



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

**DORA MARIA DOS SANTOS GALAS**

**O SOM DO SILÊNCIO:  
ECOS E RASTROS DOCUMENTAIS DE VINTE E SEIS ESCULTURAS AFRO DA  
COLEÇÃO ESTÁCIO DE LIMA**

v.1

Salvador  
2015

**DORA MARIA DOS SANTOS GALAS**

**O SOM DO SILÊNCIO:  
ECOS E RASTROS DOCUMENTAIS DE VINTE E SEIS ESCULTURAS AFRO DA  
COLEÇÃO ESTÁCIO DE LIMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Museologia e Desenvolvimento Social.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha

Salvador  
2015

**DORA MARIA DOS SANTOS GALAS**

**O SOM DO SILÊNCIO:  
ECOS E RASTROS DOCUMENTAIS DE VINTE E SEIS ESCULTURAS AFRO DA  
COLEÇÃO ESTÁCIO DE LIMA**

Dissertação apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Museologia Contemporânea e Desenvolvimento Social, Departamento de Museologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha – Orientador \_\_\_\_\_  
Doutor em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
SÃO PAULO, Brasil  
Universidade Federal da Bahia

Luiz Nicolau Parés - \_\_\_\_\_  
Doutor em Antropologia da Religião pela School Of Oriental And African Studies University  
Of London  
LONDRES, Inglaterra  
Universidade Federal da Bahia

Nirlene Nepomuceno \_\_\_\_\_  
Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
SÃO PAULO, Brasil  
Universidade Federal da Bahia

*À Luz do caminho.*

*E ao Paulo, testemunha de minha vida.*

## AGRADECIMENTOS

Ao Tempo, que me ensina que a realidade é sempre melhor que a ilusão, pois é nela [realidade] que encontro pessoas que me auxiliam a prosseguir, me ensinam a conhecer e a compartilhar. Assim foi no caminho percorrido na produção deste trabalho. Agora é o momento de reconhecer e ser grata a todos que, de muitas e diferentes maneiras, estiveram presentes nessa caminhada.

Sou grata aos meus pais – José (*in memoriam*) e Rosa –, pela possibilidade da vida e educação. Ao Paulo, que inventa e reinventa comigo um amor, com paciência e determinação, aprendendo a conviver e a conhecer a vida. Ao Moisés, filho do coração, por vezes paciente motorista no corre-corre da graduação. À Graça Cavalcanti, pela acolhida carinhosa em Recife. Aos amigos queridos que respeitaram minha ausência com palavras de incentivo.

Gratidão e reconhecimento à instrução e orientação acadêmica recebida de todos os professores do curso de Museologia desde a graduação até o mestrado. À professora Sidélia, por seu empenho na implantação do PPGMuseu; à professora Graça Teixeira, coordenadora do MAFRO. Com certeza sem sua “intimação” decisiva eu não teria aceitado o desafio; à professora Joseania Freitas, por ter visto a pessoa que sou em um momento delicado dessa trajetória. Minha gratidão à professora Suely Cerávolo, por tantas coisas... pelo incentivo acadêmico, por me ensinar a pensar sobre a prática da documentação em museus, pela disposição de refazer laços e por me fazer conhecer um pouco mais de mim mesma. Gratidão ao meu orientador, professor Marcelo Cunha, por anos frutíferos de trabalho de pesquisa desde a graduação, baseados em interação intelectual, confiança e respeito; por suas intervenções precisas e por me dar liberdade acadêmica de pensar e ousar dizer o que penso.

Ao professor Luiz Nicolau Parés, por sua gentileza e disponibilidade em participar e melhorar este trabalho. Aos professores Bebel Nepomuceno, que me ensinou a corrigir o texto; Alejandra Hernández Muñoz e Carlos Eugênio Líbano, pela atenção e empréstimo de material para pesquisa; Maria do Rosário Carvalho, palavras de incentivo e segurança, e à José Reginaldo Gonçalves por sua interessante visão sobre o museu e os museólogos.

