junto aos objetos confeccionados no país formaram um conjunto de obras símbolos da cultura material africana e afro-brasileira, por representarem a memória coletiva e a sobrevivência de uma cultura, que em condições desfavoráveis foi capaz de despertar no cientista branco, por motivos contestáveis, a atenção e curiosidade. Nesse sentido, podemos identificar a existência de uma técnica de construção de objetos representativos de culturas subalternizadas, que foram associadas a uma percepção de desprestígio na sociedade brasileira. Embora apresentem atributos peculiares, essas peças não representavam aquilo que se pretendia enquanto arte e cultura para os museus e galerias do país.

Apesar de Nina Rodrigues ter sido o primeiro cientista a identificar a arte entre os objetos confeccionados por pessoas negras, em suas interpretações sobre esses objetos residia uma percepção racista e depreciativa sobre as pessoas que confeccionaram esses elementos. Diante dessas reflexões, analisaremos a percepção de Artur Ramos sobre as peças do universo africano e afro-brasileiro no Brasil durante o século XX visando entender como esses objetos foram percebidos considerando as transições e permanências ideológicas em relação ao seu mestre.

### **3.2 Arthur Ramos e a etnografia do negro no século XX**

Arthur Ramos foi um médico psicanalista, que se enveredou nos estudos sobre o negro no Brasil. Graduou-se em medicina na Faculdade de Medicina da Bahia no ano de 1921 tendo a sua vida profissional dedicada a estudar as populações brasileiras, com ênfase maior aos povos de origem africana. O entendimento de Artur Ramos sobre o comportamento humano mais

especificamente brasileiro partia de uma análise das relações sociais e dos aspectos psicológicos da história de vida dos indivíduos enquanto fatores determinantes para definir a cultura dessas pessoas. De acordo com Costa (2004):

Em sua trajetória de cientista social Arthur Ramos, antropólogo e pesquisador interessado no e tudo das culturas negras no Novo Mundo, do folclore e da Psicanálise, tendo sido considerado por muitos e, em especial, por Roger Bastide e Donald Pierson, um expoente das dinâmicas do seu tempo, acumulou um acervo que reflete, ilustra e documenta as pesquisas realizadas ao longo do tempo, que conformaram a Coleção Arthur Ramos, cujas informações, segundo veremos, espelham a memória e a trajetória científica deste pesquisador (COSTA, 2004, p. 115).

Parte de sua trajetória acadêmica e profissional foi dedicada a dar seguimento à obra do seu mestre Nina Rodrigues criando junto com o seu colega Afrânio Peixoto a Escola Nina Rodrigues. Ao se aproximar dos trabalhos de Nina Rodrigues, Arthur Ramos <sup>40</sup> ganhou visibilidade entre a comunidade médica, porque na época, Nina Rodrigues tinha muito prestígio entre a comunidade médica do país e por alguns cientistas internacionais, por conta dos seus estudos e pela sua inovação através da Medicina Legal <sup>41</sup>no país.

Arthur Ramos frequentou diversos terreiros de candomblé na Bahia, Pernambuco, Alagoas, Maranhão e Rio de Janeiro. Nessas jornadas, o cientista conheceu e catalogou manifestações culturais, rituais sagrados, das diferentes religiões de matriz africana. Segundo Soares (2009, p. 51):

Arthur Ramos é considerado aquele que primeiro tratou a Umbanda em seus primeiros momentos, contrapondo-a ao candomblé, precisamente aquele de tradição nagô-iorubá. A Umbanda seria, portanto, o resultado dos múltiplos processos culturais sincréticos e de absorção de uma cultura por outra, conforme compreendia a vida religiosa do negro brasileiro no contexto dos candomblés (SOARES, 2009, p. 51).

A sua inserção no universo afroreligioso lhe permitiu obter informações e conhecimentos restritos a membros das comunidades de Terreiro. Esse privilégio se deu por conta da sua presença mais efetiva junto ao Terreiro do Gantois, espaço em que o pesquisador realizou algumas das suas pesquisas sobre o candomblé na Bahia.

---

<sup>40</sup> Nina Rodrigues (1862-1906), sem nunca o ter sabido foi pai intelectual de Ramos (1903-1949) e deu origem a uma "escola" de pensamento que frutificou em idéias, ações e instituições pelos estados da Bahia, de São Paulo e do Rio de Janeiro. Arthur Ramos, filho pródigo de Nina (e não "o mais humilde dos discípulos", como ele certa vez se auto proclamou), foi um dos que, da década de 1930 em diante, retornou aos textos do mestre. A prodigalidade de Ramos se deve ao fato de que embora tenha travado contato com o espólio intelectual de Nina Rodrigues ainda na Bahia, portanto bem no início de sua trajetória acadêmica, só quando chega ao Rio de Janeiro, em 1932, que concretiza o reconhecimento de Nina como a sua maior referência nos estudos sobre "o negro" (GUTMAN, 2007, p 712-713).

<sup>41</sup> Também inspirada no modelo italiano, é na Bahia, com Raymundo Nina Rodrigues, Oscar Freire e Afrânio Peixoto (este mais adepto da doutrina germânica) que se irá desenvolver a primeira grande escola de Medicina Legal (ainda não considerada como uma verdadeira especialidade) no Brasil (Miziara e Muñoz, 2012, p. 70).

A certa altura dos estudos realizados, Arthur Ramos decide ingressar de modo mais efetivo nesses espaços religiosos, assumindo a função de ogã no terreiro do Gantois com a finalidade exclusiva de pesquisa, como ele mesmo fez questão de frisar no estudo sob análise. Essa prática, inaugurada por Nina Rodrigues, feito ogã de Oxalá por mãe Pulquéria, também do terreiro de Gantois, viria a se tornar corrente entre os antropólogos, sobretudo após os anos 40, quando aí, então, a iniciação não se justificava apenas em termos de “necessidades técnicas”. Roger Bastide, por exemplo, mais um que se deixou seduzir pelo mundo dos terreiros, tornou-se um ferrenho defensor de “uma metodologia de trabalho de campo na qual o pesquisador deveria não se colocar do lado de fora da experiência social de seus pesquisados, mas vivê-la como se fosse sua” (RAFAEL, 2009, p. 497).

Embora tenha se autodeclarado sucessor e discípulo de Nina Rodrigues, os estudos de Arthur Ramos apesar de partirem de visões racistas, possuem diferenças. De acordo com Soares (2009) Arthur Ramos “diferencia-se de Rodrigues que fez uso do método evolucionista, para pensar as culturas negras na Bahia, baseado no método histórico cultural” (SOARES, 2009, p. 51). Nesse método, a cultura é o principal referencial para se compreender a existência do grupo investigado, considerando a vivência, as produções, o contexto histórico dos indivíduos. A aculturação foi a principal forma de explicação da sociedade brasileira a partir da presença africana no Brasil. As trocas, as ressignificações, as adaptações como estratégias de sobrevivência dos costumes entre as diferentes culturas africanas no Brasil e no Novo Mundo, resultou no processo de aculturação das culturas. Segundo Costa (2004):

Numa época em que predominava o arianismo nazista, Arthur Ramos inovava com seus estudos afro-brasileiros, não apenas ao instituir uma abordagem da teoria da cultura em contra posição à teoria das raças, contrariando, portanto, as teses vigentes no universo intelectual de seu tempo, pautadas na inferioridade da raça negra, mas também ao ressaltar o valor intelectual do negro. Por outro lado, em sua trajetória de pesquisador atento à multiplicidade das tribos de origem negra, reunidas no mesmo espaço de trabalho escravo, em terras brasileiras, procurou distingui-las, em suas especificidades e características, para melhor analisá-las no âmbito dos fenômenos de aculturação e sincretismo religioso (COSTA, 2004, p. 116).

Soares (2009) reforça essa característica dos estudos de Arthur Ramos:

Embora Nina Rodrigues também tenha asseverado a não pureza das práticas religiosas, é Ramos que explicita a situação, ou melhor, a sua construção no novo contexto social. A obra *O Negro Brasileiro*, reeditada em 1988, o autor é contundente em afirmar que mesmo entre as religiões de povos considerados mais cultos, a religião não se apresenta em estado puro, as práticas religiosas podem coexistir no tempo concomitante e em processo de simbiose com outros modelos. E é essa a principal característica na estrutura litúrgica dos candomblés, particularmente na Bahia, em virtude dos encontros e desencontros entre culturas importadas e aquelas aqui existentes como a ameríndia (SOARES, 2009, p. 51).

Dentre os seus principais trabalhos que abordam o tema da cultura negra, podemos destacar os títulos “O negro brasileiro (1934)”, “O folclore negro do Brasil (1935)”, e “As culturas negras no Novo Mundo (1937)”. Esses estudos enriqueceram o campo de pesquisa

sobre o negro no Brasil ampliando para outros limites territoriais, investigando outros países da América do Sul, onde houve a presença negro-africana. Segundo Costa (2004) estes são apenas alguns títulos que revelam resultados de seus estudos etnográficos sobre o tema predominante da coleção formada por este personagem (COSTA, 2004, 116).

Arthur Ramos realizou trabalhos de campo, investigando a presença das comunidades negras, coletando e classificando os vestígios existentes desses indivíduos no Brasil e no Novo Mundo. De acordo com Conduru (2019):

Para Ramos (1949), a “arte negra no Brasil” é constituída, sobretudo, por objetos usados nos rituais das religiões afro-brasileiras, apesar de também os vincular a altares e ex-votos católicos produzidos no Brasil. A partir da extensa bibliografia que usa, ele conecta a arte sacra do candomblé à arte da África, que é apresentada mais extensamente a culturas em ilhas do Pacífico e na Sibéria, e a apropriações feitas por artistas modernistas na Europa, nos Estados Unidos da América e, em menor medida, no Brasil. (CONDURU, 2019, p.109).

Dentre esses objetos, encontravam-se objetos rituais das religiões de matriz africana, imagem de santos católicos, objetos de tortura utilizados no período colonial, plantas medicinais utilizadas como uma farmácia sagrada entre as comunidades afroreligiosas, dentre outros objetos que chamavam a atenção do cientista e logo eram adquiridos para a sua coleção particular. Nesse sentido, Arthur Ramos se assemelha com a prática de Nina Rodrigues de recolher peças de origem africana e afro-brasileira. Em Artur Ramos, essas coletas vão servir além de fontes etnográficas, como elementos decorativos excêntricos. Através da psicanálise Arthur Ramos irá substituir o termo selvagem por primitivo para interpretar a cultura material e imaterial produzida pelos indivíduos provenientes do continente africano e dos seus descendentes.

Em entrevista cedida ao Jornal Gazeta de São Paulo em 1938, Arthur Ramos apresentou a sua casa a equipe do jornal que foi surpreendida pelo acervo particular do entrevistado. De acordo com Costa (2004):

Conforme relatado pelos jornalistas, "(i.) um instrumento estranho chama-nos atenção. Arthur Ramos percebe a nossa curiosidade" e explica tratar-se de um tronco do tempo da escravidão; um, dentre muitos objetos que possui, abrindo um armário que contém ata baques, adufos, esculturas negras, amuletos. Trata-se de um tesouro acumulado pelo pesquisador, um lugar de memória, certamente. Mas também testemunho de suas pesquisas que visavam não apenas denunciar a teoria das raças, mas indicar as sobrevivências culturais africanas no Novo Mundo, os processos de aculturação, em termos de cultura e não de raça. Sua coleção reflete isso: um clamor contra o esquecimento, ressaltando o valor intelectual do negro no Brasil (COSTA, 2004, 116-117).

Seu acervo pessoal inicialmente estava armazenado em um apartamento no Rio de Janeiro onde o pesquisador vivia e guardava seus documentos. Após a sua morte em 1946 sua

biblioteca pessoal e o Museu Antropológico foram vendidos pela sua esposa Luisa Ramos para a Faculdade de Ciências Sociais e Filosofia da Universidade Federal do Ceará. A sua intenção era criar a Fundação Arthur Ramos com os valores recebidos com a venda que não aconteceu por conta da sua morte. Atualmente as peças encontram-se na Casa de Cultura José de Alencar após ser perdida grande parte do seu acervo original por conta de doações a entidades públicas, perdas durante as transferências, e pela ação do tempo. De acordo com Costa (2004) o acervo de Artur Ramos e sua esposa Luísa Ramos ao ser adquirido pela Universidade federal do Ceará era composto por uma “coleção de gravuras já mencionada, cujo número é desconhecido, havia cerca de 2.000 amostras de rendas de bilro, uma vasta Biblioteca, mais de 400 peças de arte negra e, ainda, um acervo contendo mais de 5.000 documentos” (COSTA, 2004, p. 123).

Para descrever o acervo de Arthur Ramos sob posse da Universidade Federal do Ceará, nos basearemos no trabalho de Girão (1971) um trabalho de descrição do acervo do pesquisador. De acordo com a autora, o acervo corresponde a “peças de alto valor antropológico, que muito bem documentam sua contribuição aos estudos da "Ciência · do Homem", em nosso país” (GIRÃO, 1971, p. 95). A Coleção Arthur Ramos era composta por “fetiches, atabaques, trabalhos e outros itens que ilustram a macumba e o candomblé brasileiro, inclui peças africanas de grande valor etnográfico, bem como instrumentos relacionados com a escravidão no Brasil” (GIRÃO, 1971, p. 96).

Arthur Ramos sistematizou a sua coleção seguindo a seguinte classificação: Série A - Macumbas e candomblés, Série B - Plantas, "banhos", "defumadores" etc, Série D - Objetos etnográficos não negros, Série E - Instrumentos de música e ferro da escravidão, Série F - Objetos africanos (GIRÃO, 1971, p. 96)<sup>42</sup>. Considerando essa classificação podemos observar que o acervo do pesquisador era composto por uma variedade significativa de peças do universo africano e afro-brasileiro, todos eles catalogados possibilitando a identificação de cada objeto.

Baseados no trabalho de Girão (1971), descreveremos alguns objetos que compõe a etnografia do negro da Coleção Arthur Ramos buscando situar o conteúdo das peças armazenadas pelo autor para tentar entender como a visão de Arthur Ramos em relação às peças que vieram a compor exposições museológicas do Museu Antropológico e posteriormente da Casa de Cultura José de Alencar. Trataremos das Series A, B, D, E e F por se tratarem de objetos, ervas, dentre outros elementos do universo etnográfico.

Na Série A intitulada “Macumbas e candomblés” estavam reservados peças como:

- Erê – Escultura de madeira;
- Pedra - Fetiche de Iemanjá;

---

<sup>42</sup> Não encontramos a Serie C no trabalho original.

- Leque de Oxum;
- Pulseira de Iansã;
- Capacete de pai-de-santo;
- Guias-de-santo - Colares;
- Espada, de Ogum;
- Prato para dar comida ao "santo";
- Agogô - Instrumento bitonal, consistindo em dois cones ocos, de Ferro;
- Atabaque-rum: Tambor alto tocado a mão ou baquetas em cerimônias de religiões de matriz africana e capoeira;
- Santo Onofre - Pequena imagem de metal, representando Santo Onofre, conhecido entre os afro-brasileiros como Assanhti;
- Pemba africana - Bloco de giz, usado para desenhar os "pontos";
- Figa de Guiné - Um punho fechado, tendo o polegar inserido entre o indicador e o dedo médio.
- Calunga - Pequena escultura de madeira rústica, representando, em traços irregulares, uma figura humana;

Na Série B intitulada Plantas, Banhos e Defumadores era composta dos objetos que seguem:

- Semente de Embira – Planta conhecida nos candomblés e macumbas para “banho e defumador”;
- Bigiricum – Defumador;
- Fava – Conta mau-olhado;
- Fava-divina – Amuleto conta mau-olhado;
- Umburana-de-cheiro – Defumador;
- Dandá, mira e colônia- Defumador;
- Fava de calunga – Simpatia;
- Semente de Obi-de-4-folhas – Planta africana que dá sorte;
- Colônia – Zingibaráceas;
- Macunã – Amuleto contra mau-olhado;
- Lágrima de Nossa Senhora – Na macumba tem muita importância na confecção de guias, etc;
- Alelicum – Defumador e trabalho de macumba;
- Pimenta da Costa – usada para “trabalho”, na provocação de briga;
- Fava conta-inveja – Amuleto;
- Maconha – planta que, embora não venenosa, produz efeitos e é utilizada na cerimônia de macumba e candomblés nas praticas de feitiçaria;
- Pau-rosa ou pau-cravo – A infusão da planta é empregada na lavagem da cabeça de filha-de-santo em preparação;
- Jurema branca – banho e defumador;
- Sabão-da-costa africano – espécie de sabão utilizado para lavagem, como “banho de descarga”, limpando os fluidos pesados que aderem ao corpo;
- Jurema preta – A embriaguez pela jurema é semelhante às alucinações visuais da maconha;
- Saco-saco, dadá e biricum – Banho e defumador;
- Casca preciosa – Cozimento da erva para banho de descarga;
- Dandá – Banho e defumador;
- Colônia, Biricum etc – Banho de descarga;

- Quina-rosa – Medicamento conta o mau-olhado;
- Semente de sucupira – Medicina popular. Remédio contra reumatismo;
- Raiz-de-cascavel – Medicina popular, remédio para mordedura de cobra;
- Fava contra-quebranto – Amuleto;
- Contra-erva – Usada nos sertões de São Pulo e Bahia, como medicamento prodigioso para curar febre e dor de lado. Medicina popular;
- Junco-de-cobra – Infusão da raiz do junco é usada nos sertões da Bahia e São Pulo, como medicamento para dores de cabeça, de dente e do estomago;
- Semente de umburana – Usada no sertão da Bahia e outros Estados como medicamento precioso na cura das dores de cabeça, do estômago, resfriados e outros incômodos;
- Alfavaca – Banho de descarga;

Na Série D intitulada Objetos etnográficos não negros faziam parte as seguintes peças:

- Padre Cícero – estatueta de gesso, de formas regulares, com os traços físicos sionômicos do Padre Cícero Romão Batista;
- Boneca de pano – Arte Popular, brinquedo infantil;
- Tacape – Arma usada pelo indígena, na caça e na guerra;
- Ex-voto - constitui um dos aspectos da vida espiritual;
- Machado de pedra. – Peça indígena, com gume arredondado, faces e bordos irregulares;
- Boneca Carajá. – Cerâmica indígena, Araguaia;

Na Série E intitulada Instrumentos de música e ferro da escravidão era composta as seguintes peças:

- Par de macho – Ferro que antigamente se amarrava aos pés dos escravos castigados;
- Gargalheira – Coleira de ferro com que se prendia, como castigo, os escravos;
- Gonilha – Tipo de coleira de ferro que se prendia ao pescoço dos escravos, como castigo;
- Libambo – Tipo de cadeia ou coleira de ferro que se prendia ao pescoço dos escravos como castigo;
- Vira-mundo – Pesado grilhão de ferro com que se prendia os escravos como castigo;
- Ferro para cintura – Arco de ferro, com que se prendia os escravos, pela cintura;
- Peia – Braga de ferro com que se prendiam os pés dos escravos;
- Tambor – barrica, com uma extremidade obturada por um couro, bem estendido e pregado na madeira com tachas;
- Cadongueiro – Barrica, com uma extremidade coberta com couro e a outra fechada com madeira. Tambor usado nas danças populares, especialmente nos jongos;
- Caxambu – tambor feito de um pequeno barril, coberto de uma pele esticada. Instrumento musical negro;
- Birimbau-de-barriga – é composto de metade de uma cabaça, presa a um arco, formado de uma vara curva, com um fio de arame, sobre o qual é batido. Instrumento musical trazido para o Brasil, pelo escravo;

Na Série F intitulada Objetos africanos contava com as seguintes peças:

- Braclete de marfim – Pulseira com desenhos em baixo relêvo, formado de pontos e círculos. Antigo Congo Francês;
- Pêso achânti – Peça de bronze, prês a uma base por três hastes, assemelhando-se a um laço. – achânti;
- Marimba – instrumento musical negro, de madeira e metal, graduado em escala, Antigo Congo Francês;
- Banco de madeira – Talhado numa peça inteiriça, com as partes superior e inferior arredondadas, montadas em carrancas – Peça africana;
- Escultura – Arte negra – Peça em madeira, pintada de negro, representando uma figura humana do sexo feminino, seios volumosos, com gilvazes no rosto, seios e ventre;
- Arma de arremesso – Lâmina curva de metal, presa ao cabo;
- Taça Daomeana – Talhada em madeira, uma cabeça humana, com as características étnicas da raça negra, gilvazes e similares, toma a forma de caneca;
- Mascara Senujo – Esculpida em madeira escura, com características de máscara usada nas negras;
- Taça Congoleza – presa a uma base arredondadas, figuras humanas, com características fisionômicas negróides, sustentando um objeto arredondado em forma de taça, Região do Congo;
- Peso Achânti – peça de bronze, representando um homem, tendo às mãos um crânio, que procura partir. Documenta, assim, a crueldade sanguinária dos achântis;
- Fetiche – peça inteiriça de madeira, com formas irregulares; seios e ventre volumosos, representando um orixá de origem africana;

Em entrevista cedida ao Jornal Gazeta de São Paulo o autor foi questionado sobre os motivos pelos quais ele foi levado a pesquisar sobre a cultura negra no Brasil. De acordo com Costa (2004) Arthur Ramos revelou que:

Criou-se uma vasta literatura. Para o ameríndio, tudo: poemas, nomes de cidades, de ruas, de monumentos. O negro ficou esquecido. No entanto, não há mais dúvidas hoje em dia, de que sua influência na formação social do Brasil foi bem superior à daquele. O indígena, inadaptável ao trabalho da lavoura, recuou para o interior do país, enquanto nas fazendas, nas plantações de cana de açúcar, nas minas, enfim em todo o litoral foi o negro um elemento de grande atividade. O maior fator de solidificação da nossa sociedade colonial (RAMOS, 1938, *apud* COSTA, 2004, p. 119).