À toda equipe do MAFRO, local de aprendizado onde me sinto acolhida desde a graduação, em especial à museóloga Emília Neves. À Zinalva Ferreira e Lara Marques, representando aqui a equipe de estagiários, pessoas dispostas a fazer acontecer mesmo em condições adversas. Grata pela gentileza nos momentos finais deste trabalho. Minha gratidão

à museóloga Ana Liberato, diretora da DIMUS no período de desenvolvimento do trabalho, por disponibilizar o arquivo e facilitar a realização da pesquisa naquele espaço.

Às pessoas que desde a graduação auxiliam a construir minha vida acadêmica: À Cremilda Sampaio, por me fazer ouvir o silêncio que envolve a Bahia. À Edenice Ornelas e Sandra Kroetz, equipe unida e animada do Projeto de Iniciação Científica; Adiane Candeias e Soraia, colegas da equipe de conservação do MAFRO: trabalhamos e rimos bastante. Aos colegas desta primeira turma do PPGMuseu, especialmente à Fátima Silva, funcionária da Diretoria de Museus, que facilitou o acesso aos arquivos e locais de pesquisa indispensáveis ao desenvolvimento deste trabalho; à Daniela Moreira e Val Cândido, pelo material de pesquisa, e à Anna Paula Silva: nossas conversas a respeito da Museologia auxiliaram a sedimentar algumas ideias desenvolvidas aqui. À presença amiga e eficiente de Patrick, secretário do Departamento de Museologia.

Ao pessoal da Fundação Pierre Verger onde, já na linha de chegada e ainda sem conclusão, encontrei D. Cici, com gentileza, disposição e o conteúdo que eu precisava; sem seu depoimento as lacunas seriam maiores. À coordenadora do Solar Ferrão, Dina César, e à sua equipe; à Maria Fernanda e Albino Oliveira, funcionários do Museu do Homem do Nordeste, e à Rinaldo Carvalho e Tânia Borges, do Museu do Estado de Pernambuco. À professora Mariza Soares, por sua disposição em me receber no Museu Nacional do Rio de Janeiro; aos funcionários do IPHAN, Luciano Barbosa, do Núcleo de distribuição de publicações, e Márcia Almeida, da Biblioteca Aloísio Magalhães, pela atenção e presteza em disponibilizar o material pedido; ao museólogo Júlio Chaves, do Museu Théo Brandão, de Maceió.

Minha gratidão a todos os professores e colegas que mesmo não sendo citados nominalmente aqui fazem parte da minha vida acadêmica, com os quais aprendo a conhecer e a me reconhecer.

A função daquele que descreve será a de combater as dificuldades do caminho, por grandes e surpreendentes que sejam, e as dificuldades da escrita. [...] 'Até o inefável tem nome', disse Pedro Salinas, e é o mesmo que afirmar que o que não se nomeia não existe e só compreendemos o que existe.

Jorge Urrutia 2000

GALAS, Dora Maria dos Santos. O Som do Silêncio: Ecos e Rastros Documentais de Vinte e Seis Esculturas Afro da Coleção Estácio de Lima. 342 f. 2015. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Museologia - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

## RESUMO

Esta dissertação apresenta os resultados de uma investigação que teve como campo o Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia e a Coleção Estácio de Lima, com o objetivo de produzir conhecimento e organizar as informações obtidas sobre vinte e seis esculturas da citada Coleção em uma abordagem etno-estética. A discussão que se apresenta como pano de fundo é baseada em estudos da cultura material em museus, a antropologia da arte, a análise de categorias ocidentais utilizadas para tratar os objetos etnográficos e o estudo de termos. Nesta pesquisa, realizada por meio de análises bibliográfica e documental, recorremos a inventários, catálogos e fichas de registro de objetos e instrumentos de controle de acervo e ao Manual de Normas: Documentando Acervos Africanos, com intenção de mapear práticas e tendências da área e compilar os termos recorrentes a objetos africanos e afro-brasileiros, compondo um esboço de glossário para esses acervos etnográficos, que constam em apêndice ao final deste trabalho. A análise imagética teve por objetivo encontrar indícios que permitissem inferências e associações estilísticas, contribuindo para a interpretação das esculturas, sendo realizada em banco de imagens, catálogos de museus e de coleções de arte africana, sites de museus, objetos expostos em instituições museológicas e por meio de depoimento oral. Disso resultou a iconografia das vinte e seis esculturas e a iconologia de algumas delas para as quais foram encontrados registros de sua história em reportagens de jornais locais. Com base no conhecimento construído acerca das esculturas e respeitando a polissemia dos objetos foram estabelecidas categorias possíveis para a organização da informação ao final da análise e interpretação das mesmas. A investigação da trajetória institucional da Coleção Estácio de Lima apontou as controvérsias e incertezas que cercam sua formação e o muito que ainda deverá ser investigado sobre ela; destacou a necessidade de que os acervos etnográficos sejam estudados também enquanto representantes das práticas e discursos do museu ao longo do tempo e revelou a ainda frágil estrutura da documentação museológica enquanto prática essencial ao exercício da Museologia.

**Palavras-chave:** Documentação Museológica. Acervos Afro-Brasileiros. Coleção Estácio de Lima. Museu Afro-Brasileiro

GALAS, Dora Maria dos Santos. *The Sound of Silence: Echoes and Traces* documentary of Twenty-six African Sculptures in the Estacio de Lima's Collection. 342 pages. 2015. Thesis (Master) - Department of Museology - Faculty of Philosophy and Human Sciences, Federal University of Bahia, Salvador, 2015.

## **ABSTRACT**

This thesis presents the results of an investigation that had as fieldwork the Afro-Brazilian Museum of the Federal University of Bahia and Estacio de Lima Collection and aimed to produce knowledge and organize information gathered on the twenty-six sculptures of the mentioned collection in an ethno-aesthetic approach. The backdrop discussion is based in material culture studies in museums, anthropology of art, analysis of Western categories employed to treat ethnographic objects and the study of terms. This survey was conducted through bibliographical and documentary analysis. For this we turned to inventories, catalogs, registration forms of objects and collection's records and the Policy Manual: Documenting African Archives, intending to map practices and trends in the area and compile a recurring terminology to African and Afro-Brazilian objects, composing a preliminary study of a glossary on these ethnographic collections which is listed in the appendix at the end of this work. The imagery analysis aimed to find evidence that would allow inferences and stylistic associations contributing to the interpretation of the sculptures and it was carried out using image databases, catalogs of museums and African art collections, museums sites, objects displayed in museum institutions and through oral testimony. This resulted in the iconography of the twenty-six sculptures and the iconology of some of them whose records of their history were found in reports of local newspapers. Based on the knowledge built about the sculptures and respecting the polysemy of objects, possible categories were established to organize the information in the conclusion of the analysis and interpretation. The investigation of the institutional trajectory of Estacio de Lima Collection pointed out the controversy and uncertainty surrounding its formation and how much it should still be investigated; It indicated the need to study ethnographic collections because they also represent the practices and discourses of the museum over the time and revealed the still fragile structure of the museological documentation while being an essential practice to exercise the Museology.

**Keywords:** Museological Documentation. Afro-Brazilian Collections. Estacio de Lima Collection. Afro-Brazilian Museum.

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Mapeamento das noções de Inventário e Catálogo por alguns autores .....	56
Figura 1	Representação das relações associativas entre três termos.....	58
Quadro 2	Cruzamento das entradas para os termos: catálogo, inventário e documento.....	59
Quadro 3	Síntese do pensamento de alguns teóricos sobre Museu e Museologia.....	67
Quadro 4	Síntese do pensamento de alguns teóricos sobre Museu e Museologia no Brasil.....	70
Quadro 5	Exemplo de aplicação das Normas do AFRICOM: Estatueta EL052	117
Quadro 6	Extrato da composição temática e coleções do MAFRO em 2013.....	129
Quadro 7	Esquema Classificatório do MAFRO/UFBA entre 2010 e 2013.....	134
Quadro 8	Síntese da Identificação da Coleção Estácio de Lima no MAFRO....	154
Quadro 9	Cruzamento da Identificação das esculturas da Coleção Estácio de Lima no Museu da Cidade e no MAFRO.....	154
Quadro 10	Estrutura de organização das informações das vinte e seis esculturas	270