Arthur Ramos acrescenta que nos trabalhos da Escola Nina Rodrigues, “temos visado demonstrar a importância das sobrevivências das culturas africanas na civilização brasileira, abordando o problema sem nenhum preconceito de "linha de cor" ou de doutrinas de "inferiorização" antropológica do Negro” (RAMOS, 1938, *apud* COSTA, 2004, p. 119).

Considerando a vasta obra de Arthur Ramos sobre as culturas negras, a sua participação em pesquisas sobre o negro em trabalhos de outros pesquisadores, sua participação nos Congressos Afro-brasileiros, podemos dizer que as suas pesquisas expandiram significativamente o campo de estudos sobre o negro. De acordo com Costa (2004) Arthur Ramos “lançou, ainda, o Manifesto Contra o Racismo, em sessão extraordinária da Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia, em 1942, por ele fundada um ano antes, dela tendo sido

presidente no período de 1941-1943” (COSTA, 2004, p. 116). Em outro trecho da entrevista, ao ser questionado sobre a importância do negro escravo para a sociedade brasileira, Arthur Ramos afirmou que:

[...] base da nossa economia e, talvez assim, os formadores da nacionalidade. Os seus braços garantiram quando outro elemento não existia para o cultivo da "(...) terra boa que nela se plantando tudo se dará" a riqueza do país. Tanto na época do açúcar, que se seguiu à indústria do pau brasil, quanto na do café, dos minerais e da pecuária (RAMOS, 1938, *apud* COSTA, 2004, p. 119).

Considerando esses aspectos podemos dizer que Arthur Ramos foi um intelectual que contribuiu para a valorização da cultura africana e afro-brasileira. Os seus estudos contribuíram para apresentar um passo adiante das pesquisas realizadas por Nina Rodrigues, principalmente se considerarmos as políticas de branqueamento do governo brasileiro a partir do período republicano. Por outro lado, identificamos em seus trabalhos que Arthur Ramos propôs que as diferenças entre os indivíduos se davam através das diferenças evolutivas culturais, nesse sentido, para Arthur Ramos, algumas culturas encontravam-se em estágios mais avançados em relação a outras. O autor estabeleceu hierarquizações entre os diferentes grupos de civilizações negras que chegaram ao Brasil. Segundo Gutmam (2007):

Ao afirmar que há níveis diferentes de cultura entre, por exemplo, negros sudaneses e negros bantus, e entre os sudaneses e “brancos”, recorre a critérios “raciais” (como a presença de tais ou quais traços físicos) para determinar quais os indivíduos pertencentes a um ou a outro ramo cultural (GUTMAM, 2007, p. 722).

O autor pode ter reforçado ou ressignificando algumas concepções sobre a superioridade de certos grupos, substituindo o aspecto racial pelo cultural, muito embora, na sua classificação das diferenças culturais, as pessoas negras permaneciam em estágios culturais inferiores em relação às pessoas brancas. De acordo com Rafael (2009):

[Arthur Ramos] termina deixando filtrar seu racismo ao escalonar os negros segundo graus de inteligência que aparecem associados a caracteres físicos, e também a sua postura elitista ao classificar como aristocráticos os negros sudaneses, grupo linguístico no qual e incluíam os nagôs, coincidentemente tidos como os negros mais inteligentes (DANTAS, 1988, p. 156-157 *apud* RAFAEL, 2009, p. 499).

Baseado nesse conjunto de informações, notamos que os estudos de Arthur Ramos contribuíram para o campo dos estudos raciais por trazer o aspecto cultural, inspirado no culturalismo de Franz Boas, enfatizando os fatores culturais e o contexto social do grupo estudado. Essa mudança deu novos sentidos à maneira com que as culturas de origem africana no Brasil passaram a ser observadas a partir da publicação dos seus trabalhos. Além disso, o acervo de cultura material formado pelos materiais coletados ao longo das suas pesquisas

possibilitou a sociedade ter acesso a bens protegidos pelo processo de patrimonialização e conferindo um posicionamento especial. Porém, não podemos deixar de considerar que a classificação e hierarquização cultural que os seus estudos promoveram mantiveram a percepção de que as civilizações de origem africana encontravam-se em posição inferior em relação às pessoas brancas. Além disso, a própria consideração do autor, baseada na classificação dos grupos étnicos de Nina Rodrigues de que entre os diferentes grupos negros chegados ao Brasil havia diferenças de estágios de desenvolvimentos, influenciou o olhar de outros cientistas em relação aos diferentes grupos africanos no país, enviesando precocemente as análises.

Através dessas informações, entendemos que a concepção de Arthur Ramos sobre a cultura negra teve avanços importantes, principalmente em relação ao seu mestre Nina Rodrigues, embora, haja em seus escritos resquícios da hierarquização da cultura. Na sessão seguinte, analisaremos a concepção de Pierre Verger sobre as culturas africanas e afro-brasileiras e como elas foram refletidas nas suas obras.

### **3.3 Pierre Verger: e a etnografia do negro no século XX**

Diferente dos cientistas anteriormente apresentados, Pierre Verger foi um homem europeu, radicado na Bahia desde 1946. Além de fotógrafo, Pierre Verger era etnólogo e sua trajetória com as populações negras datam de antes da sua vinda ao Brasil. Por conta da morte dos seus pais, Pierre Verger decidiu deixar para trás os familiares que ainda viviam na França e passou a viajar pelo mundo fotografando pessoas e lugares. Em suas memórias, Pierre Verger dizia que desejava ser um homem livre, por isso não se adequava ao seu meio de origem. Segundo Matos (2012):

Uma das alternativas que ele encontrou, segundo contava, foi uma busca obstinada pelo contato com pessoas de outras culturas e classes sociais. Começou então a frequentar outros meios diferentes do seu (alguns nem tanto assim), inicialmente em Paris, passando por diversos países do mundo, até chegar à Bahia e África (MATOS, 2012, p. 18).

Não iremos nos aprofundar na vida pessoal de Pierre Verger, embora ela seja importante para entender como suas escolhas pessoais influenciaram na sua vida profissional. A nossa intenção é entender como o autor foi influenciado intelectual e ideologicamente na sua relação com as populações negras e como elas reverberaram no seu trabalho.

De acordo com Luhning (1999):

Nos anos em que ele teve uma maior convivência em Paris, especialmente na década de 30 e durante suas esporádicas visitas posteriores, ele fazia parte de um círculo de

amizades que incluía pessoas de diversos interesses, como antropólogos, fotógrafos, escritores e artistas de modo geral. Podemos citar, entre muitos outros: Jaques Prévert, escritor; Maurice Baquet, violoncelista; Pierre Bouché, fotógrafo; Marcel Duhamel, escritor e editor. Este grupo inicial, bastante heterogêneo, tinha uma certa aproximação com o surrealismo e com outros estilos alternativos de vida, representando valores que Verger procurava e que faziam com que ele se abrisse para outras áreas de interesse." Talvez este grupo tivesse até influenciado o seu estilo pessoal de fotografia, que ressalta o aparentemente normal do cotidiano como diferente e especial (LUHNING, 1999, p. 318).

Ao captar o cotidiano das pessoas no continente africano e na Bahia especialmente as pessoas negras, Pierre Verger tentava apresentar o modo habitual dessas pessoas, com a intenção de desviar a ideologia de inferioridade construída em torno delas. A fotografia era a maneira de apresentar a cultura desses grupos sociais, e o seu modo de viver. Pierre Verger pôde criar histórias através da imagem, mostrando o cotidiano dos grupos fotografados e permitindo que as interpretações sobre essas culturas fossem feitas a partir do repertório do observador. Segundo Luhning (1999):

É importante ressaltar que a sua obra escrita se concentra no universo das culturas e religiões afro-americanas, especialmente o contato entre a África Ocidental e o Brasil, incluindo, às vezes, outros países do Novo Mundo, como Cuba, Haiti, Suriname e Guiana Francesa. Verger certamente tornou-se um dos maiores conhecedores do universo da cultura ioiubá, graças ao seu desejo de conhecer, movido por uma imensa vontade de ser livre de compromissos desnecessários, e pela curiosidade de observar e entender as múltiplas facetas do ser humano. De fato, a chave para a sua obra se encontra no simples fato de sempre ter sentido um fascínio pelo ser humano e pelo humano em cada ser, pelo indivíduo e seu lado individual (LUHNING, 1999, p. 321-322).

Em sua atuação como etnólogo, Pierre Verger escreveu uma série de textos e livros que retratavam o universo africano e a influência das culturas deste continente pelo mundo, enfatizando a religião como principal herança, sobrevivendo nos inúmeros países em que os africanos aportaram sob o julgo da escravidão. Dentre as suas principais obras destacam-se livros em que o autor escreveu as influências africanas em outros locais do mundo, além de ilustrações com fotografias retratando o cotidiano desses grupos. De acordo com a Fundação Pierre Verger (FPV, 2021) “o textos e as fotos de Verger foram publicados em mais de 100 livros, de 1936 até a sua morte em 1996. Entretanto, algumas publicações ou conjuntos de livros podem ser considerados mais importantes dentro da sua obra, graças às contribuições que deram a diversas áreas do conhecimento, como a história, a fotografia, a antropologia e a etnologia”. Com base na FPV (2021) os seus principais trabalhos são:

- 1954 - Dieux d’Afrique. Culte des Orishas et Vodouns à l’ancienne Côte des Esclaves en Afrique et à Bahia, la Baie de Tous les Saints au Brésil;
- 1956 - Indiens pas morts

- 1957 - Notes sur le culte des Orisa et Vodun à Bahia, la Baie de tous les Saints, au Brésil et à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique
- 1968 - Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de Todos os Santos du dix-septième au dix-neuvième siècle
- 1980 - Retratos da Bahia, 1946 a 1952
- 1981 - Orixás, Deuses iorubas na África e no Novo Mundo
- 1982 - 50 anos de fotografia
- 1993 - Pierre Verger, Le Messenger. The Go-Between - Photographies 1932-1962
- 1995 - Ewé: o uso das plantas na sociedade iorubá

A sua obra considerada mais importante é Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de Todos os Santos du dix-septième au dix-neuvième siècle (1968) que no Brasil foi traduzida para Fluxo e Refluxo: Do Tráfico de Escravos Entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos. De acordo com Soares (2009, p. 81) “a obra publicada em 1968, na França, trata das relações já da Bahia com o Golfo de Benin do século XVIII ao XIX, a organização do tráfico de escravos, as revoltas escravas na Bahia (1807 – 1835) e as condições de vida dos escravos em Salvador no século XIX”. Nesses trabalhos, Pierre Verger buscava entender como se deu a história desses grupos em outros países fora da África, além de registrar com fotografias os resquícios do que ficou das crenças e tradições africanas.

Em 1932 Pierre Verger realizou uma viagem a Polinésia Francesa onde realizou diversas fotografias nas regiões mais isoladas do Taiti. Retornou à Paris em 1934 sentindo-se renovado e finalmente deslocado da sua origem burguesa (MATOS, 2012). É provável que a sua primeira experiência como curador em museus tenha sido após a viagem ao Taiti onde fotografou paisagens das ilhas da Polinésia. “Planejando fazer um álbum de fotos de sua viagem ao Taiti, Pierre Verger foi ao Museu Etnográfico do Trocadéro <sup>43</sup> para fotografar objetos da Oceania” (MATOS, 2012, p. 24). Nessa oportunidade Pierre Verger conheceu seu vice-diretor George Henri-Rivière, <sup>44</sup>Museólogo que influenciou na criação de novos museus e novos processos museológicos dentre os quais podemos citar os Ecomuseus. De acordo com Matos (2012) George Henri-Rivière o convidou a expor suas fotografias em uma futura exposição. Para redigir o texto do álbum, procurou o escritor do romance *Vasco*, Marc Chardoune, correspondente do jornal *Paris Soir* (MATOS, 2012, p. 24).

---

<sup>43</sup> O Musée d'ethnographie du Trocadéro foi criado em 1877 por Ernest-Théodore Hamy, o qual baseado em Armand de Quatrefages, seguiu a concepção de que a Antropologia era o lugar da ciência que estudava o homem ligado à história natural. O museu foi fechado em 1934 e reabriu em 1937 como Musée de l'Homme. (ROLIM, 2014)

<sup>44</sup> Participou ativamente do desenvolvimento do conceito de **ecomuseu** [9], que se espalhou pelo mundo no início dos anos 1970.

Após essa experiência Pierre Verger colaborou com o Museu do Trocadéro como encarregado do laboratório fotográfico (MATOS, 2012).

O repertório cultural de Pierre Verger foi-se expandindo por estar inserido num ambiente cultural de mudança de valores e perspectivas em relação a sociedades não europeias, além da sua curiosidade e abertura para o novo no sentido de conhecer e experienciar. De acordo com Matos (2012) Pierre Verger durante os trabalhos no Museu do Trocadéro, “recordava-se particularmente do diretor Paul Rivet, Marcel Griaule, Paul-Émile Victor, André Schafner, Germaine Dieterlen, Michel Leiris, Jacques Faublée, Denise Paulme, Hélène Gordon, Alfred Métraux e Stresser-Péan” (VERGER 2011).

A sua relação mais direta com a Bahia se deu uma década após a experiência no Museu do Trocadéro em Paris. De acordo com Luhning (1999):

Ele veio conhecer a Bahia, em 5 de agosto de 1946, um dos momentos-chave em sua vida. Inicia-se um longo período em que estabelece um círculo de amizades e de trabalho, do qual fazem parte. Entre muitos outros, Carybé. Vivaldo da Costa Lima, Waldeloir Rego, Odorico Tavares, Godofredo Filho, Cid Teixeira, Carlos Ott. Thales de Azevedo, Jorge Amado, Mário Cravo além de um número incontável de pessoas ligadas ao Candomblé, que futuramente acompanhariam a sua vida (LUHNING, 1999, p. 320).

O contexto da chegada de Pierre Verger a Bahia foi um momento interessante, pois já havia ocorrido os Congressos Afro-brasileiros de Recife e da Bahia, portanto, do ponto de vista intelectual, havia uma abertura para as questões do negro no Brasil. Ao longo dessa primeira passagem, Pierre Verger frequentou alguns terreiros de Candomblé da Bahia, dentre os mais famosos aos menos conhecidos. Embora Pierre Verger não fosse um colecionador como Artur Ramos, o etnólogo se envolveu no universo religioso das culturas negras sejam africanas ou afro-brasileiras principalmente.

Fatumbi, em princípio, não era uma pessoa religiosa, pelo menos à primeira vista, nem um colecionador de arte ou de qualquer objeto, nem um pesquisador voltado para a aplicação de teorias. O seu interesse principal eram as pessoas. na sua dimensão histórica e no seu contexto sociocultural, que criavam os objetos de arte, utilizados na sua vida cotidiana e sua religião. e a dignidade que eles ganhavam a partir de sua religião, motivo que ele sempre ressaltava quando falava sobre o Candomblé baiano.” (LUHNING, 1999, p. 326).

A sua ligação com a Bahia e com as religiões de matriz africana ajudaram a moldar um novo olhar sobre as culturas negras, recriando laços de sociabilidade entre tradições nos dois continentes. Além disso, a imersão do fotógrafo na cultura afro-brasileira foi lhe afastando cada vez mais das suas raízes francesas. De acordo com a FPV (2015):

Quando sua vida e sua obra caminharam em direção às questões afro-brasileiras, tornou-se um homem do candomblé, publicou intensamente sobre essa temática - notadamente sobre sua matriz religiosa -, fixou residência na Bahia e mergulhou tão profundamente nesse novo viver que foi aos poucos desaparecendo da memória de seus contemporâneos franceses e europeus, ao menos como fotógrafo (FPV,2015).

Apesar de não ter sido um colecionador de peças de origem africana e afro-brasileira, os registros fotográficos que compuseram exposições em museus na capital baiana e a aquisição de peças para a formação de acervo museológico, foram às formas com que Pierre Verger representou as suas percepções sobre a cultura material africana e afro-brasileira. Gradativamente Pierre Verger foi se envolvendo com as questões afroreligiosas no Brasil, registrando a diversidade afro-brasileira através das suas fotografias. “Verger escreveu para enciclopédias e dicionários, porque ele via como uma de suas tarefas fazer com que a religião dos orixás se tomasse mais conhecida e respeitada, falando e escrevendo nas mais diversas linguagens e extensões sobre este assunto” (LUHNING, 1999, p. 340). A sua inserção no candomblé baiano se deu em 1948 no episódio que segue:

No final de 1948, após já ter conhecido o Xangô em Recife e o culto aos voduns na Casa das Minas, em São Luís do Maranhão, ele entra no mundo do Candomblé, faz amizade com Mãe Senhora, sua futura mãe-de-santo, que, ao saber de sua iminente viagem ao outro lado do Atlântico, consagra a sua cabeça a Xangô por descobrir nele um mensageiro de sua cultura entre a Bahia e a África." Verger viaja para a África com uma bolsa de estudos e pesquisa, oferecida por Theodor Monod, diretor do IFAN. Este fato constitui o início de sua nova tarefa como observador etnográfico que começa a escrever as suas observações e experiências, a serem publicadas a partir de 1951. Logo em seguida, em Ketu (Daomé), é iniciado como babalaô (1953), sacerdote de Ifá, o dono do destino e da adivinhação. Ele deixa de ser Pierre Verger e se torna Fatumbi, "renascido pelo Ifá" (LUHNING, 1999, p. 320-321).