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1	Esculturas emprestadas ao MAFRO pelo Museu Estácio de Lima em 1981.....	126
Ilustração 2	Reprodução de imagem do livro Os Africanos no Brasil, 1933, p. 138 - legenda original.....	140
Ilustração 3	Esculturas da Coleção Estácio de Lima: Artefato Artístico / Escultura / Máscara / Miniatura de Máscara Zoomorfa.....	157
Ilustração 4	Esculturas da Coleção Estácio de Lima: Artefato Artístico / Escultura / Máscara / Miniatura de Máscara Antropomorfa.....	158
Ilustração 5	Esculturas da Coleção Estácio de Lima: Artefato Artístico / Escultura / Escultura Figurativa / Escultura Antropomorfa.....	159
Ilustração 6	Esculturas da Coleção Estácio de Lima: Artefato Artístico / Escultura / Escultura Figurativa / Escultura Masculina e Escultura Feminina.....	160
Ilustração 7	Esculturas da Coleção Estácio de Lima: Artefato Artístico / Escultura / Escultura Figurativa / Busto / Busto Masculino e Busto Feminino.....	161
Ilustração 8	Esculturas da Coleção Estácio de Lima: Artefato Artístico / Escultura / Escultura Figurativa / Escultura Antropomorfa.....	162
Ilustração 9	Esculturas da Coleção Estácio de Lima: Artefato Artístico / Escultura / Máscara e Escultura Figurativa / Escultura Antropomorfa.....	163
Ilustração 10	Mapa da África destacando os países das regiões Ocidental e Central.....	166
Ilustração 11	Reprodução da mais antiga escultura africana em madeira encontrada na África Central.....	168
Ilustração 12	Estatueta antropomorfa frente e costas: enfatizando a geometrização formal.....	170

Ilustração 13	Quadro de agrupamento das vinte e seis esculturas segundo a forma.....	174
Ilustração 14	Conjunto de Ibeji.....	178
Ilustração 15	Hoho de cerâmica.....	180
Ilustração 16	Ibeji com barrete e douramento.....	182
Ilustração 17	Ibeji feminino do candomblé de Pulquéria.....	183
Ilustração 18	Reprodução de reportagem da revista O Cruzeiro de 14 de abril de 1951.....	184
Ilustração 19	Ibeji EL 166 e EL 167 e EL 055 e EL056.....	185
Ilustração 20	Vista posterior da formação da cabeça cônica, formação em ponta de lança.....	186
Ilustração 21	Vista lateral da formação da cabeça com incisões diagonais (as tranças).....	186
Ilustração 22	Vista frontal da formação da posição dos braços e mãos.....	187
Ilustração 23	Detalhes da lateral dos pares de Ibeji.....	187
Ilustração 24	Reprodução de reportagem do jornal A Tarde com imagem do Ibeji EL055.....	188
Ilustração 25	Reprodução de reportagem do jornal A Tarde com imagem da escultura EL054.....	189
Ilustração 26	Figuras antropomorfas com serpente: três ângulos de visão e detalhes .....	191
Ilustração 27	Figuras antropomorfas com serpente: rupturas e identificação de sexo.....	192
Ilustração 28	Figuras antropomorfas com serpente: frente .....	195
Ilustração 29	Figuras antropomorfas com serpente: lateral .....	196
Ilustração 30	Figuras antropomorfas com serpente: cabeça e face.....	197

Ilustração 31	Figuras antropomorfas com pêndulo: frente, verso e lateral.....	198
Ilustração 32	Figuras antropomorfas: interior com pêndulo.....	200
Ilustração 33	Figuras antropomorfas com pêndulo: Frente, verso e lateral da cabeça.....	201
Ilustração 34	Reprodução de imagem das estatuetas <i>Vallisneri</i> .....	202
Ilustração 35	Figuras antropomorfas com pêndulo: detalhes da face.....	203
Ilustração 36	Figuras antropomorfas com pêndulo: formação do penteado.....	204
Ilustração 37	Figura antropomorfa com cornos: Frente, verso e lateral.....	205
Ilustração 38	Figura antropomorfa com cornos: detalhes da face.....	206
Ilustração 39	Figura feminina com cabaça: frente, verso e lateral.....	208
Ilustração 40	Iemanjá MAFRO.....	210
Ilustração 41	Figura antropomorfa com cabaça: detalhes da face.....	211
Ilustração 42	Figura antropomorfa com cabaça: detalhes .....	212
Ilustração 43	Figura antropomorfa com pêndulo e faca: frontal e posterior.....	213
Ilustração 44	Figura antropomorfa com pêndulo e faca: lateral.....	214
Ilustração 45	Figura antropomorfa com pêndulo e faca: interior da base.....	215
Ilustração 46	Figura antropomorfa com pêndulo e faca: cabeça e face: costas e lateral.....	216
Ilustração 47	Exu e Exus de Saia.....	218
Ilustração 48	Bandeja de Ifá e tipo de iroké do acervo do MAFRO.....	221
Ilustração 49	Figura antropomorfa com seios e cabeleira: frente e detalhes frontais.....	223
Ilustração 50	Figura antropomorfa com seios e cabeleira: costas e detalhes .....	224
Ilustração 51	Figura antropomorfa com seios e cabeleira: laterais e detalhes .....	225
Ilustração 52	Figura antropomorfa com seios e cabeleira: olhos e face .....	226
Ilustração 53	Estatueta ritual antropomorfa: frente.....	228