Durante as décadas de quarenta até os anos setenta, Pierre Verger fez parte da criação da ideia de baianidade, “ao lado de Jorge Amado e Carybé, amigos daquela época, ele contribuiu para divulgar com imagens e textos a ideia de uma *baianidade*, ou seja, a existência de um *jeito baiano de ser*, com forte inspiração no luso-tropicalismo freiriano” (MATOS, 2012, p. 30). Esse imaginário criado está repleto de estereótipos que atribuíram as pessoas negras da Bahia um jeito peculiar dos indivíduos da Bahia. Nesse sentido sensualidade, sexualidade, o ar extrovertido, religiosidade e principalmente a ideia de uma Bahia Nagô e Iorubana foram traços criados por esses artistas durante as décadas apontadas.

Nos anos setenta, Pierre Verger foi contratado pela Universidade Federal da Bahia, política que fez parte da instituição nos anos setenta de contratação de intelectuais estrangeiros dos seus países de origem como ocorreu com o professor Pedro Agostinho que veio de Portugal fugindo do Salazarismo, idealizador e fundador do CEAO. A sua chegada a equipe de criação e organização se deu em 1973 um ano após ele ouvir ainda na França sobre a criação de um

museu Afro – brasileiro na Bahia (MATOS, 2012). Mesmo antes de ser contratado pela UFBA, o fotógrafo passou o ano de 1974 trabalhando para a organização da criação do Museu. De acordo com Matos (2012):

Sua contratação ocorreu somente no ano seguinte e durou até 1976. Do momento em que soube da iniciativa ao momento em que se desligou, Verger entrou em contato com diversos indivíduos no Brasil e no exterior. Ele obteve o auxílio de muitos deles em circunstâncias que envolvem desde a sua própria inserção como colaborador do MAFRO, até a sua ida à África a serviço daquela instituição (MATOS, 2012, p. 104).

Pierre Verger por sua vez atuou em diversas frentes para a composição do Museu. Em 1975 Pierre Verger viajou para a Nigéria e o Benin, em missão financiada pelo Itamaraty, para adquirir objetos daqueles países para o MAFRO/UFBA. Durante entrevista com o coordenador do MAFRO/UFBA, o professor Marcelo Cunha, questionamos qual foi o papel de Pierre Verger na criação do Museu. O entrevistado nos informou que:

A importância de Verger de uma forma bem sintética é de que Verger foi quem fez todo o projeto. Primeiro foi ele quem fez o projeto conceitual pra o museu que é um projeto de vanguarda, ainda hoje é um projeto avançado pra o museu em 1974 um projeto que ocuparia todo esse espaço. Foi Verger também que foi o encarregado de fazer viagens pra África e adquirir [peças]. Foi Verger que adquiriu a maior parte a coleção africana. (Marcelo Cunha, Entrevista realizada pelo autor em 29 de janeiro de 2020).

Quando fizemos a mesma pergunta à ex-coordenadora do MAFRO/UFBA, a professora Maria das Graças, obtivemos a seguinte informação:

Ele [VERGER] escolhe esse acervo, isso é a minha percepção e pela leitura dos documentos, de uma parte da África, depois é que esse acervo ele foi sendo mais alargado no sentido de ter peças de culturas diferentes daquele porque se você for olhar a maior parte é do Benin, a maior parte é Iorubana, tem muita coisa Banto, mas como o museu pertencia ao CEAO e aí os professores pesquisavam muito esse universo Iorubano. (Maria das Graças, Entrevista realizada pelo autor em 14 de fevereiro de 2020).

A mestra em Estudos Étnicos e Africanos Thiara Matos que produziu em 2012 a sua dissertação de mestrado junto ao PÓS-AFRO – UFBA relata em seu trabalho que:

Cunha (2006) considera o fotógrafo e etnólogo como o “principal mentor” do primeiro projeto conceitual e expositivo da instituição. Enquanto Sandes (2010) destaca a “forte influência” do mesmo não só na concepção do projeto, mas também na escolha dos temas abordados e na coleta de peças na África, culminando na predominância de artefatos de origem iorubá e fon na coleção de cultura africana do Museu Afro-Brasileiro (MATOS, 2012, p. 88).

Constata-se entre o coordenador e a ex-coordenadora a importância de Pierre Verger para a idealização do MAFRO/UFBA e construção imagética do Museu. A ideia de criar dois contextos imbricados de um lado o continente africano e do outro a Bahia, possibilitava a

criação de múltiplas narrativas. A presença de Pierre Verger na escolha das peças para a coleção africana do MAFRO/UFBA privilegiou a região ocidental do continente africano, local onde Verger realizou os seus estudos etnográficos sobre os africanos vindo para o Brasil, embora o projeto original fosse alcançar todo o continente africano. De acordo com Luhning (1999):

O texto "African art outside Africa" (Dakar, 1966), bilingue, traz algumas informações curtas a respeito de manifestações artísticas no Novo Mundo que podem ser enquadradas numa descendência africana. Cite-se ainda o trabalho realizado por Verger, juntamente com Clemente da Cruz (1969), referente a reestruturação do Museu Histórico em Uidá, criado pelos dois. Dentro de um dos famosos fortes no litoral da costa africana, tão importantes para a sua história e diversas vezes abordados por Verger nas publicações já mencionadas, que resultou em um pequeno guia do museu. Mais tarde, a partir de 1976, participou ainda de um intercâmbio cultural que incluiu uma troca de peças entre o Museu de Arte e Arqueologia da Universidade de São Paulo e o Museu de Dakar, a exemplo do já efetuado, em 1959, para o Museu de Lagos, o Nigerian Museum. Ainda existe um pequeno texto de Verger "África negra" (São Paulo, 1988) no catálogo da exposição homônima África Negro, realizada pelo MASP em São Paulo, em 1988, onde Verger aborda as peças africanas expostas (LUHNING, 1999, p. 336).

Esses contatos registraram a trajetória de Pierre Verger no trato com a arte, embora não vimos nas fontes pesquisadas, registros de Pierre Verger acumulando objetos pelos locais por onde passou, a sua forma de perceber a cultura material se dava através da oralidade e pelos registros fotográficos. De acordo com Luhning (1999) "pode parecer curioso que Verger não tivesse publicado mais sobre arte africana, pois seu acervo fotográfico possui um grande número de fotografias que documentam objetos e obras de arte, na África e no Brasil" (LUHNING, 1999, p. 337). Esse fator mostra um olhar diferente do etnólogo, que captava e compartilhava a cultura negra com base naquilo que ouvia dos seus interlocutores. "Devemos: porém entender o seu especial interesse pela arte africana num contexto maior, uma expressão cultural das pessoas e como tal, com uma função contextual, indispensável para a sua compreensão" (LUHNING, 1999, p. 337).

Com base nessas informações, tentando entender e situar a trajetória de Pierre Verger, considerando a sua vivência no meio artístico na França, passando por países da Oceania, África e América do Sul, notamos que o fotógrafo francês absorveu outras culturas que o levaram a considerar as diferenças como diferencial humano. Para Pierre Verger, conhecer outras culturas era um exercício de aprendizado e de percepção da complexidade das culturas pelo mundo. O seu deslocamento para explorar o mundo e sua diversidade pôde ser observado em um processo de retorno do fotógrafo em uma exposição na França. De acordo com a Fundação Pierre Verger:

Em 1993, a Revue Noire, das primeiras a destacar a arte africana no mercado ocidental, realizou a grande exposição Pierre Verger, Le Messenger, com mostras na Suíça e na França, no Musée d'Art d'Afrique et d'Océanie. Amplamente divulgadas

nos meios de comunicação franceses, esse grande evento cultural recolocou Verger no cenário da fotografia em seu país de origem. (FPV, 2015)

Além dessa contribuição, a mentalidade e a práxis de Pierre Verger junto as civilizações africanas e afro-brasileiras foram notadas entre seus contemporâneos e na geração posterior de historiadores, antropólogos e outros pesquisadores que passaram a considerar a cultura negro-africana como um campo amplo para ser explorado. Além disso, através das fotografias e das fontes orais, Pierre Verger apresentou outro olhar para entender as culturas. Para Luhning (1999):

O olhar de Verger certamente foi fundamental para uma outra nova visão da cultura afro-brasileira e africana, porque abriu e criou uma nova forma de as pessoas olharem. Quando Verger começou a fotografar, a grande maioria ainda não estava acostumada a enxergar o lado estético da cultura africana e afro-brasileira." O seu estilo fotográfico, que mostrava sempre o vivo, o momento espontâneo e nunca o artificialmente arranjado, se complementa com o estilo escrito. das legendas das fotos (LUHNING, 1999, p. 352).

Baseados nas experiências de Pierre Verger, consideramos que a sua vivência entre as comunidades de terreiro foi importante para a valorização de parte da cultura afro - brasileira e que foi materializada nas suas fotografias, nos seus textos e nos espaços de memória no Brasil e em outros locais do mundo. O seu primeiro projeto conceitual do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia, uma versão muito mais completa e complexa do projeto inaugurado em 1982, e as peças que compõem o MAFRO, a criação do Museu Casa do Benin no Centro histórico de Salvador, são alguns dos seus legados para as gerações decorrentes na Bahia.

### **3.4. Identificação dos objetos doados por terreiros de Candomblé da Bahia ao Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia**

Para entender a origem e o tipo das peças doadas para o Museu, recorreremos a dissertação de mestrado do pesquisador Juipurema Sandes (2010) defendida no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da Universidade Federal da Bahia por ser um dos trabalhos mais completos até então sobre o acervo de cultura material afro-brasileira do MAFRO/UFBA. Neste trabalho, o autor estudou a Coleção de Cultura Material Afro-brasileira, realizando um inventário minucioso dos objetos recebidos por doação das diversas comunidades afro-brasileiras que apoiaram o MAFRO/UFBA. Nosso interesse na sua pesquisa será nos terreiros de candomblé doadores, porque a coleção afro-brasileira da exposição de longa duração que analisamos é majoritariamente formada por objetos religiosos.

Através desse trabalho identificamos que durante mais de uma década (1981 a 1992) o espaço recebeu doações de vinte e um terreiros de candomblé em Salvador, Região Metropolitana e Recôncavo Baiano, objetos que fizeram parte da formação de parte do acervo do Museu como pode ser visto a seguir:

Ilê Axé Ogum Alakaye Salvador Paripe, Ilê Orilê Edá Epan Jú Salvador Alto do Peru, Terreiro Omin Dé Salvador Mares, Ilê Axé Jitolu Salvador Liberdade, Terreiro de Manezinho de Oxossi Salvador Caixa D'Água, Mercado Modelo Salvador Comércio, Ilê Maroiá Lájié Alaketu Salvador Matatu de Brotas, Unzo Awziidi Juçara Salvador Cosme de Farias, Unzo Tumba Juçara Salvador Vasco da Gama, Ilê Iyá Omi Axé Iyamassê (Terreiro do Gantois) Salvador Federação, Ilê Axé Iyá Nassô Oká (Terreiro da Casa Branca) Salvador Vasco da Gama, Zogodo Bogum Male Rondó Salvador Engenho Velho da Federação, Unzo Tanuri Juçara Salvador Engenho Velho da Federação, Ilê Axé Opô Afonjá Salvador São Gonçalo do Retiro, Terreiro Viva Deus Salvador Cabula, Terreiro Tumbensi Salvador Tancredo Neves, Terreiro Tira Teima Salvador Pituauçu, Ilê Axé Opô Aganjú Lauro de Freitas Alto da Vila Praiana, Terreiro São Jorge Filho da Goméia Lauro de Freitas Portão, Axé Ibece Alaketu Ogum Medjédjé Muritiba Portão, Hunkpame Ayíonó Hüntóloji, Cachoeira Alto da Levada (SANDES, 2010, p. 189).

A saída desses objetos dos terreiros para fazer parte de exposições museológicas em posição de destaque foi um dos motivos para as doações. Ter suas peças expostas nesses locais atrairia visibilidade e mais prestígio entre a comunidade afroreligiosa, principalmente por que grande parte dessas *Casa*, através de suas lideranças e afiliados, tinham vínculos de amizade com alguns professores do CEAO. Além disso, essas doações mostraram a confiança que esses pais e mães de santo tinham no MAFRO/UFBA a ponto de depositarem nesse espaço, objetos de valor simbólico significativo. Com base em Sandes (2010) a maioria dos terreiros doadores foram fundados anteriores ao ano de 1950, considerados *Casas* com linhagem tradicional dentro dos preceitos das religiões em suas respectivas nações<sup>45</sup>, embora saibamos que esse argumento faz parte de uma narrativa política de valorização de determinadas *nações* frente a outras, reforçadas por uma elite intelectual branca identificada com certas comunidades de terreiros. Dentre as *Casas* doadoras, notamos que do total de vinte e uma, onze delas eram da nação Kêto, três Jêjes e seis Angola (SANDES, 2010). Em entrevista realizada com o coordenador Marcelo Cunha, o mesmo explica o predomínio de origem dos objetos doados. De acordo com o coordenador:

[...] o Museu surge dentro do contexto do CEAO, de uma relação de aproximação por exemplo da professora Yeda Pessoa de Castro com essas comunidades. São essas comunidades que tinham relação com ela, são as comunidades que tinham relação

<sup>45</sup> Nação passou a ser, desse modo, o padrão ideológico e ritual dos terreiros de candomblé da Bahia estes sim, fundados por africanos angolas, congos, jejes, nagôs, - sacerdotes iniciados de seus antigos cultos, que souberam dar aos grupos que formaram a norma dos ritos e o corpo doutrinário que se vêm transmitindo através os tempos e a mudança nos tempos. (LIMA, 1974, p. 77)

com o CEAO. Se você olhar hoje você vai dizer assim, olha é um reflexo da perspectiva *nagocêntrica* da época, é um reflexo da perspectiva de uma Bahia que naquele momento por conta de pesquisadores, por conta do próprio Verger que estudou a África Ocidental. Também pode ser, mas não é exclusivamente por causa disso, tem muito mais questões, questão de relação, questão de aproximação, são várias as questões, não é porque foi deliberadamente definido que ia ser esse recorte (Marcelo Cunha, Entrevista realizada pelo autor em 29 de janeiro de 2020).

De acordo com o professor Marcelo Cunha, a relação de colaboração entre o Centro de Estudos Afro-Orientais e as comunidades foi o motivo para que houvesse uma adesão mais acentuada de certos terreiros em relação a outros. O aspecto *nagocêntrico* que o coordenador menciona ser típico da influência artística e literária de algumas personalidades influentes da época, não representou a causa principal para que o Museu viesse a receber mais peças de uma *nação*<sup>46</sup>.

A exposição desses objetos buscava representar, a partir da perspectiva das Casas doadoras o valor dos seus objetos sagrados, no sentido simbólico, afetivo, e não material. Dentre os objetos doados, podemos destacar os seguintes itens: trajes, espadas, insígnias (atributo sagrado e arma), colares, toalhas de *ekedis*<sup>47</sup>, bonés de *ogã*, *oxê*<sup>48</sup>, *xerê*<sup>49</sup>, lanças, pulseiras, toalhas de iniciação, cadeiras, instrumentos musicais (*aguê*)<sup>50</sup>, esculturas, utensílios de uso ritual [...] saias, *filás*<sup>51</sup>, coroa, bonecos representando os orixás, acessórios de vestuário, pando da costa dentre outros. (SANDES, 2010)

Não é competência dessa pesquisa listar todas as doações realizadas pelos terreiros que colaboraram com a formação do acervo, nossa intenção é entender o perfil formado em torno desses objetos, considerando a origem, a nação pertencente, o tipo de objeto e a narrativa expográfica escolhida para representá-los. Parafraseando Sandes (2010) podemos destacar a doação de um traje consagrado a Oxum Apará, utilizado em festividades pela Mãe de Santo Iya Teofila Barboza, doação de Mãe Olga de Alaketu, de um traje de orixá consagrado à Iansã, acredita-se que a espada fazia parte da indumentária do orixá. A famosa Ialorixá Mãe Menininha do Gantois doou uma vestimenta pessoal utilizada nas comemorações dos seus 50 anos. O terreiro Zoogodô Bogum Malê Rundô, (Bogum) doou um traje de vodun consagrado a

<sup>46</sup> Padrão ideológico e ritual dos terreiros de candomblé da Bahia este sim, fundados por africanos angolas, congos, jêjes, nagôs, - sacerdotes iniciados de seus antigos cultos, que souberam dar aos grupos que formaram a norma dos ritos e o corpo doutrinário que se vêm transmitindo através dos tempos e a mudança dos tempos. (LIMA, 1974, p. 77)

<sup>47</sup> Abaixo do Babalorixá/ Iyalorixá a Ekédi faz tudo que todos de uma casa de axé fazem, mas, nem todos fazem o que uma Ekédi faz, daí sua grande importância até o simples ato de enxugar o suor de um Orixá no barracão participação efetiva numa iniciação. Disponível em: < <https://ocandomble.com/2016/01/19/ekedi-no-candomble-ketu/>>. Acesso em: 21 jul. 2021.

<sup>48</sup> Instrumento de sinalização (SANDES, 2010, p. 173).

<sup>49</sup> Traje consagrado ao caboclo Boiadeiro (SANDES, 2010, p. 173).

<sup>50</sup> Instrumento sonoro (SANDES, 2010, p. 213).

<sup>51</sup> Capuz de forma cônica, geralmente ligados aos orixás, voduns e inquices da Terra (SANDES, 2010, p. 128).

Sobô e um xale. Da região metropolitana de Salvador, veio a doação de um traje de orixá consagrado a Xangô Aganjú através do Babalorixá Balbino Daniel de Paula, do terreiro Ilê Axé Opô Aganjú. De acordo com Sandes (2010):

[...] O Terreiro da Casa Branca fez doação de artefatos de diferentes classes, priorizando objetos isolados e não indumentárias completas. Foram doadas duas insígnias (atributo sagrado e arma), seis utensílios e oito acessórios de vestuário, entre colares, toalhas de ekede e boné de ogan. Dois dos três colares doados pertenceram ao Ogan Floro, figura de relevância no terreiro, que construiu, por iniciativa da Iya Tia Luzia de Oxum, sacerdotisa da Casa Branca, o monumento Okôiluaiê (o Barco de Oxum) na Praça de Oxum, na frente do terreiro (SANDES, 2010, p. 192).

Dentre os primeiros cento e noventa e dois bens doados do grupo de 1981, a maioria das doações foram trajes têxtil, em muitos casos, roupas de mães e pais de santo utilizadas em ocasiões especiais. Essa escolha reforça a ideia de que os objetos doados faziam parte de um conjunto de peças valiosas para essas comunidades religiosas, ornamentos que representam o valor da cultura de matrizes africanas e brasileira, enaltecendo os costumes herdados pela diáspora, carregados de simbolismos e memória coletivas. No ano seguinte o Museu continuou recebendo doações. De acordo com Sandes (2010):

[...] Em 1982 houve quatro doações. O Ilê Ibse Alá Ketu Ashé Ogum Medjédjé, através da sua Iyalorixá a Sra. Genildes Cerqueira de Amorim, Mãe Cacho, que fez doação de uma insígnia (espada) e um traje de orixá consagrado a Ogum Medjédjé, composto por seis artefatos, usados por Pai Nezinho de Muritiba, seu pai carnal, na última cerimônia de que participou em vida, em 1973. [...] Também foi doado pelo Sr. Walter Rocha Santos, em 1983, a cadeira da Vodunze Laura Costa dos Santos, consagrada a Azunsun Onipó, vodun de Mãe Laura. A cadeira foi usada por ela durante os anos de função como dirigente da casa (SANDES, 2010, p. 193).

A partir de 1982 ano de inauguração do Museu, notamos que outras variedades de objetos passaram a compor o acervo do espaço museológico, favorecendo a gestão do espaço ter material diversificado para elaborar o projeto expográfico que valorizasse a beleza dessas peças. A simbologia por trás de cada objeto pode auxiliar no entendimento da importância dessas peças para os terreiros. Uma cadeira utilizada por um sacerdote por exemplo simboliza sabedoria, liderança, autoridade do (a) líder espiritual. Compreender a dimensão de peças do universo etnográfico africano e afro-brasileiro é um dos caminhos para a valorização da cultura negra ressignificando a concepção de arte.

Como já foi mencionado, o projeto conceitual foi feito por Pierre Verger em 1974 quando o Museu foi idealizado. Porém, com as adversidades que se sucederam ao longo desses anos, o projeto precisou ser refeito principalmente por que o Museu perdeu em espaço na disputa com membros da FAMEB. De acordo com Marcelo Cunha (2020):

[...] [Em] 1974 quando Verger pensa o Museu, ele pensa o Museu para ocupar prédio inteiro da FAMEB da sede do Terreiro de Jesus, isso significa 11 mil metros [quadrados] de área construída. Depois de oito anos de negociação e queda de braço, de 1974 a 1982, quando o Museu é inaugurado, ele é inaugurado como um módulo inicial, como uma coisa passageira, com a ideia de que ele seria inaugurado por uma circunstância, que ele acabou tendo uma indução da reitoria para que ele inaugurasse em 1982 mas com um acordo que diminuiu o projeto original de 11 mil metros quadrados para um museu que inaugurou com menos de mil metros quadrados (Marcelo Cunha, Entrevista realizada pelo autor em 29 de janeiro de 2020).

Em 1982 com a inauguração do Museu, a professora Jacyra Oswald ficou com a responsabilidade de elaborar o projeto expográfico inspirado no projeto conceitual de Pierre Verger. Nessa etapa a gestão do Museu estava vinculada diretamente ao CEAO através diretora do CEAO Yeda Pessoa que delegou a coordenação do Museu a professora Graziela Amorim.

Outros terreiros conhecidos entre a comunidade de terreiro fizeram doações ao longo dos anos seguintes. Parafraseando Sandes (2010) identificamos que entre os terreiros doadores o Ilê Axé Jitolu, doou uma coroa consagrada a Oxalá através da sua Ialorixá Hilda Dias dos Santos, (Mãe Hilda). Um lote de expressivo de peças do culto aos orixás foi doada por Dona Detinha de Xangô ao CEAO em 1983. Segundo Sandes (2010):

[...] A Sra. Valdete Ribeiro da Silva, conhecida como Detinha de Xangô, fez doação de dezessete bonecos representando orixás, de sua autoria. Os bonecos representam as principais divindades da tradição ketu – nagô, remontando a seqüência do xirê, incluindo a figura do caboclo: Exú, Ogum, Ossaim, Logun, Oxossi, Iemanjá, Iansã, Oxum, Xangô, Nanã, Omolu, Oxumaré, Cosme, Damião, Oxalufã, Oxaguiã e Caboclo. Algumas destes artefatos contam como doação do Ilê Axé Opô Afonjá ou como compra do CEAO à Mãe Detinha. (SANDES, 2010, p. 177).

Em outro exemplo de volumoso conjunto de doações, identificamos uma remessa de objetos com relevância pelo seu valor simbólico e pela história em sua volta. Segundo Sandes (2010):

Ainda em 1989, o Sr. Osmundo Teixeira doou cinco esculturas ao CEAO. Tratava-se de imaginárias representativas dos orixás Iemanjá e Iansã, dos Ibejis e do Caboclo. O Sr. Osmundo Teixeira declara que os artefatos são do século XIX e pertenciam ao Sr. Júlio de Carvalho Monteiro, português, moldureiro, morador do bairro do Carmo, em Salvador, que colecionava artefatos afro-brasileiros. Após a morte do Júlio de Carvalho Monteiro, Osmundo Teixeira, amigo do referido senhor e de sua família, recebeu os artefatos para serem doados a uma instituição de preservação do patrimônio. O artista plástico então doou ao CEAO que inaugurou o museu poucos anos antes. Além das esculturas, consta nos registros que o artista fez doação de mais cinco artefatos: dois colares e três pulseiras consagradas a Iansã. Osmundo Teixeira afirma que os cinco artefatos são elementos acessórios das esculturas da Iansã e do Caboclo. Conforme essas informações, o conjunto doado por Osmundo Teixeira é de extremo valor histórico e evidência importante para os estudos de cultura material religiosa afro-brasileira. Além de serem peças raras, provavelmente foram elaboradas pelo mesmo escultor, a julgar pelos aspectos formais e estilísticos dos artefatos. (SANDES, 2010)

Esse conjunto de peças, responsáveis pelo volumoso lote de peças para criação do acervo afro-brasileiro do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia, representou nos anos oitenta a entrada de parte das religiões negras da Bahia, num espaço de poder partindo de um novo olhar museológico, conferindo importância à cultura material africana e afro-brasileira. A partir dessas reflexões buscaremos entender a representação da cultura africana e afro-brasileira no MAFRO/UFBA através de fotografias feitas de algumas peças que compõe as exposições de longa duração atuais<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> Por conta do fechamento dos museus desde março de 2020 até o presente momento ocasionado pelo agravamento dos problemas de saúde pública resultado do Covid-19, não será possível alongar as análises sobre o acervo com maior volume e detalhamento das exposições.

#### **4. A REPRESENTAÇÃO DAS CULTURAS AFRO-BRASILEIRA E AFRICANAS NO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA - MAFRO**

Neste capítulo analisamos algumas peças que compõe a exposição de longa duração do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia. Trata-se de aspectos da afroreligiosidade brasileira e africana distribuídas em três exposições, A Arte do Crer, Máfricas, as Áfricas do MAFRO e Painéis de Carybé. Vale ressaltar que o acervo do Museu Afro-brasileiro da UFBA é composto por duas grandes coleções quais sejam: a Coleção de Cultura Material Africana fruto das articulações realizadas por Verger para a aquisição por compra financiada pelo Itamaraty. Por outro lado a Coleção de Cultura Material Afro-brasileira, formada a partir da doação e compra de peças por meio da articulação de professores e pesquisadores do Centro de Estudos Afro-Orientais além de algumas comunidades afro-baianas, como foi visto anteriormente.

Essas articulações foram cruciais não só para o processo de criação do Museu, mas também, na sua implantação quando o Museu pôde contar com contribuições importantes principalmente com as doações de objetos sacros, ritualísticos de peças bastante significativas a exemplo de indumentárias de Santo de Mãe Menininha do Gantois, são identificadas, também nesta coleção, vestimentas e adereços dos blocos afros e afoxés que foram doadas por presidentes e integrantes dos principais blocos de Salvador, incluindo alguns já extintos, como o Badauê por exemplo.

Devido à diversidade de tipologia dos objetos, tanto em relação à função, como a técnica empregada e materiais constitutivos dessas duas coleções, as pesquisas internas e estudos de pesquisadores<sup>53</sup> como Juipurema Sandes, Telma Carvalho<sup>54</sup>, dentre outros, acabaram por nominar de coleções, os grupos de peças por eles estudados, parecendo assim que o acervo é composto por mais de duas coleções. Ainda que essa nomenclatura ainda não esteja formalizada

---

<sup>53</sup> O MAFRO/UFBA desde o início esteve aberto a pesquisa se colocando como campo para pesquisadores diversos inclusive internacionais. Registramos aqui algumas referências que trouxeram contribuições importantes sobre o acervo do museu. - Juipurema Sandes utilizou para sua pesquisa de mestrado o estudo do conjunto de peças identificadas como afroreligiosas, elaborando como parte do seu estudo uma proposta de classificação desse conjunto identificando-o como Coleção de Cultura Material Afroreligiosa Brasileira. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=185146](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=185146)>. Acesso em: 08 jul. 2021.

<sup>54</sup> Telma Ferreira Carvalho no seu trabalho de conclusão de curso realizado no Curso de Museologia/UFBA organizou as peças relativas aos blocos afro e afoxés da Bahia que fazem parte do acervo do MAFRO/UFBA, a autora organizou peças dispersas de modo a compor trajes completos, contando para isso com a colaboração de antigos integrantes dos blocos e afoxés, essa organização foi fruto da metodologia aplicada pela autora para dar suporte aos processos de documentação deste acervo.

na sua documentação administrativa, de certa forma está sendo chancelada pelo Museu quando o mesmo, no seu site, informa que seu acervo é formado por cinco coleções. Neste contexto, justificamos assim tratarmos aqui também por coleção o conjunto de peças relativos a religiões de matriz africana que tomaremos como fio condutor para discutimos sobre a sua representação no MAFRO/UFBA.

O pesquisador Juipurema Sandes (Sandes, 2010) subdividiu a Coleção de Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira em quatro classes: Insígnia; Instrumento Sonoro; Utensílio e Vestuário<sup>55</sup>. Para elucidar o percurso da formação destas coleções buscamos identificar na cronologia a entrada das peças principalmente aquelas que foram adquiridas ainda no CEAO, antes mesmo da abertura do Museu. Para tanto, nos apoiamos em Sandes (2010, p. 162) que para a sua pesquisa de mestrado organizou os objetos em classes e subclasses, analisou as fontes primárias sobre a aquisição e realizou a identificação de origem e ano de compra ou doação e a tipologia de cada objeto. Segundo Sandes (2010) “os artefatos mais antigos desta coleção datam de 1961. Trata-se de dois atabaques comprados pelo CEAO em 10 de outubro de 1961 e doados posteriormente ao museu no período inicial de formação de seu acervo. [...] outras peças seguintes foram compostas por novas compras feitas pelo CEAO em 1975. Dentre as peças estão quatro instrumentos musicais e treze insígnias — nove ferramentas de orixás, três imaginárias de exu e uma espada de Ogum (SANDES, 2010, p. 164).

Em 1981 foram compradas pelo CEAO cento e seis peças divididas em:

Três chifres, um peixe, uma mão-de-pilão, um cálice, quatro armas, uma imaginária e quinze atributos sagrados, incluindo ferramentas de orixás, ofás, abebê, iruxim, irukerê, oxé, opaxorô e xaxará. Constavam dentre os setenta e quatro acessórios de vestuário: trinta e seis braceletes, pulseiras, punho e contra-eguns; oito adês (capacetes e coroas); vinte e três colares (brajás, ilequês, diloguns, quelês e corentes de ibá); dois peitorais<sup>239</sup> e cinco bolsas (capangas e polvarinhos). (SANDES, 2010, p. 169-170)

Verifica-se com esses dados a diversidade dos objetos adquiridos por compra para compor o acervo, o que podemos inferir que as articulações possibilitaram uma rede de apoio para os primeiros passos da instituição, porque a variedade de peças denota também o conhecimento por sobre o que poderia figurar como representação das religiões de matriz africana notadamente, o Candomblé. Essa reflexão continua embasada no estudo de Sandes que também nos traz no seu trabalho, informações sobre as doações recebidas pela instituição.

Ainda em 1981 as primeiras doações foram feitas por algumas comunidades afroreligiosas da Bahia, com maior predomínio das comunidades de Terreiro de Candomblé,

---

<sup>55</sup> Para maiores informações acessa o site do museu ou o link informado na nota 52.

localizados em Salvador, Região Metropolitana e Recôncavo Baiano. De acordo com Sandes (2010):

Doações feitas por casas baianas de candomblé — foi composto por oitenta e oito artefatos. A maior parte trajes, peças e acessórios de vestuário. Não se pode considerar como um lote de entrada por se tratar de doações de pessoas e instituições diferentes. Porém, se entende que os esforços para a abertura do museu devem ter motivado as doações. (SANDES, 2010, p. 170)

Constata-se assim que as doações feitas tinham a intenção de colaborar com o projeto de abertura do Museu.

#### **4.1 a coleção de cultura material africana do Museu Afro-brasileiro**

Destacaremos a seguir alguns aspectos do processo de aquisição das peças africanas que deram origem a coleção de Cultura Material Africana. Este processo está diretamente relacionado a Pierre Verger que foi designado pela administração central da UFBA e do próprio CEAO para ser o responsável pela formação do acervo africano, ficando ao sem encargo, a seleção, encomendas e compra de objetos em território africano. A sua participação resultou em viagens à África, no início dos anos da década de 1970 que foi possível através do convênio entre a UFBA, o Governo do Estado e o Ministério das Relações Exteriores através do Programa de Cooperação Cultural Brasil e África, como foi demonstrado anteriormente.

As peças que fazem parte desse conjunto foram compradas em mercados populares de cidades do Benin, e Nigéria principalmente. De acordo com o site do museu desta pesquisa, existem alguns artefatos originários da África Central, da área do Congo – Angola e da África Oriental, de Uganda e Moçambique. Além das compras feitas por Pierre Verger, o Museu recebeu doações de embaixadas africanas<sup>56</sup> interessadas como forma de reiterar a relação Brasil-África através do CEAO, principal responsável pela comunicação entre o continente africano e o Brasil, principalmente pela presença de professores baianos que ensinavam em universidades africanas na Nigéria e Daomé, dentre eles o professor Julio Braga, “Pedro Moacir Maia (1960-1961), Yêda Pessoa de Castro e seu marido Guilherme de Souza Castro (1962-1963).” (MATOS, 2012, p. 119).

De acordo com o site da instituição a cultura material de origem africana está representada por objetos inspirados nas manifestações da África tradicional: são esculturas,

---

<sup>56</sup> Destacam-se as doações feitas pelas embaixadas da República Democrática do Congo, República de Angola, República Federal da Nigéria, e República do Senegal, além das cópias em gesso enviadas pelo Museu Real de África Central, em Tervuren, Bélgica, como consequência das articulações conjuntas do CEAO com o Ministério das Relações Exteriores.

máscaras, tecidos, cerâmicas, adornos, trajes, instrumentos musicais, jogos e tapeçarias. Essa coleção visa apresentar a estética, a arte, a tecnologia, o domínio de técnicas de metalurgia, a comunicação dentre outros aspectos que tentam desmistificar a ideia de inferioridade criada sobre essas civilizações africanas.

Refletiremos sobre os três espaços com as exposições de longa duração do Museu que se encontravam em funcionamento até o ano de 2020 antes da fase de distanciamento social. A exposição Artes do Crer instalada na sala contígua a recepção do museu, Máfricas: as Áfricas do MAFRO na segunda sala e os 27 Painéis de ripas de cedro prensados com representação de 27 orixás confeccionados pelo artista de Carybé, instalados na sala que leva o seu nome.

#### **4.2 Reflexões sobre a exposição Artes do Crer do Museu Afro-brasileiro**

Essa exposição busca representar parte da cultura afro-brasileira através das peças que compõe o universo afroreligioso baiano formado por objetos e indumentárias das Casas de candomblé de algumas cidades da Bahia e da capital baiana. De acordo com informações disponibilizadas no site da instituição, a exposição almeja valorizar a memória da formação deste acervo e sua importância como documento da arte sacra de origem e inspiração africana produzida na Bahia.

As peças que compõe essa exposição apresentam objetos representativos de diferentes terreiros de candomblé das diferentes países africanos, que na diáspora africana ressignificaram as suas tradições. Como podemos verificar na imagem abaixo que ilustra parte do espaço cenográfico.

Figura 2 -Exposição Artes do Crer – Coleção de Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira.



Fonte: Acervo do autor.

Na figura acima, podemos observar a distribuição e organização de diversos objetos musealizados que compõem o conjunto de peças representativas dos terreiros de Candomblé da Bahia. Na imagem, nota-se três atabaques confeccionados em madeira, couro de animal, cordas, e um aro em metal. De acordo com Sandes (2010) o atabaque é um “Membranofone percutido, espécie de tambor, cuja membrana é montada sobre tubo de madeira, cilíndrico ou cônico, constituindo caixa de ressonância. Pode ser percutido com as mãos ou com baquetas” (SANDES, 2010, p. 66). Os instrumentos estão posicionados paralelamente em uma das extremidades da sala de exposição.

Na outra extremidade do espaço expositivo, encontram-se o texto de apresentação da exposição, no alto da parede, quatro fotografias de Pierre Verger de pessoas durante cerimônias religiosas, abaixo estão enfileirados um conjunto de insígnias formado por coroas, espadas de orixás, e esculturas em madeira. Na parede, abaixo das fotografias de Pierre Verger encontra-se um *Abebê* de Iemanjá que é um objeto “confeccionado em metal prateado consagrado a Iemanjá.” (SANDES, 2010, p. 41) Ao lado tem-se *Iruexim* que é um “atributo sagrado do orixá Iansã, espécie de chibata cerimonial e espanador, feito de rabo de cavalo, com cabo de metal acobreado, madeira ou osso” (SANDES, 2010, p. 46). Ao seu lado está posicionado um *Xaxará* que corresponde a um bastão sagrado do orixá Omolu / Obaluaê, “confeccionado em palitos de dendezeiro, piaçava ou de palha-da-costa, em forma de pequeno feixe” (SANDES, 2010, p. 49).

No centro da sala encontra-se uma cadeira trono em madeira com entalhes representando atributos dos orixás da sacerdotisa que a utilizava, esta cadeira junto aos atabaques simulando um espaço ritualístico e em posição de destaque, a sua composição é em madeira com encosto, e motivos decorativos no topo do móvel com pictografias de insígnias

do orixá consagrado, nos dois pés dianteiros possui ranhuras que lembram patas de animal. Segundo Sandes (2010) a “insígnia representa poder e alto grau na hierarquia sócio-religiosa afro-brasileira. Há recorrência de estilização dos entalhes, principalmente no respaldo e sua parte superior, contendo símbolos referentes ao orixá, *vodun* ou *inquice* do iniciado” (SANDES, 2010, p. 65). Segundo a pesquisa de Sandes a cadeira é uma das peças que foram doadas em 1983 pelo senhor Walter Rocha Santos<sup>57</sup>(SANDES, 2010, p. 65). Cadeiras com esse tipo de ornamentação representam sabedoria, poder e a liderança do pai ou mãe de santo da casa. Parafraçando Sandes (2010) a sua utilidade dentro do terreiro liga-se a atividades do cotidiano dos terreiros como, por exemplo, nos utensílios de culinária, e as atividades rituais como na imaginária e insígnias.

Na figura 3, podemos ver outro conjunto de objetos utilizados entre os praticantes das religiões de matriz africana e que possuem função de compor a indumentária durante as celebrações.

Figura 3 -Braceletes – Coleção de Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira.



Fonte: Acervo do autor.

Nessa figura, podemos observar seis pares de braceletes que compõe a indumentária que ornaram os orixás, *inquires* e *voduns* de diversas matrizes afroreligiosas, confeccionados em metal (em geral latão, dourado ou prateado). Os objetos possuem relevos que criam gravuras

<sup>57</sup> Segundo Sandes, os objetos doados Walter Santos foram objetos que foram utilizados pela “Vodunce Laura Costa dos Santos, consagrada a *Azunsun Onipó*, vodun de Mãe Laura. A cadeira foi usada por ela durante os anos de função como dirigente da casa.

fitomórficas, zoomórficas, dentre outras representações que simbolizam o orixá do iniciado dono do bracelete.

Tomando como base os objetos que foram observados nessas imagens, observamos que a exposição retrata no seu conjunto, peças que representam a beleza dos objetos das religiões de matriz africana através das insígnias utilizadas durante os rituais religiosos. Peças semelhantes a essas fazem parte do dia a dia das comunidades de terreiro de candomblé em Salvador e em algumas cidades do estado da Bahia. Esses elementos, postos em exposição destacam a transição dos objetos de uso em peças de representação artística musealizadas. Além disso, o cenário que forma a exposição distribui os objetos na sala possibilitando ao visitante identificar alguns dos elementos presentes em algumas das celebrações afroreligiosas.

Por outro lado, a exposição transmite uma mensagem interessante para a sociedade soteropolitana, formada majoritariamente por pessoas negras, e que não necessariamente se identificam com as religiões de matriz africana<sup>58</sup>, apesar de ser uma religião com forte predominância de pessoas negras<sup>59</sup>. A violência praticada contra essas religiões através da polícia até a década de setenta e pelas teorias racistas iniciadas no século XIX que se popularizaram entre todas as classes sociais, asseverou a visão preconceituosa sobre essas religiões. A criação de exposições com essa temática no sentido de evidenciar a beleza dos objetos, ajuda a minimizar a visão pejorativa sobre essas religiões.

### **4.3 Reflexões sobre a exposição Máfricas: As Áfricas do MAFRO**

Essa exposição foi montada utilizando parte das primeiras peças que compuseram o acervo do Museu a partir da viagem de Pierre Verger em 1973 ao continente africano. Nessa exposição o Museu apresenta parte da cultura africana através de elementos que compõe a construção identitária desses grupos por meio da estética, história, tecnologia, domínio de metalurgia além das influências religiosas do grupo de pessoas provenientes da região ocidental da África que durante o período da escravidão aportaram na Bahia privados de liberdade, tendo a memória coletiva como única bagagem.

Essa exposição conta com quatro núcleos temáticos: As Doze primeiras peças, Linguagens, Mulheres em África e Afrofuturismo. Segundo informações obtidas na entrevista

---

<sup>58</sup> Segundo o IBGE (2010) em Salvador, dentre as 2.886,698 pessoas, 24.806 afirmaram ser adeptas do Candomblé. Disponível em: < <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/salvador/pesquisa/23/22107>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

<sup>59</sup> O último dado divulgado no IBGE CIDADES em 2010 aponta que na capital baiana 733.253 pessoas se declararam Negras, ficando atrás do grupo que se declara Pardos 1.386.842 de um total de **2.886.698** pessoas. Disponível em: < <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/salvador/panorama>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

com a ex-coordenadora a exposição “MÁFRICAS: AS ÁFRICAS DO MAFRO” fez parte do processo de requalificação do setor África da exposição anterior. Segundo a entrevistada, a professora Maria das Graças, a ideia de pensar uma nova narrativa surgiu após o diagnóstico e do plano de gestão elaborados em 2012 por ela, à época, coordenadora do Museu.

O Projeto da exposição MÁFRICAS as Áfricas do MAFRO foi um desdobramento do projeto de iniciação científica de sua autoria “Estudo do acervo do Museu Afro-brasileiro da UFBA para a requalificação da exposição de longa duração”, o mesmo foi contemplado pelo PIBIC em 2016 para subsidiar o projeto da exposição Máfricas.

A concepção do projeto da exposição Máfricas tem autoria e coordenação da ex-coordenadora que desenvolveu projeto num processo de curadoria participativa, envolvendo muitas pessoas dentre os quais estudantes, professores, pesquisadores e artistas. Com base no site da instituição, a exposição foi inaugurada em 19 de setembro de 2018. Ao longo da entrevista com a professora Maria das Graças, ao falar sobre a exposição a ex-coordenadora afirmou que:

Para a construção dessa narrativa participaram os professores e pesquisadores José Henrique Freitas do Instituto de Letras, Juipurema Sandes Joseania Freitas, docente do curso de museologia da UFBA e pesquisadora do museu, Joana Flores, museóloga e pesquisadores da UFRB. A ideia era mostrar uma nova exposição com uma outra narrativa apresentando o acervo que foi adquirido pelas mãos de Verger, por isso que o foi produzido um painel intitulado “ Pierre Verger: O Oju Obá, o olho de Xangô sobre o MAFRO”. Então ele era o olho Xangô. [...] Agente montou a exposição tentando construir uma narrativa que desse conta a mostrar os conhecimentos africanos a partir daquela exposição. A parte de metalurgia, por exemplo, reforçar que na África já se trabalhava com a metalurgia antes dos europeus chegarem na África já se dominava isso, que se dominava várias formas de comunicação, por exemplo os tapetes proverbiais. [...]O texto anterior era assim: Os ferreiros, acompanhavam o rei para concertar as ferramentas, as armas. Esse tipo de narrativa denota que aquele ferreiro não tinha criatividade, não tinha competência, não tinha conhecimento. A ideia era desconstruir esse tipo de narrativa abrindo a possibilidade de questionamentos, Quem forja? Quem busca o metal? Quem transforma os pigmentos para tinturar os tecidos? Precisa dos conhecimentos de química? Então a ideia era essa. (Maria das Graças, Entrevista realizada pelo autor em 18 de fevereiro de 2020).

A partir dessas informações, faremos nossas reflexões sobre essa exposição tentando trazer uma observação do perfilamento da exposição, observando à narrativa expográfica.

Figura 4 - MÁFRICAS: As Áfricas do MAFRO. Verger, Ojú Oba. No princípio eram doze - Coleção de Cultura Material Africana.



Fonte: Acervo do autor.

Ao entrar na sala da exposição, o painel “Verger, Ojú Oba: os olhos de Xangô sobre o MAFRO” destaca a participação de Pierre Verger na formação do acervo do museu. O painel é composto por um texto da historiadora Thiara Matos e por fotografias feitas por Pierre Verger<sup>60</sup>. Ao lado encontra-se o painel que apresenta o núcleo denominado “No início eram doze: as primeiras peças do Museu Afro-brasileiro”. Nesse núcleo, estão expostas doze cópias de peças (Coleção de cópias) oriundas do Museu Real de Tervuren<sup>61</sup> e que foram doadas para compor as primeiras peças do Museu. Esse núcleo é composto por doze esculturas em gesso na cor preta, representando troncos, cadeiras, objetos decorativos dentre outros.

A imagem a seguir apresenta o núcleo central da exposição Máfricas: As Áfricas do MAFRO.

<sup>60</sup> O título do painel tem relação com a condição religiosa de Verger foi considerado o mensageiro entre os dois mundos (real e ancestral) na cosmologia africana pela Ialorixá Mãe Senhora ao viajar à África Ocidental ao ser consagrado Babalaô no Benin na África durante suas pesquisas sobre as religiões africanas que influenciaram nas religiões afro-brasileiras.

<sup>61</sup> O Museu Real da África Central, de Tervuren, é um dos mais tradicionais museus coloniais da Europa, especializado no conhecimento sobre o antigo Congo Belga. Essa colônia era formada pelos atuais territórios da República Democrática do Congo (ex-Zaire), de Ruanda e do Urundi. Esse museu funda-se a partir da Exposição Internacional de 1897 em Bruxelas com uma extensão africana em Tervuren, cidade em que está até hoje instalado. Disponível em: < <http://www.arteafricana.usp.br/codigos/glossarios/003/belgica.html> >. Acesso em: 26 mai. 2021.

Figura 5 - MÁFRICAS: As Áfricas do MAFRO – Coleção de Cultura Material Africana.



Fonte: Acervo do autor.

Neste núcleo estão posicionadas peças de diferentes procedências e materiais que demonstram a percepção da cultura material africana através do Museu. Com base nesta fotografia, podemos notar que este núcleo possui na lateral esquerda da parede, um texto informativo sobre as peças, além disso, está disposto um tapete provencional em tecido na cor preta ornamentado com tecidos menores que formam figuras antropomórficas, zoomórficas, um navio, uma estrela e uma lua no céu.

Numa posição centralizada está o painel principal em que podemos identificar na lateral esquerda do painel, na sua base inferior, um Pilão de Xangô com tampo, esculpido em madeira pelo escultor Aboudou Garba de Ifanhim. Ao lado tem-se uma escultura de Iemanjá adquirida em Tori Bossito na República do Benin pelo escultor Ojú Orobi. Na legenda da peça de Iemanjá, lemos a seguinte descrição: “Escultura com uma figuração tipicamente ioruba de Iemanjá, uma mulher de seios fartos, diferente da representação brasileira mais comum desse orixá como sereia”. Ainda na base inferior, no centro do painel, encontram-se três Máscaras Geledés<sup>62</sup> tendo sua composição em madeira, com pintura ornamental que colorem os seus trajes e acessórios como chapéu, espada, bolsa, cachimbo, colar dentre outros, nas cores branca, azul e detalhes na

<sup>62</sup> As energias que se tornam visíveis na dança Geledé, valorizadas pelos trajes, têm um paralelismo na fascinante imaginária de suas máscaras. Ao retratar praticamente tudo o que pode ser visto no universo iorubá, as máscaras Geledé documentam e comentam o domínio das mães, isto é, o mundo. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/as-mascaras-de-gelede/>>. Acesso em: 28 mar. 2021.

cor vermelha. Essas Máscaras demonstram motivos que representam cenas do cotidiano africano. As Máscaras Geledés são utilizadas no alto da cabeça exclusivamente por mulheres africanas da Iorubalândia<sup>63</sup>, território composto por reinos Iorubanos da África Ocidental. Nesse painel é possível ver uma legenda que mostra as etapas da produção de uma Máscara Geledé.

Na posição acima das Máscaras Geledés, podemos localizar três machados confeccionados em madeira, e ao lado um Machado de *Vodum*, peça em madeira com uma lâmina de metal. Nas próximas imagens apresentaremos a objetos africanos que representam os orixás iorubanos Xangô e Iemanjá na que no Brasil adquiriram novas representações.

Figura 6 - EXPOSIÇÃO MÁFRICAS: As Áfricas do MAFRO, Machados de Xangô (Oxês) - Coleção de Cultura Material Africana.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 7 - EXPOSIÇÃO MÁFRICAS: As Áfricas do MAFRO, Pilão de Xangô com Tampa, Escultura de Iemanjá - Coleção de Cultura Material Africana.



Fonte: Acervo do autor.

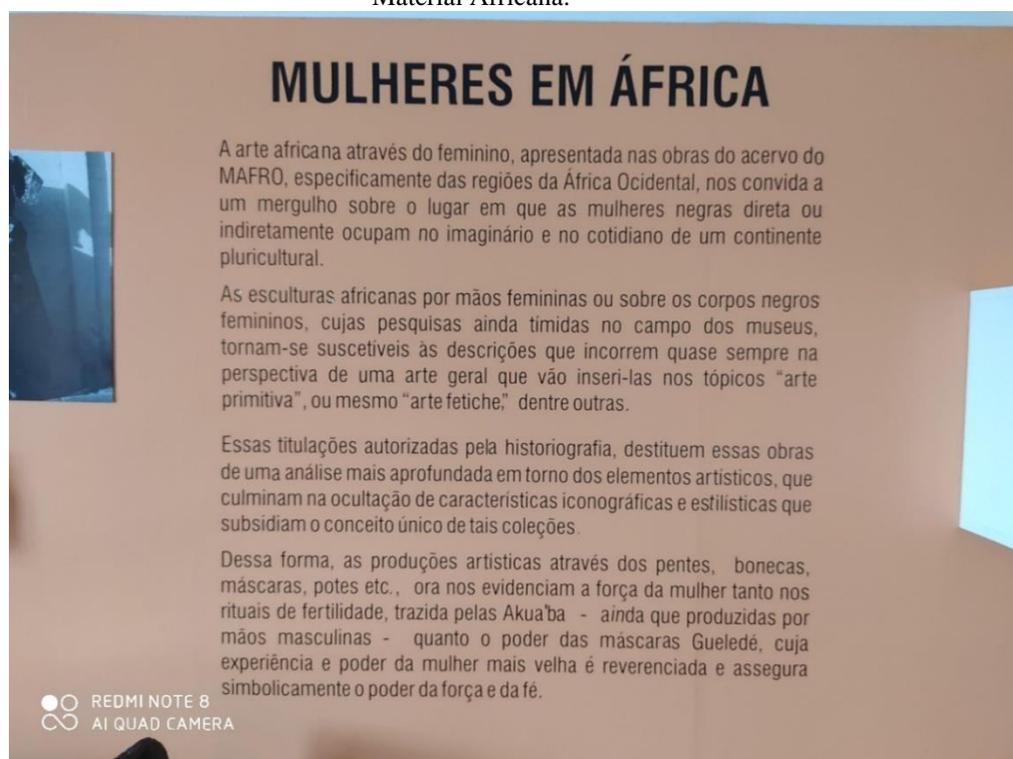
Na figura 6 estão dispostos três Machados de Xangô (Oxês) da etnia Iorubá procedentes da cidade de Pobé na República do Benin. Essa insígnia é utilizada como representante principal do orixá Xangô tanto na África quanto no Brasil. De acordo com Sandes (2010) esse atributo “apresenta-se de duas formas. Como bastão, confeccionado em madeira, com escultura de devoto ou sacerdotisa de Xangô, tendo sobre a cabeça um machado com gume duplo, símbolo deste orixá.” (SANDES, 2010, p. 47). O orixá Xangô, recebeu no Brasil uma importância significativa, sendo considerada em algumas regiões do Brasil a própria religião como é o caso

<sup>63</sup> Área que corresponde a uma parte da atual Nigéria, Benin e Togo – África Ocidental – que se estende, de Lagos para o Norte, até o rio Níger (Oyá) e para o Leste, até a cidade de Benin. Não possui fronteiras físicas e políticas determinadas, nem uma organização centralizada. Compreende a existência de vários reinos, como os de Egbá, Ketu, Ibeju, Ijexá e Owó que têm seus próprios governantes. (OLIVA, 2005, p. 175)

do Xangô de Pernambuco<sup>64</sup>. Ter esses objetos em exposição significa que a representação dessa peça possui muita importância entre as comunidades de terreiro e para o Museu, entendendo que essa peça tem a capacidade de representar a religião africana e afro-brasileira.

Na figura 7 fizemos uma cisão do conjunto de peças que se encontra na figura 5 para destacar duas esculturas representativas das religiões africana e afro-brasileira. A figura da esquerda corresponde a um Pilão de Xangô com tampa (já destacamos na figura 6 a importância de Xangô nas religiões afro-brasileiras), e à direita a escultura de Iemanjá. A legenda sobre a escultura de Iemanjá afirma que a peça representa uma mulher de seios fartos, diferente da representação brasileira em que é mais comum ser representada como uma sereia sem a protuberância nas mamas. Essa diferenciação é importante porque a construção que se faz desse orixá na África, os seios fartos representam a fertilidade feminina, a maternidade, a grande mãe de todos os orixás. Através de um texto que trata de um dos núcleos da exposição Máfricas, podemos ter uma ideia de como a figura feminina possui uma representação diferenciada na arte africana.

Figura 8 -EXPOSIÇÃO MÁFRICAS: As Áfricas do MAFRO, Mulheres em África - Coleção de Cultura Material Africana.



Fonte: Acervo do autor.

<sup>64</sup> O Xangô de Pernambuco é uma religião marcada pela adoração a vários orixás, santos e deuses ligados à cultura ioruba.

O texto referido<sup>65</sup> descreve que:

A arte africana através do feminino, apresentada nas obras do acervo do MAFRO, especificamente das regiões a África Ocidental, nos convida a um mergulho sobre o lugar em que as mulheres negras direta ou indiretamente ocupam no imaginário e no cotidiano de um continente pluricultura. As esculturas africanas por mãos femininas ou sobre os corpos negros femininos, cujas pesquisa ainda tímidas no campo dos museus, tornam-se suscetíveis Às descrições que incorrem quase sempre na perspectiva de uma arte geral que vão inseri-las nos tópicos “arte primitiva”, ou mesmo “arte fetiche”, dentre outras. Essas titulações autorizadas pela historiografia, discutem essas obras de uma análise mais aprofundada em torno dos elementos artísticos, que culminam na ocultação de características iconográficas e estilísticas que subsidiam o conceito único de tais coleções. Dessa forma, as produções artísticas através dos pentes, bonecas, máscaras, potes etc, ora evidenciam a força da mulher tanto nos rituais de fertilidade, trazida pelas Akuaba – ainda que produzidas por mãos masculinas – quanto o poder das máscaras Gueledé, cuja experiência e poder da mulher mais velha é reverenciada e assegura simbolicamente o poder da força e da fé. (EMPOSIÇÃO MÁFRICAS – MULHERES EM ÁFRICA, 2019)

Após refletir sobre essas imagens, notamos que a narrativa expográfica desses objetos caminham no sentido proposto por Pierre Verger ao adquirir as peças no continente africano, voltado para um viés religioso com foco nas religiões africanas da etnia yorubá. Nesse sentido, o texto expositivo que abre a exposição com uma homenagem a Pierre Verger mostra a importância que esse personagem possui para aquela exposição. Outro aspecto importante é que o conjunto das peças apresentadas se diferencia de outros museus que tratam da cultura material africana por não conter em seu conjunto de peças expostas, objetos de tortura e castigo. Essa escolha apresenta uma perspectiva que desconstrói a narrativa expositiva que se tornou comum entre os museus brasileiros em enfatizar a representação de grupos africanos e afro-brasileiros através da representação da dor, tortura e humilhação sobre as populações negras. Além disso, o viés abordado pelo MAFRO/UFBA demonstra a possibilidade de se apreender a cultura material desses grupos numa perspectiva positiva, que valoriza as suas tradições, reconsiderando as narrativas depreciativas desses sujeitos.

Por outro lado, ao enfatizar nessa exposição, uma narrativa que representa peças africanas adquiridas nos anos setenta, portanto, num contexto histórico em que as essas manifestações culturais se encontravam num limiar diferente se considerarmos os avanços desses grupos ao logo dos anos e das transformações que se sucederam, embora as peças que compõem o acervo em questão sejam representações de importantes manifestações tradicionais desses grupos. Temos a sensação de estagnação da cultura material africana. Ainda que a curadoria do Museu tenha apresentando um texto atual, numa perspectiva positiva sobre os objetos expostos que qualifica o trabalho do escultor africano, reverenciando os orixás de África

---

<sup>65</sup> Texto de autoria de Joana Flores

e a sua importância no processo de ressignificação no Brasil como foi o caso de Xangô e Iemanjá, a exposição traz uma percepção limitada sobre a cultura material africana.

#### **4.4 Reflexões sobre a exposição Painéis de Carybé do Museu Afro-brasileiro**

Ao ser inaugurado em 1982, o Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia recebeu, em regime de comodato, um importante acervo para compor sua exposição: o conjunto de 27 talhas monumentais do artista plástico Carybé, representando orixás do candomblé. Hector Julio Páride Bernabó mais conhecido como Carybé, foi um artista plástico argentino radicado na Bahia em 1950 que conviveu entre os principais artistas que ajudaram a criar a ideia de baianidade através das artes, caricaturas de homens e mulheres baianos, principalmente das pessoas negras. Segundo Silva (2012):

Carybé pintou ou esculpiu a maioria das divindades do candomblé em vários suportes e versões, mas foi com a coleção Murais dos Orixás, feita em painéis de madeira entalhados, que conseguiu expressar de forma sistemática sua leitura desta estética sagrada. Os painéis foram encomendados pelo Banco da Bahia e realizados entre 1967 e 1968. Atualmente encontram-se no Museu Afro-Brasileiro de Salvador. São vinte e sete pranchas. Dezenove delas medem três metros de altura por um metro de largura e oito medem dois metros de altura por um de largura. A técnica predominante é o entalhe na madeira com incrustações das insígnias dos orixás feitas de cobre, prata, ouro, ferro, latão, búzios, espelhos e fios de contas. (SILVA, 2012, p. 3)

O Museu dedicou uma sala exclusiva para apresentar os orixás esculpidos nas pranchas de madeira. Com base no site da instituição, essa exposição retrata “27 painéis com representações de orixás, obras de grande importância dentro da arte contemporânea brasileira”. O material de composição das pranchas é formado por madeira talhada envernizada, metais, búzios e espelhos, fios de miçangas e outros materiais que ajudam a criar insígnias dos orixás representados nas esculturas. Ao adentrar nessa Sala, as peças causam um impacto visual por conta da suntuosidade das pranchas. De acordo com Galas (2015, p. 125) esse conjunto é formado “por 27 painéis em pranchas de cedro medindo 3 m x 1m, cada um representando um orixá, que está sob a guarda do MAFRO, em regime de comodato, desde sua criação. O artista pretendeu realizar iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia”. Através das imagens que seguem, tentaremos apresentar a suntuosidade dessas esculturas.

Figura 9 - SALA PAINÉS DE CARYBÉ: Prancha esculpida representando orixás.



Fonte: Acervo do autor.

Na imagem a seguir, podemos observar detalhes que compõe a representação do orixá Ogum em uma das peças esculpidas.

Figura 10 - SALA PAINÉS DE CARYBÉ: Prancha esculpida representando o orixá Ogum.



Fonte: Acervo do autor.

O tom amadeirado das peças, junto com a cenografia ajuda a criar um cenário

emblemático, que valoriza a disposição das peças. Além disso, as pranchas apresentam riqueza de detalhes capaz de representar com precisão a iconografia dos orixás. Essa associação é facilitada pela precisão dos entalhes e pela legenda abaixo de cada peça com o nome do orixá. Outro aspecto de destaque diz respeito à transição que o autor propôs ao retratar santos das religiões de matriz africana, historicamente diabolizados para uma perspectiva artística. Essa exposição apresenta um olhar peculiar para essas peças, pois a confecção de ícones que representam os orixás, *voduns* e *inquices* das religiões afro-brasileiras através do MAFRO/UFBA, possibilitou uma quebra de paradigma sobre a simbologia desses “santos” das religiões afro-brasileiras.

Em entrevista com a ex-coordenadora do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia, questionamos qual a importância da Sala Carybé para o Museu durante a sua gestão.

De acordo com a entrevistada:

A sala Carybé muita gente diz e eu também afirmo que seria a nossa Capela Cistina. Eu acho que é um espaço importante para o Museu, um espaço emblemático porque embora Carybé seja um homem branco, um homem que não nasceu brasileiro, mas ao chegar aqui ele fez uma imersão no espaço religioso afro-religioso, no Ilê Axé Opó Afonjá. Ele conseguiu pela arte representar pela estética, pela técnica, os elementos de cada orixá ali representados. [...] a força dessa sala é importante porque primeiro que lá o visitante visualiza todos os atributos do orixá, e a depender de como aquela sala seja apresentada você sai de lá com outra ideia, com uma ideia mais aberta sobre a afroreligiosidade [...] é uma sala importante (Maria das Graças, Entrevista realizada pelo autor em 18 de fevereiro de 2020).

A partir desse relato, podemos perceber o quão importante essa sala é para o Museu e para a representação dos orixás numa perspectiva artística, como enfatizou a ex-coordenadora. A forma com que as peças estão dispostas e a depender da maneira com que a narrativa seja conduzida, o visitante certamente poderá sair da instituição com novas percepções sobre os orixás do candomblé.

#### **4.5 Representação da cultura material afro-brasileira e africana no Museu**

Durante a entrevista com o coordenador Marcelo Cunha, tentando entender como o Museu é percebido atualmente pela sua atuação enquanto espaço de memória das culturas negras na Bahia, questionamos que tipo de mensagem o Museu transmite ou tenta transmitir atualmente. O entrevistado afirmou que:

Desde sempre são duas básicas que tem ruídos, mas, por exemplo, uma delas a valorização da cultura tradicional africana. Qual o ruído disso? É que o Museu não dá conta da cultura contemporânea africana, mas, se de um lado ele traz uma mensagem que mostra a força dessa cultura, mas tem um efeito colateral que está aí que é o

visitante achar que essa cultura traduz a África como um todo. Primeiro não traduz a África como todo porque é uma cultura de um determinado território, da elite [...], está falando de uma certa elite africana, representada por esses objetos, e não dá conta do contemporâneo. Então aí nós apresentamos, valorizamos a técnica de metalurgia da cera perdida no continente africano, mas a nós não conseguimos dar conta de falar de que eles tem tecnologias [...] Então esse é um efeito colateral, mas essa é uma primeira mensagem, valorizar. Indiretamente, afirmar que não foram escravos que vieram para cá, foram homens e mulheres escravizados, que deixaram para trás suas culturas. Não foram homens e mulheres que foram escravizados, que não tinham cultura, não tinham fé não tinham nada porque eram quase animais, não é nada disso, foram indivíduos que vieram de sociedades extremamente complexas. Algumas delas, se nós pensarmos por exemplo no que nós chamamos de história e classifica como Idade Média no ocidente, sociedades que estavam muito mais desenvolvidas, na arte na economia nesse período. O mesmo poderíamos falar se olharmos para o oriente, então é um pouco isso, de um lado usar a parte. E na parte afro-brasileira a força é apresentar um pouco o que é esse sistema de crenças, trazer junto com essa perspectiva um pouco o combate a ignorância que leva a intolerância e a violência contra a religião. Então é um pouco isso que o Museu tenta transmitir (Marcelo Cunha, Entrevista realizada pelo autor em 29 de janeiro de 2020).

Fizemos à mesma pergunta a ex-coordenadora do Museu Maria das Graças, na segunda etapa da entrevista. De acordo com a professora:

É de mostrar que o povo africano é um povo que tem cultura, que faz história, com isso quero dizer que é um povo que tem conhecimentos diversos tem saberes variados, tem organização política, ou pelo menos tinha até o colonizador chegar lá. Isso é importante porque é o que passa de África para o mundo de cá, o lado de cá. O que é que passa? Pela maioria dos museus é que é um lugar que não tem cultura, se você olhar até nos museus de fora, por exemplo museu Britânico, tem um grande cenário onde a África ainda é caçadora e coletora, nestas exposições é como, não houvesse mais nada, não estão identificadas as grandes tecnologias, não tem as indústrias e outras as coisas criadas pelos africanos. A mensagem que o Museu passa é essa de que a África é o berço da civilização, o povo africano é um povo culto, não culto no sentido desse conceito colonizador. Porque é cheio de conhecimento que foi e é negado, as imagens que se passa de África é o que? Fome, miséria, e primitivo de um povo primitivo, é o que passa, por isso justificam que ele precisa ser catequizado, evangelizado, precisa deste olhar do colonizador essa é a ideia equivocada que é passada pra gente aqui, nas as escolas. Museu Afro com suas ações tenta desconstruir isso. Então o Museu tem esse papel, de passar essa mensagem, uma mensagem que desconstrói. Chega gente querendo, onde é que está a parte da escravidão? Muita gente chega lá procurando coisa da escravidão, por quê? O que é que está por trás disso? Porque na cabeça desses visitantes, o negro é visto como ex-escravo, ele não é visto como aquele que era um rei, que participava de uma dinastia, de uma organização política bem elaborada, que sabia matemática, astrologia, medicina que dominava conhecimento sobre as plantas, não. Ainda é assim, chegam querendo objeto de tortura, quer dizer, quer comprovar e o Museu não traz isso, eu acho que é o único museu no Brasil que não tem no seu acervo um objeto de tortura, isso é uma coisa importante. Quem começou a pensar o acervo teve a ideia, vamos escolher o que vamos mostrar, e foi escolhido, mostrar o positivo, imagens positivadas. (Maria das Graças, Entrevista realizada pelo autor em 18 de fevereiro de 2020).

Considerando as informações obtidas pelo coordenador Marcelo Cunha, as exposições de longa duração, responsáveis por estabelecer uma imagem da instituição, podemos inferir que o coordenador entende que o Museu tenta apresentar uma imagem positiva das culturas negras a partir da narrativa expográfica. Nesse sentido, a cultura material africana, representada pela

religiosidade, pela técnica da metalurgia e pela ancestralidade que sedimentou a história das civilizações africanas, possui um papel central nas narrativas expográficas, destacando a sabedoria milenar africana, com a intenção de desmistificar a concepção racista sobre os africanos como ex-escravos ou descendentes de escravos. Por outro lado, o coordenador reconhece que a exposição não consegue representar a África. De acordo com o entrevistado, os objetos que estão em exposição fazem parte de uma parcela da elite da África Ocidental, portanto, as representações criadas nesse espaço, visa mostrar uma parcela imponente da África ocidental, embora, limitada a um período longínquo se considerarmos que as peças foram adquiridas na África a mais de 40 anos. Na exposição afro-brasileira, o coordenador entende que é importante destacar a força das religiões de matriz africana, como elemento para combater a intolerância religiosa através da arte e da educação.

Na visão da ex-coordenadora, o Museu possui um papel importante na valorização das culturas e principalmente, na revisão histórica a partir da cultura material, trazendo uma narrativa expográfica que visa desconstruir a visão limitada sobre os africanos. Nesse sentido, de acordo com a ex-coordenadora, a exposição de longa duração *Máfricas: As Áfricas do MAFRO* da coleção africana desmistificam e ampliam o olhar sobre as funções que os servos do rei, por exemplo, para tentar mostrar que por trás de cada escultura, tapetes, instrumentos de metal, máscaras dentre outros, havia o domínio da técnica, da criatividade e da ancestralidade no universo criativo desses indivíduos. Essa perspectiva pode ser observada em outras áreas do conhecimento como a ex-coordenadora mostrou com os exemplos das pirâmides, da criação do sistema de saneamento e a engenharia hídrica através das cidades egípcias. Além disso, a professora apresenta uma crítica sobre a tentativa de silenciamento através do embranquecimento do Egito através de antropólogos e historiadores que tentam, por meio das narrativas científicas dissociar a história milenar e os avanços tecnológicos do Egito, as civilizações negro-africanas.

Porém, a coordenadora não toca na questão da distância temporal das peças que se encontram no Museu e que representam a cultura Africana. A professora até menciona exemplos de Museus que tratam os africanos como um povo primitivo e que não mostram os avanços dessas civilizações. Podemos entender que através da narrativa expográfica, e pelo projeto conceitual e curatorial, desenvolvido pela ex-coordenadora, a mesma entende que é possível dar conta da representação da cultura afro brasileira, ainda que os objetos utilizados não tenham relação com a cultura africana nos dias atuais.

Após refletir sobre as imagens que compõe as exposições de longa duração do Museu Afro-brasileiro e nos apoiando nas entrevistas realizadas com o coordenador e a ex-

coordenadora do MAFRO/UFBA, apresentaremos na sessão a seguir as nossas considerações finais sobre esta pesquisa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desse trabalho, buscamos compreender a existência do Museu Afro – Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, também conhecido pela sigla MAFRO e como a cultura africana e afro-brasileira é representada nessa instituição através das exposições de longa duração. Nessa jornada, foi possível entendermos aspectos históricos que envolveram a criação do Museu e a entrada de objetos africanos e afro-brasileiros para a composição do acervo do Museu. Nesse processo, acessamos as fontes e analisamos as conjunturas históricas que envolveram as aquisições, refletindo sobre as condições para a criação do Museu Afro-brasileiro.

Ao acessarmos as fontes, notamos que durante a primeira metade do século XX, os objetos do universo africano ou afro-brasileiro eram utilizados, pela ótica de alguns cientistas para representar o primitivismo dessas culturas. Parte dessa situação teve como causa as teorias racistas que colocavam as pessoas negras numa posição de inferioridade, considerados como principal causa do atraso brasileiro. Além disso, com o fim da escravidão no Brasil, pessoas negras além de não terem recebido do estado republicano condições de vida favoráveis a sua sobrevivência, esses homens e mulheres de cor foram perseguidos pelo próprio estado, tendo como premissa, a modernização do Brasil. Teve papel importante para a popularização dessas perseguições os jornais da época que noticiavam as invasões por parte da polícia e a irresponsabilidade em criar narrativas pejorativas sobre as manifestações populares dos descendentes de africanos sobreviventes no Brasil.

Observando esse contexto, notamos que para adentrar na nova estrutura social brasileira seria necessário o esforço coletivo dos diversos agentes não apenas pessoas negras. Nesse sentido, vimos que os principais estudos sobre a situação do negro no Brasil partiram de Nina Rodrigues no final do século XIX início do século XX. Os seus estudos buscavam provar a inferioridade dos negros em relação a outros grupos sociais no Brasil. Em suas pesquisas o médico buscava utilizar de teorias estrangeiras como a eugenia e as ideias lombrosianas para provar a loucura, criminalidade, primitivismo e atraso como patologias genéticas, próprias dos negros. Além disso, Nina Rodrigues, ao adentrar no universo religioso, sustentou a ideia de crises psicológicas típicas entre os negros e negras praticantes das religiões de matriz africana para explicar a possessão e o transe durante as cerimônias afroreligiosas. Essa perspectiva reduziu a religião, a crença e a cultura a um fenômeno psicossocial passivo de análise científica, desconsiderando as subjetividades dos adeptos dessas religiões.

Foi na religião que Nina Rodrigues identificou os primeiros traços artísticos dos negros brasileiros e africanos, através das esculturas. O médico teceu análises considerando de acordo com suas palavras a forma rude e primária desses objetos, como mais uma fonte para comprovar a infeliz teoria de inferioridade desses indivíduos.

Arthur Ramos, que se autodeclarou discípulo de Nina Rodrigues, criador da Escola Nina Rodrigues defendia a tese da aculturação como uma soma de várias manifestações criando uma nova cultura. Arthur Ramos foi um colecionador de objetos de natureza etnográfica dos indivíduos de cor no Brasil. O seu acervo pessoal, contava com centenas de peças da cultura material africana e afro-brasileira, que o médico guardava como vestígios exóticos das culturas primitivas no Brasil e considerava a existência de diferentes estágios culturais, classificando as culturas como avançadas e atrasadas, principalmente entre os africanos e afro-brasileiros.

A partir dos anos trinta após a realização do Congresso Afro-brasileiro de Recife e em seguida o evento de mesmo nome em Salvador na Bahia, a intelectualidade passou a aprofundar as pesquisas sobre o negro. Nesse período foi importante no caso baiano, a chegada do professor Português Pedro Agostinho idealizador do Centro de Estudos Afro Orientais que deu origem ao Museu Afro-brasileiro da UFBA. Importante não deixar de considerar os avanços propostos pela Museologia através dos encontros promovidos pelo ICOM durante a segunda metade do século XX, principalmente com a Mesa Redonda de Santiago, um dos marcos mais importante para o campo.

De acordo com as fontes, os anos setenta foram fundamentais para se pensar na criação do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia, uma década movimentada em todo o mundo e que a discussões sobre s desigualdades, os abusos e a contra grupos, nações, e culturas subalternizadas estavam em vigor. Esse período marcou a influência dos Panteras Negras nos EUA e todo o seu impacto político, estético, ideológico e afirmativo. Além disso, o Movimento Negro Unificado fortaleceu as lutas políticas para a igualdade social e racial no Brasil. Na Bahia os surgiam os principais grupos afros e afoxés, com letras de músicas de protesto, questionadoras e inconformadas com a situação do Negro no Brasil. Portanto, foi um período de rupturas.

No processo de criação do Museu estavam diretamente envolvidas pessoas da elite intelectual baiana, e um grupo de artistas e intelectuais como foi o caso do fotógrafo Pierre Verger, o professor Pedro Agostinho, que tiveram um papel importante para os estudos sobre as culturas negras no Brasil e pela popularização desses estudos através do CEAO, pelas fotografias e os diversos trabalhos sobre de natureza cultural africana e afro-brasileira. Pierre Verger criou o Projeto conceitual e foi o responsável pela compra das peças africanas que

formaram o acervo do Museu. Nesse sentido, podemos inferir que a narrativa expográfica e o projeto conceitual do Museu foi baseado na perspectiva desses indivíduos, que fizeram parte do universo africano e afro-brasileiro, porém numa posição de pesquisadores. No entanto, foi crucial a participação das comunidades negras que se deu através das doações do maior volume de peças que compuseram o acervo do Museu feitas ao CEAO. Podemos dizer que sem a participação dessas comunidades, consideradas inferiores em relação a intelectualidade envolvida na criação do Museu, dificilmente o espaço seria inaugurado no ano de 1982 e certamente não teria a riqueza patrimonial que o espaço possui. A nossa crítica recai sobre criação das exposições e do pensamento que foi base para a montagem do Museu partindo da ótica desses homens e mulheres brancos, acadêmicos, embora apreciadores da cultura africana e afro-brasileira.

Entendemos que a criação dessa instituição foi importante para as comunidades negras baianas nos anos setenta e oitenta do século XX, porque, nesse período, apesar de estarem em evidência, às comunidades negras não tinham espaço no centro da cidade de Salvador para reverenciar, discutir e propor as suas manifestações culturais. Com o passado de abusos e violências, as comunidades negras, sobretudo as religiosas se viram obrigadas a migrarem para as periferias da cidade como modo de preservação dos seus costumes. A criação do Museu possibilitou a esses grupos uma oportunidade de inserção dos seus costumes aproximando a sociedade dos objetos representativos das comunidades afro-brasileira por meio da cultura material.

Com base na pesquisa qualitativa através das entrevistas realizadas, notamos que o Museu ainda trabalha com peças que foram adquiridas nos anos setenta e oitenta para representar a cultura negra e africana. As narrativas expográficas, o conjunto de objetos musealizados que foram utilizados para criar a expografia do Museu, reiteram a beleza das peças que compõe as coleções de cultura material africana e afro-brasileira, porém, entendemos que esses objetos representam a memória histórica e coletiva de um período anterior e que as narrativas precisam ser atualizadas. Essas concepções foram reforçadas quando refletimos sobre as imagens que compõe as exposições de longa duração do Museu.

As dificuldades financeiras, a falta de autonomia na estrutura da UFBA, a falta de reconhecimento do retorno em ações afirmativas dessa instituição para a Universidade Federal da Bahia através de curso, projetos de extensão, programas de qualificação, estágios dentre outros, são ações objetivas que merecem um olhar mais cuidadoso pela UFBA. É importante considerar as exposições, atividades culturais e educativas, que possibilita em alguns casos a oportunidade a estudantes residentes desenvolverem seus trabalhos, expor as suas obras, e

experienciar os sentidos da arte, essa é também uma das facetas da Museologia Social no MAFRO/UFBA.

Algumas lacunas ficaram no caminho por conta do isolamento social que nos impediu de fazermos imersões nas mensagens que as exposições do Museu buscam passar. Acreditamos que a instituição possui um papel importante e necessário para a preservação da cultura africana e afro-brasileira, porém, o Museu poderia diversificar um pouco mais as suas exposições, buscando trazer outras representações culturais que reforcem a identidade cultural, demonstrando a diversidade e a resistência dessas culturas. Este caminho poderia reiterar a função social dos museus, em promover sujeitos silenciados da história, desconstruindo preconceitos valorizando as culturas. A Museologia carece de estudos afrocentrados, que vejam a importância que essas culturas possuem e que são invisibilizadas.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, R. M. R. M. **Tradição e Modernidade**: o Museu Histórico Nacional e seu acervo. Cadernos Museológicos, Rio de Janeiro, v. 3, n.1, p. 13-29, 1990. Disponível em: <<http://www.reginaabreu.com/site/index.php/2-uncategorised/3-artigos-completos-publicados-em-periodicos1>>. Acesso em: 16 mar. 2020.
- AGENDARTECULTURA. **Congo e Brasil**: a dança iniciática do Kiebé-Kiebé como tradição e prática. Disponível em: <<https://www.agendartecultura.com.br/noticias/congo-e-brasil-a-danca-iniciatica-do-kiebe-kiebe-como-tradicao-e-pratica/>>. Acesso em: 27 fev. 2019.
- AGENDARTECULTURA. **70 anos UFBA**. Disponível em: <<https://www.agendartecultura.com.br/eventos/mafro/>>. Acesso em: 27 fev. 2019.
- ALMEIDA G. W. **Estado, televisão e construção de identidade na Bahia**. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/55570e53207c9ce0ef7b360afef4303d.pdf>>. Acesso: em 07 jun. 2019.
- ARAUJO, C. A. **Museologia**: correntes teóricas e consolidação científica. Rio de Janeiro, mar. 2013. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST - vol. 5 no 2. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/159/199>>: Acesso: em 05 jan. 2019.
- ARAÚJO, J. D. **A Valorização de terreiros de matriz africana**: um debate jurídico acerca dos instrumentos de proteção no Brasil / Jefferson Dias de Araújo – 2021. 300f. : il. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ARAUJO\\_Jefferson-Dissertacao\\_PEP.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ARAUJO_Jefferson-Dissertacao_PEP.pdf)>. Acesso em: 29 mai. 2021.
- Arte contemporânea e arquivo: reflexões sobre a 3ª Bienal da Bahia Ana Mattos Porto Pato. **Revista CPC**, São Paulo, n.20, p.112–136, dez. 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/102614>>. Acesso em: 03 out. 2018.
- BRASIL. **Legislação sobre museus**. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 2013. Disponível em: <<http://www.sistemademuseus.rs.gov.br/wp-content/midia/Legislacao-sobre-Museus.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2019.
- \_\_\_\_\_. **Dicas para atender bem turistas idosos**. Brasília, DF: Mtur, 2016. Disponível em: <[http://www.turismo.gov.br/images/pdf/27\\_09\\_2016\\_cartilha\\_idoso.pdf](http://www.turismo.gov.br/images/pdf/27_09_2016_cartilha_idoso.pdf)>. Acesso em: 05 jun. 2019.
- \_\_\_\_\_. **Lei. 11904** – Planalto, 2009. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2009/lei/11904.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/11904.htm)>. Acesso em: 30 jan. 2020.
- BRUNO, M, C, O. **Museologia e museus: os inevitáveis caminhos entrelaçados**. Cadernos de Sociomuseologia, n. 25, jun. 2009. ISSN 1646-3714. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/419>>. Acesso em: 01 abr. 2019.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. São Paulo, trad Antero Reto e Augusto Pinheiro, Casa de Ideias, Edições 70, 2016.

BRAHM, RIBEIRO. **O princípio da musealidade na construção e consolidação dos museus como lugares de memória e identidade**. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/7821>>. Acesso em: 04 abr. 2019.

BALANDIER, G. Caminhos embaralhados. In \_\_\_\_\_. **O dédalo: para finalizar o Século XX**. Tradução Suzana Martins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, p. 41 – 76.

BEATNICK, K-Salaan; FELICIANO, Israel, OLIVEIRA, Leandro Roque de; SARFEHJOOY, Kayvon; PHILLIPS, Nicolas J. Levanta e Anda. In: **O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui**. Emicida. Disponível em: < [https://www.youtube.com > watch](https://www.youtube.com/watch)> Acesso em: 03 de abr. de 2021.

CHIZZOTTI, A. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. 11 ed. São Paulo, Cortez, 2010.

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. **Biografias, Gilberto Freyre**. Disponível em: <[https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/gilberto\\_freyre](https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/gilberto_freyre)>. Acesso em: 26 jul. 2019.

CENTRO DE ESTUDOS AFRO-ORIENTAIS. **Apresentação**. Disponível em:<<http://www.ceao.ufba.br/apresentacao>>. Acesso em: 03 jun. 2019.

CERÁVOLO, S, M. **Delineamentos para uma teoria da Museologia**. São Paulo, jan./dez 2004. Anais do Museu Paulista, v.12. p. 237-268. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5409/6939>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

CASTRO, A. L. S. **O Museu do Sagrado ao Segredo**. 1 ed. Rio de Janeiro, Revan, 2007.

CÂNDIDO, M, M, D. Orientações para Gestão e Planejamento de Museus / Manuelina Maria Duarte Cândido – Florianópolis: FCC, 2014. Disponível em:<<https://www.promemoria.saocarlos.sp.gov.br/acervo-files/legislacao/orientacoes-gestao-planejamento-museus.pdf>>. acesso em: 12 mar. 2021.

CHAGAS, M. **1ª parte – vulcão**. Cadernos de Sociomuseologia, 13(13). Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/323>>. Acesso em: 25 nov. 2019.

CHAGAS, M. Pesquisa museológica. IN: \_\_\_\_\_. **Museus Instituição de Pesquisa**. 7. ed. Rio de Janeiro: MAST Colloquia, 2005. Cap. 5, p. 51 - 63. Disponível em: <[http://site.mast.br/hotsite\\_mast\\_colloquia/pdf/mast\\_colloquia\\_7.pdf](http://site.mast.br/hotsite_mast_colloquia/pdf/mast_colloquia_7.pdf)>. Acesso em: 28 jun. 2018.

COLOQUIO ODÚDÚWA. **I Colóquio Internacional Odúduwa**. Disponível em: <<http://colouquioduduwa.com.br/index.html>>. Acesso em: 27 fev. 2019.

COSTA, I, T, M. **Coleção Arthur Ramos: da musealização à (in)visibilidade e ao esquecimento**, 2004, p. 115). Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/33583>>. Acesso em: 30 jan. 2020.

CUNHA, M. N. B. **Teatro de memórias, palco de esquecimentos: Culturas africanas e das diásporas negras em exposições**. 2006. 261 f. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <[http://www.museologia.ffch.ufba.br/sites/museologia.ffch.ufba.br/files/tese\\_marcelo\\_nascimento\\_bernardo\\_da\\_cunha.pdf](http://www.museologia.ffch.ufba.br/sites/museologia.ffch.ufba.br/files/tese_marcelo_nascimento_bernardo_da_cunha.pdf)>. Acesso em: 25 fev. 2019.

CRUZ, R. **Patrimonialização do patrimônio: ensaio sobre a relação entre turismo, patrimônio cultural e produção do espaço**. São Paulo, ago. 2012, GEOUSP Espaço e Tempo (Online), n. 31, p. 95-104. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/74255>>. Acesso em: 01 abr. 2019.

CURY, M. Museologia e conhecimento, conhecimento museológico – uma perspectiva dentre muitas. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 3, n. 5, 6 jun. 2014. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/15470>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

CRUZ, R. De C. A. Da. “Patrimonialização do patrimônio”: Ensaio sobre a relação entre turismo, “Patrimônio Cultural” e produção do espaço. **GEOUSP Espaço e Tempo** (Online), [S. l.], v. 16, n. 2, p. 95-104, 2012. DOI: 10.11606/issn.2179-0892.geousp.2012.74255. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/74255>>. Acesso em: 1 abr. 2021

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2014.

CONDURU, R. Esse “troço” é arte? Religiões afro-brasileiras, cultura material e crítica. Modos. **Revista de História da Arte**. Campinas, v. 3, n. 3, p.98-114, set. 2019. Disponível em: <<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4309>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4309>.

DESVALLÉS, A.; MAIRESSE, F. **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: ICOM. Armand Colin, 2013. 100 p.

DUARTE, A. **Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda Inovadora**. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST - vol. 6 no 1 – 2013. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/143404132.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2019.

DUARTE, R. **Entrevistas em pesquisas qualitativas**. Educar, Curitiba, n. 24, p. 213-225, 2004. Editora UFPR. Disponível em :<<https://www.scielo.br/pdf/er/n24/n24a11.pdf>>. Acesso em: 19 mai. 2019.

BARBIER, R. **Escuta sensível na formação de profissionais de saúde (\*)** Disponível em: <<http://www.barbier-rd.nom.fr/ESCUTASENSIVEL.PDF>>. Acesso em: 02 mar. 2020.

ESCOLA DE BELAS ARTES. **Museu Afro-Brasileiro da UFBA expõe trabalhos sobre inclusão e resistência**. Disponível em: < <http://www.belasartes.ufba.br/2018/06/museu-afro-brasileiro-da-ufba-expoe-trabalhos-sobre-inclusao-e-resistencia/>>. Acesso em: 27 fev. 2019.

EMICIDA, RAEL, BEATNICK & K-SALAAM. **Levanta e anda**. Nova York, EUA: estúdio Masterdisk: 2013. CD-Room (51:16). Disponível em:< <https://www.letras.mus.br/emicida/levanta-e-anda/>>. Acesso em: 16 mar. 2021.

FARIA, A, C, G. **Educação em museus: um mosaico da produção brasileira em 1958**. *mouseion, Canoas*, N. 19, 2014. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/129087/000974539.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 20 set. 2019.

FERREIRA, N, S. **As pesquisas denominadas "estado da arte"**. *Educ. Soc.*[online], 2002, vol.23, n.79, p.257-272. ISSN 1678-4626. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?pid=s010173302002000300013&script=sci\\_abstract&tlng=pt#:~:text=Definidas%20como%20de%20car%C3%A1ter%20bibliogr%C3%A1fico,e%20em%20que%20condi%C3%A7%C3%B5es%20t%C3%AAm](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=s010173302002000300013&script=sci_abstract&tlng=pt#:~:text=Definidas%20como%20de%20car%C3%A1ter%20bibliogr%C3%A1fico,e%20em%20que%20condi%C3%A7%C3%B5es%20t%C3%AAm)>. Acesso em: 18 jan. 2021.

FERNADES, O; BARBOSA, L. **Patrimônio Cultural Imaterial dos Afro-Brasileiros na Baixada Fluminense: contradições e possibilidades**. Entre o local e o global. Anais di XVII Encontro de História da Anpuh-Rio. 2016. Disponível em: <[http://www.encontro2016.rj.anpuh.org/resources/anais/42/1466994352\\_ARQUIVO\\_PatrimCulturalAfro-BrasileirosBF\\_Otair&Luciane.pdf](http://www.encontro2016.rj.anpuh.org/resources/anais/42/1466994352_ARQUIVO_PatrimCulturalAfro-BrasileirosBF_Otair&Luciane.pdf)>. Acesso em: 20 jun. 2019.

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS. **Edgar Santos**. CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. Disponível em: <[https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/biografias/Edgar\\_Santos](https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/biografias/Edgar_Santos)>. Acesso em: 22 jan. 2019.

FUNDAÇÃO PIERRE VERGER. **Principais obras**. Disponível em:<<https://www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/sua-obra/principais-obras.html>>. Acesso em: 30 jan. 2021.

GALAS, M. S. **O som do silêncio**: Ecos e rastros documentais de vinte e seis esculturas afro da coleção Estácio de Lima. 2015. 341 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Salvador, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/18647/1/O%20SOM%20DO%20SIL%20C3%84NCI%20Ecos%20e%20Rastros%20Documentais%20de%20Vinte%20e%20Seis%20Esculturas%20Afro%20da%20Cole%C3%A7%C3%A3o%20Est%C3%A1cio%20de%20Lima.pdf>>. Acesso em: 01 abr. 2019.

GELEDES INSTITUTO DA MULHER NEGRA. **Mulheres e o mercado de trabalho: a primeira barreira é a entrevista**. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/mulheres-e-o-mercado-de-trabalho-primeira-barreira-e-entrevista/>>. Acesso em: 30 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. **As Máscaras de Gelede. Geleşê na tradição yorubá**. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/as-mascaras-de-gelede/>>. Acesso em: 28 mar. 2021.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. 1ª.ed., IS.reimpr. - Rio de Janeiro: 1926-LTC, 2008. 323p.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6 ed. São Paulo: Atlas, 2008. Disponível em: <<https://ayanrafael.files.wordpress.com/2011/08/gil-a-c-mc3a9todos-e-tc3a9cnicas-de-pesquisa-social.pdf>>. Acesso em: 08 mar. 2019.

\_\_\_\_\_. **Estudo de Caso**: Fundamentação científica, coleta e análise de dados e como redigir o relatório. São Paulo: Atlas, 2009.

GIRÃO, Valdelice Carneiro. A coleção Arthur Ramos. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 95-113, 1970. Disponível em:<<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/4520>>. Acesso em: 30 jan. 2020.

GUIMARÃES, Antonio Sergio. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. 34ª ed. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo, 1999.

\_\_\_\_\_. Formações nacionais de classe e raça, pp. 161-182. Tempo Social. **Revista de sociologia da USP**, v. 28, n. 2. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ts/v28n2/1809-4554-ts-28-02-00161.pdf>>. Acesso em 18 jan. 2020.

GUTMAN, G. Raça e psicanálise no Brasil. O ponto de origem: Arthur Ramos. **Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.**, São Paulo, v. 10, n. 4, p. 711-728, dez.2007. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1415-47142007000400014](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142007000400014)>. Acesso em: 30 jan. 2020.

HALL, S. **A identidade Cultural na Pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro – 11. Ed., 1. Reimp. – Rio de Janeiro: DP&A, 2011. 98

\_\_\_\_\_. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Organização Liv Sovik; Tradução: Adelaine La Guadia Resende – Belo Horizonte; Editora UFMG; Brasília; Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HORTA, M. L.P.; GRUMBERG, E.; MONTEIRO. A. Q. **Guia Básico de Educação Patrimonial**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Museu Imperial, Brasília, DF: 1999. Disponível em: <<http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-aco-es/patrimonio-cultural/o-que-e-afinal-educacao-patrimonial>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

IBERMUSEUS. **Declaração da cidade de Salvador**. Disponível em: <[http://www.iber museus.org/wp-content/uploads/2014/09/Declaracion-de-Salvador\\_POR.ESP\\_.pdf](http://www.iber museus.org/wp-content/uploads/2014/09/Declaracion-de-Salvador_POR.ESP_.pdf)>. Acesso em: 24 abr. 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Somos todos iguais? O que dizem as estatísticas. Revista Retratos. Disponível em:<[https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/media/com\\_mediaibge/arquivos/17eac9b7a875c68c1b2d1a98c80414c9.pdf](https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/media/com_mediaibge/arquivos/17eac9b7a875c68c1b2d1a98c80414c9.pdf)>. Acesso em: 30 abr. 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MÚSEUS. MP 850 é rejeitada pela Câmara dos Deputados. Disponível em:<<http://www.museus.gov.br/mp-850-e-rejeitada-pela-camara-dos-deputados/>>. Acesso em: 30 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. Guia dos Museus Brasileiros/Instituto Brasileiro de Museus. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011. Disponível em:< [https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/05/gmb\\_sudeste.pdf](https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/05/gmb_sudeste.pdf)> Acesso em: 01 fev. 2019.

\_\_\_\_\_. **Museus em Números/Instituto Brasileiro de Museus Brasília:** Instituto Brasileiro de Museus, 2011. 720 p.; 29,7 cm; vol. 2. Disponível em:<[https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/11/Museus\\_em\\_Numeros\\_Volume\\_2A.pdf](https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/11/Museus_em_Numeros_Volume_2A.pdf)>. Acesso em: 12 mai. 2021.

CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS- ICOM. Conselho Internacional de Museus. Disponível em:< <https://icom.museum/en/>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

\_\_\_\_\_. Declaração de Caracas. In: PRIMO, Judite (org). **Museologia e Patrimônio:** Documentos Fundamentais. Cadernos de Sociomuseologia, n 15. ULHT, Portugal, 1999. P. 243-265

\_\_\_\_\_. Declaração de Québec. In: PRIMO, Judite (org). **Museologia e Patrimônio:** Documentos Fundamentais. Cadernos de Sociomuseologia, n 15. ULHT, Portugal, 1999. P. 223-225

\_\_\_\_\_. Mesa Redonda de Santiago do Chile. In: PRIMO, Judite (org). **Museologia e Patrimônio:** Documentos Fundamentais. Cadernos de Sociomuseologia, n 15. ULHT, Portugal, 1999. P. 111-121

INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS+10. **MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA reabre exposição permanente do setor África com peças de Pierre Verger.** Disponível em: <<http://www.ihac.ufba.br/mafro-ufba-reabre-exposicao-permanente-do-setor-africa-com-peças-de-pierre-verger/>> Acesso em: 12 fev. 2019.

ILÊ AIYÊ. **História.** Disponível em:< <http://www.ileaiyeoficial.com/bio/>>. Acesso em: 24 ago. 2019.

INFOARTSP. **Terciliano Jr. 50 anos – a matriz africana em arte.** Disponível em: <<http://www.infoartsp.com.br/agenda/terciliano-jr-50-anos-a-matriz-africana-em-ar/>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

JESUS, D. M. **Museu e educação:** uma experiência no museu afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia. 2015. 154. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Museologia, Salvador, 2015. Disponível em: < <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/21129>>. Acesso em: 25 fev. 2019.

JULIÃO, L. **Apontamentos sobre a história dos museus.** Disponível em: <[http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/Museus/File/cadernodiretrizes/cadernodiretrizes\\_segundaparte.pdf](http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/Museus/File/cadernodiretrizes/cadernodiretrizes_segundaparte.pdf)> Acesso em: 03 jun. 2019.

LAKATOS, E. M. **Fundamentos de metodologia científica.** São Paulo: ATLAS, 2003.

- LIMA, T, A. **Cultura material**: a dimensão concreta das relações sociais. Bol. Mus. Pára. Emílio Goeldi. Cienc. Hum. Belém, v. 6, n.1, pág. 11-23, jan.-abr. 2011. Disponível em: <[https://www.academia.edu/4723855/Cultura\\_material\\_a\\_dimens%C3%A3o\\_concreta\\_das\\_rela%C3%A7%C3%B5es\\_sociais\\_Material\\_culture\\_the\\_concrete\\_dimension\\_of\\_social\\_relations](https://www.academia.edu/4723855/Cultura_material_a_dimens%C3%A3o_concreta_das_rela%C3%A7%C3%B5es_sociais_Material_culture_the_concrete_dimension_of_social_relations)>. Acesso em: 09 jun. 2019.
- LE GOFF, J. Memória. In: \_\_\_\_\_. **História e Memória**. UNICAMP: Campinas, 1990. Tradução Bernardo Leitão et al. p 423 - 479
- LOPES, M. M. e MURRIELLO, S. E.: **Ciências e educação em museus no final do século XIX**. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, v. 12 (suplemento), p. 13-30, 2005. Disponível em: < <https://www.scielo.br/pdf/hcsm/v12s0/01.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2019.
- LUHNING, A. **Pierre Fatumbi Verger e sua obra**. Afro-asia, 21-22 (1998-1999), 315-364. Disponível em:< file:///C:/Users/Usuario/Downloads/20971-71576-1-SM.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2020.
- LUBISCO, M. L. N; VIEIRA, C. S. **Manual de estilo acadêmico**: Trabalhos de Conclusão de Curso, dissertações e teses. 5. Ed. Salvador: EDUFBA, 2013.
- MAFRO. **Setores**. Reserva Técnica. Disponível em:<<http://www.mafro.ceao.ufba.br/pt-br/reserva-tecnica>>. Acesso em: 25 mai. 2021.
- MARQUES, R, S; SILVA, R, M, L. **O Reflexo das políticas universitárias na imagem dos museus universitários**: o caso dos museus da UFBA. Rio de Janeiro, ago. 2011. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST - vol. 4 no 1 – 2011. Disponível em: < <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/15804>>. Acesso em: 25 fev. 2019.
- MATOS, T. C. **Correspondências pessoais ajudam a criar instituições**: Pierre Verger, O Museu Afro-Brasileiro e sua rede de colaboradores (1972 -1976). 2012. 178 f. Dissertação (Mestrado). Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2012. Disponível em: < [https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/15023/1/dissertacao\\_TCMatos.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/15023/1/dissertacao_TCMatos.pdf)>. Acesso em: 28 jun. 2018.
- MEDEIROS, A, R. A narrativa audiovisual dos gestores como evocador e memória institucional. In:\_\_\_\_\_. **Memórias do museu afro-brasileiro da UFBA entre pixels e bytes: trajetórias, desafios e potencialidades na preservação de documentos audiovisuais digitais**. 2018. Disponível em: < <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27575>>. Acesso em: 25 fev. 2019.
- MINAYO, M, C, S. **Pesquisa Social**. Teoria, método e criatividade. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- MIZIARA, I, D, MIZIARA, C, S, MUÑOZ, D, R. **A institucionalização da Medicina Legal no Brasil**. Saúde, Ética & Justiça. 2012;17(2):66-74. Disponível em:<

file:///C:/Users/Usuario/Downloads/57253-Texto%20do%20artigo-72650-1-10-20130624.pdf?>. Acesso em: 30 jan. 2020.

Milton Santos: um filósofo da geografia. Entrevista com Milton Santos. EDIÇÃO 62, AGO/SET/OUT, 2001, PÁGINAS 76, 77, 78, 79, 80. Disponível em:<  
http://revistaprincipios.com.br/artigos/62/cat/1299/milton-santos-um-fil&oacutesofo-da-geografia-.html>. Acesso em: 30 jan. 2020.

MOUTINHO, M. C. Definição evolutiva de Sociomuseologia. Proposta para reflexão. Lisboa, set. 2007. **Revista Cadernos do CEOM**, v. 28, n. 28. Disponível em:  
<https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2617/1516>. Acesso em: 28 jun. 2018.

MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA: 35 anos de atuação como museu social. Disponível em: <https://www.ufba.br/ufba\_em\_pauta/mafroufba-35-anos-de-atua%C3%A7%C3%A3o-como-museu-social>. Acesso em: 27 fev. 2019.

NORA, P. Os lugares de memória, uma outra história. In: \_\_\_\_\_. **Entre Memória E História**. A Problemática Dos Lugares. Tradução Yara Aun Khory. São Paulo: Proj. História, p. 7 - 28 10 dez, 1993.

NOGUEIRA, O. **Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem**: Sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. 2017. Disponível em: < http://www.scielo.br/pdf/ts/v19n1/a15v19n1.pdf>. Acesso em: 10 set. 2019.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Genocídio do Negro Brasileiro**. Processo de um Racismo Mascarado. Terra e Paz, Rio de Janeiro, 1978.

OLIVEIRA, W, F. **As pesquisas na Bahia sobre os afro-brasileiros**. São Paulo, abr. 2004. Estudos avançados: O negro no Brasil – USP, v. 18 n. 50. Disponível em:  
<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9975/11547>. Acesso em: 25 fev. 2019.

OMIDIRE, F. A; AMOS, A, M. **O babalaô fala**: A autobiografia de Martiniano Eliseu do Bomfim. Afro-Ásia, 46 (2012), 229-261. Disponível em:<  
https://www.scielo.br/pdf/afro/n46/a07n46.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2020.

OLODUM: **40 anos de história**. Disponível em:< http://www.palmares.gov.br/?p=54049>. Acesso em: 24 ago. 2019.

O Movimento Negro Unificado. **Quem somos**. Disponível em:< https://mnu.org.br/quem-somos/>. Acesso em 05 jan. 2020.

LIMA, V, C. **O conceito de nação nos candomblés da Bahia**. Colóquio Negritude até Amériqúe Latine, Senegal, Dacar, UNESCO, 1974. Disponível em:<  
file:///C:/Users/Usuario/Downloads/20774-70982-1-SM.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2020.

OLIVEIRA, I, M. **Perseguição aos cultos de origem africana no Brasil**: o direito e o sistema de justiça como agentes da (in)tolerância. e-ISSN: 2359-2796, v. 17, n. 1, 2016. XVII Encontro Estadual de História – ANPUH-PB. Simpósio Temático Ensino de História e

**PIBID: Relatos de experiência e construção do conhecimento e ensino de história no XVII Encontro Estadual de História, evento da Associação Nacional de História - ANPUH – PB/ I encontro estadual do PIBID em história, nos dias 18 a 22 de julho de 2016, no município de Guarabira, Paraíba.** Disponível em: <<http://www.publicadireito.com.br/artigos/?cod=13d83d3841ae1b92>>. Acesso em: 26 ago. 2019.

OLIVA, A, R. **A invenção dos iorubás na África Ocidental.** Reflexões e apontamentos acerca do papel da história e da tradição oral na construção da identidade étnica. Estudos Afro-Asiáticos, Ano 27, nos 1/2/3, Jan-Dez 2005, pp. 141-179. Disponível em:< <https://core.ac.uk/download/pdf/33536484.pdf>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

OLSEN, W, K. **Coleta de dados:** debates e métodos fundamentais em pesquisa social. Porto Alegre: Penso, 2015.

POMIAN, K. **Enciclopédia Einaudi.** Coleção. 1ª ed. Casa da Moeda: Imprensa Nacional, 1984. 460p.

**PALMARES.** Disponível em:<[http://www.palmares.gov.br/?page\\_id=9854](http://www.palmares.gov.br/?page_id=9854)> Acesso em: 31 jul. 2019.

PATO, A, M, P. **Arte Contemporânea e arquivo reflexões sobre a 3ª bienal da Bahia.** Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/102614/107525>>. Acesso em 06 mar. 2019.

PAZ, C, S. **Um monumento ao negro:** memórias apresentadas ao Primeiro Congresso Afrobrasileiro do Recife, 1934 /. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGHIS, 2007. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp056850.pdf>>. Acesso em: 05 mai. 2019.

PAZ, C. S. **Um monumento ao negro:** memórias apresentadas ao Primeiro Congresso Afro-brasileiro do Recife, 1934. 2007. 267 f. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em História Social, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp056850.pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2019.

PRIMO, J. **O Social como objeto da Museologia.** Cadernos de Sociomuseologia, jun. 2014, v. 47, n. 3, ISSN 1646-3714. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/4529>>. Acesso em: 24 ago. 2018.

RAFAEL, U, N. O não dito na obra de Arhur Ramos. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 24, n. 2, p. 491-507, maio/ago. 2009. Disponível: <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922009000200006](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922009000200006)>. Acesso em:04 mai. 2020.

RAMOS, Artur. O negro brasileiro: etnografia religiosa. São Paulo: Nacional, 1940

REIS, L, N. ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE HISTÓRIA – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009. **O que a Afro - Ásia tem? África na revista do Centro**

**de Estudos Afro-Orientais (1965- 1995)** Luiza Nascimento dos Reis. Disponível em: <[https://anpuh.org.br/uploads/anaisimposios/pdf/201901/1548772190\\_e7dcf1d266c8cba6973376b07e1515de.pdf](https://anpuh.org.br/uploads/anaisimposios/pdf/201901/1548772190_e7dcf1d266c8cba6973376b07e1515de.pdf)>. Acesso em: 03 out. 2018.

RODRIGUES, R, N. **Sobrevivências religiosas, religião, mitologia e culto**. In \_\_\_\_\_. Os africanos no Brasil. São Paulo, 2º ed, COMPANHIA EDITORA NACIONAL. Série V, Vol. IX. 1935.

\_\_\_\_\_. As bellas-artes nos colonos pretos do Brazil: a esculptura. Kósmos. **Revista artística, Científica e Litteraria**, Rio de Janeiro, Brasil. --- Vol. 1, no. 1 jan. 1904. Disponível em:<<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110427#?c=&m=&s=&cv=3&xywh=-26%2C0%2C3501%2C2199>>. Acesso em: 07jul. 2019.

ROSSI, L, G, F. **O intelectual "feiticeiro Édison Carneiro e o campo de estudos da relações raciais no Brasil. 2011**. 228 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280383>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

ROLIM, I, C, P. **O Museu de Etnografia do Trocadero: missões, coleções e exposições..** Belo Horizonte, Campus Pampulha da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG 08 a 11 de outubro de 2014 | ISBN: 978-85-62707-62-9. Anais Eletrônicos do 14º Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia – 14º SNHCT. Disponível em:<<file:///C:/Users/Anailton/Downloads/Iara%20Cec%20C3%ADlia%20Pimentel%20Rolim.pdf>>. Acesso em: 25 mai. 2021.

SANDES, J A. S. **O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia e sua Coleção de Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira. 2010**. 288 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Salvador, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/23895>>. Acesso em: 28 jun. 2018.

SANTANA, C. S. **Yêda Pessoa de Castro e a sua contribuição para a inclusão dos estudos africanos nos currículos escolares da Bahia: A experiência da década 1980**. Paulo Afonso, jun./dez, 2013. Opará - Etnicidades, Movimentos Sociais e Educação, ano 1, vol. 2, ISSN: 2317-9465. Disponível em: <<http://www.revistas.uneb.br/index.php/opara/article/view/ART0010>>. Acesso em 28 fev. 2019.

SANTOS, M. C. T. M. **Reflexões sobre a nova museologia**. Cadernos De Sociomuseologia, 18(18). Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/363>>. Acesso em: 25 nov. 2019.

SANTOS, M, C, T, M. **A construção do conhecimento na museologia: reconstruindo um percurso histórico e demarcando posições**. Cadernos de Sociomuseologia, v. 7, n. 7, jun. 2009. ISSN 1646-3714. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/272>>. Acesso em: 01 abr. 2019.

SANTANA, C, C, C, S. **Yêda Pessoa de Castro e a sua contribuição para a inclusão dos estudos africanos nos currículos escolares da Bahia: a experiência da década 1980.** Opará - Etnicidades, Movimentos Sociais e Educação, Paulo Afonso, ano 1, vol. 2, jun./dez. 2013. ISSN: 2317-9465. Disponível em: <file:///C:/Users/Usuario/Desktop/1462-Texto%20do%20artigo-3614-1-10-20150831.pdf>. Acesso em: 19 mai. 2019.

SANTOS, E, F. Os batuques da cidade: celebrações negras e idéias de civilização. In\_\_\_\_\_. **O poder dos candomblés: perseguição e resistência no Recôncavo da Bahia** [online]. Salvador: EDUFBA, 2009, pp. 37-67.

SCHEINER, T. C. **Museologia e pesquisa: perspectivas na atualidade.** Rio de Janeiro: MAST, v. 7. 2005. Disponível em: <[http://site.mast.br/hotsite\\_mast\\_colloquia/pdf/mast\\_colloquia\\_7.pdf](http://site.mast.br/hotsite_mast_colloquia/pdf/mast_colloquia_7.pdf)>. Acesso em: 10 jan. 2019.

SERRA, O. **Sobre psiquiatria, candomblé e museus.** Caderno CRH, Salvador, v. 19, n. 47, p 309 - 323, maio/agosto, 2006. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/crh/article/view/18760/12132>>. Acesso em 27 fev. 2019.

\_\_\_\_\_. Relembrando Mnemósine. A memória nos pagos da morte. In:\_\_\_\_\_. **Navegações da cabeça cortada: breve incursão no campo dos estudos clássicos.** EDUFBA: Salvador, 2012. p 15-38.

\_\_\_\_\_. Língua de Santo: a palavra e sua imagem. In:\_\_\_\_\_. **Os olhos negros do Brasil.** 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2014. cap. 6, p. 166 – 198.

SEVERO, F. **Espaço arquitetônico e espaço turístico: memória, história e simulacros.** Construções Teóricas no Campo do Turismo. Anais do II Seminário de Pesquisa em Turismo do Mercosul. 2004. Disponível em: <<https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/27-espaco-arquitetonico.pdf>>.

SILVA, D, H, A. **A construção do conceito de Heimat (Alemanha) / pátria (Brasil) em âmbito intercultural.** Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte 2015. Disponível em:<[https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/MGSS-A76QLK/1/disserta\\_o\\_a\\_constru\\_o\\_do\\_conceito\\_de\\_heimat\\_p\\_tria\\_em\\_mbito\\_intercultural.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/MGSS-A76QLK/1/disserta_o_a_constru_o_do_conceito_de_heimat_p_tria_em_mbito_intercultural.pdf)>. Acesso em: 12 mai. 2021

SILVA, J. A. F. **A representação das mulheres negras nos museus de Salvador: uma análise em branco e preto.** 2015. 113 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Museologia, Salvador, 2015 Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/18548/1/JOANA%20SILVA.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2019.

SILVA, M, A, B. Racismo institucional: pontos para reflexão. **Laplage em Revista**, vol. 3, núm. 1, 2017 Universidade Federal de São Carlos, Brasil Disponível em:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552756521012>>. Acesso em: 30 jan. 2020.

SOARES, C, C, M. **Encontros, desencontros e (re) encontros da identidade religiosa de matriz africana**: história de Cecília do Bonoco Onã Sabagi. 2009. 388 f. Tese (Doutorado) Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-graduação em Antropologia, Recife, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/463>>. Acesso: em 24 abr. 2019.

SOTEROPRETA. **MAFRO apresenta exposição sobre a trajetória de inclusão e resistência**. Disponível em: <<http://portalsoteropreta.com.br/mafro-apresenta-exposicao-sobre-trajetoria-de-inclusao-e-resistencia/>>. Acesso em: 27 fev. 2019.

SILVA, V, G. **Artes do axé**. O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé. Ponto Urbe. USP. São Paulo. 2012. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/pontourbe/1267>>. Acesso em: 28 mar. 2020.

SOUZA, T, R, G. **Os estudos afro-brasileiros: o “teatro de construção” da representação do afro-brasileiro nos anos 1930**. Disponível em: <[https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502834631\\_ARQUIVO\\_SOUZA,Thyago.OsEstudosAfroBrasileiros.oteatrodeconstrucaodarepresentacaodoafrobrasileironosanos1930.pdf](https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502834631_ARQUIVO_SOUZA,Thyago.OsEstudosAfroBrasileiros.oteatrodeconstrucaodarepresentacaodoafrobrasileironosanos1930.pdf)>. Acesso em: 25 nov. 2020.

SCHWARCZ, L, M. **Espetáculos das Raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SOARES, Cecília Conceição Moreira. **Encontros, desencontros e (re)encontros da identidade religiosa de matriz africana**: a história de Cecília do Bonocô Onã Sabagi. 2009. Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

THIOLLENT, M. **Metodologia da pesquisa-ação**. 15. ed. São Paulo: Cortez, 2007. Disponível em: <[http://www.faed.udesc.br/arquivos/id\\_submenu/1428/minayo\\_\\_2001.pdf](http://www.faed.udesc.br/arquivos/id_submenu/1428/minayo__2001.pdf)>. Acesso em: 08 mar. 2019.

SALUM, M, H, L. **Vistas sobre arte africana no Brasil**: lampejos na pista da autoria oculta de objetos afro-brasileiros em museus. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.25. n.2. p. 163-201. Mai.-Ago. 2017. Marta Heloísa (Lisy) Leuba Salum. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1982-02672017v25n02d07>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

VELOSO, J. **Museu da UFBA rerepresenta exposições pela memória, inclusão e resistência do povo negro**. Disponível em: <<http://www.edgardigital.ufba.br/?p=7582>>. Acesso em: 27 fev. 2019.

## ANEXOS

## ANEXO - A

Pelo \_\_\_\_\_ presente \_\_\_\_\_ documento, **eu**  
**Entrevistado(a):** \_\_\_\_\_,  
 RG: \_\_\_\_\_ emitido pelo(a): \_\_\_\_\_,  
 domiciliado/residente em ( \_\_\_\_\_ ):

\_\_\_\_\_  
**declaro ceder ao (à) Pesquisador(a):**  
 \_\_\_\_\_,  
 CPF: \_\_\_\_\_ RG: \_\_\_\_\_, emitido pelo(a): \_\_\_\_\_,  
 Domiciliado/residente em ( \_\_\_\_\_ ):

\_\_\_\_\_  
**sem quaisquer restrições quanto aos seus efeitos patrimoniais e financeiros, a plena propriedade e os direitos autorais do depoimento de caráter histórico e documental que prestei ao (à) pesquisador (a) /entrevistador (a) aqui referido (a), na cidade de \_\_\_\_\_, Estado \_\_\_\_\_, em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_, como subsídio à construção de sua dissertação de Mestrado em Museologia da Universidade Federal da Bahia.** O (a) pesquisador (a) acima citado(a) fica conseqüentemente autorizado (a) a utilizar, divulgar e publicar, para fins acadêmicos e culturais, o mencionado depoimento, no todo ou em parte, editado ou não, bem como permitir a terceiros o acesso ao mesmo para fins idênticos, com a única ressalva de garantia da integridade de seu conteúdo e identificação de fonte e autor.

-----  
 Local e Data: \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

**ANEXO - B****UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA****ANAYLTON DE JESUS DE LIMA****ROTEIRO DE PERGUNTAS PARA ENTREVISTA COM O COORDENADOR E EX-COORDENADORA DO MAFRO**Salvador  
2020

1. Como se tornou coordenador do MAFRO?
2. Período da gestão no MAFRO?
3. Ao assumir o espaço, quais foram os principais desafios encontrados?
4. Quais eram os objetivos principais da sua gestão? Se deparou com resistências para por em prática seus objetivos? Você conseguiu atingir tais objetivos?
5. Qual era cenário da política e ações para a cultura de matrizes africanas na Bahia?
6. Em relação à cultura religiosa afro-brasileira, existia alguma política de caráter oficial ou individual para preservação e consequente justificativa para efetivação do espaço museológico?
7. Durante a sua gestão foram realizados estudos de público? Por quê? Se sim, o que foi feito com os resultados obtidos?
8. Além do segmento escolar que possui maior recorrência de visitas ao Museu, você poderia dizer qual é o perfil do público adulto do MAFRO?
9. O Museu consegue medir a satisfação dos visitantes? Como é realizada a medição e o que é feito com as avaliações dos visitantes?
10. De que forma o Museu lida com as novas tecnologias para a gestão do espaço e divulgação dos trabalhos desenvolvidos pela instituição?
11. O Museu possui um Plano Museológico? A gestão consegue seguir o plano?

12. Gostaria que você falasse sobre a importância de Pierre Verger e da museóloga Jacyra Oswald na abertura do museu em 1982?
13. Como caracteriza os objetos expostos e na reserva técnica do museu? Origem desses objetos e o que representam?
14. Que tipo de mensagem o Museu transmite ou tenta transmitir atualmente?
15. Quais são as exposições de longa e curta duração do Museu atualmente e o que cada uma delas querem comunicar?
16. Como as comunidades negras e afro-baianas (Movimento Negro, Comunidades de Terreiro, Militantes, Intelectuais, Blocos Afros) se relacionavam com o Museu no passado? Como esses grupos se relacionam com o Museu hoje?
17. Em sua opinião, qual (s) o principal legado que a sua gestão conseguiu deixar para o Museu?