Ilustração 54	Estatueta ritual antropomorfa: face e cabeleira.....	229
Ilustração 55	Estatueta ritual antropomorfa: costas.....	230
Ilustração 56	Estatueta ritual antropomorfa: lateral e detalhes.....	231
Ilustração 57	Estatueta ritual antropomorfa: face, perfil e olhos.....	232
Ilustração 58	Matéria do jornal A Tarde de 25 de setembro de 1988, caderno Lazer e Informação.....	233
Ilustração 59	EL 057 Busto feminino com tiara: frente, verso e perfil.....	239
Ilustração 60	EL 057 Busto feminino com tiara: perfil.....	240
Ilustração 61	EL 058 Busto feminino delgado: frente, verso e perfil.....	242
Ilustração 62	EL 058 Busto feminino delgado: perfil.....	243
Ilustração 63	EL 058 Busto masculino: frente, verso e perfil.....	244
Ilustração 64	EL 060 Busto masculino: vista posterior.....	245
Ilustração 65	EL 060 Busto masculino: detalhes do rosto e perfil.....	246
Ilustração 66	Máscara Geledé, acervo MAFRO.....	247
Ilustração 67	EL 040 e EL 041 Topo de máscaras decorativas.....	248
Ilustração 68	EL 040 Topo de máscara decorativa: frente, verso, lateral e marcas	249
Ilustração 69	EL 041 Topo de máscara decorativa: frente, verso, lateral e marcas	251
Ilustração 70	EL 046 e EL 047 Topo de máscaras decorativas zoomorfas cônicas.....	254
Ilustração 71	EL 046 Topo de máscara zoomorfa decorativa: frente, verso, lateral e marcas.....	255
Ilustração 72	EL 047 Topo de máscara zoomorfa decorativa: frente, verso, lateral e marcas.....	256
Ilustração 73	EL 042 Máscara decorativa antropomorfa: frente, verso, lateral e marcas.....	257

Ilustração 74	EL 043 Máscara antropomorfa decorativa: frente, verso, lateral e marcas.....	258
Ilustração 75	EL 044 Máscara decorativa antropomorfa: frente, verso, lateral e marcas.....	259
Ilustração 76	EL 045 Máscara decorativa antropomorfa: frente, verso, lateral e marcas.....	260
Ilustração 77	EL 061 Máscara antropomorfa decorativa: frente, verso, lateral e marcas.....	262
Ilustração 78	Agrupamento por função ritual e decorativa.....	264
Ilustração 79	Agrupamento por uso atribuído .....	266
Ilustração 80	Agrupamento por estilo: composição da face e olhos.....	268
Ilustração 81	Agrupamento por estilo: formato da cabeça e penteado.....	271
Ilustração 82	Agrupamento por estilo: marcas e incisões.....	273
Ilustração 83	Agrupamento por estilo: composição da face e olhos.....	275
Ilustração 84	Agrupamento por estilo: formato da cabeça e penteado.....	277
Ilustração 85	Agrupamento por estilo: marcas e incisões.....	278

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AFRICOM	Conselho Internacional de Museus Africanos
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CEAO	Centro de Estudos Afro-Orientais
CIDOC	Conselho Internacional de Documentação
CNPQ	Conselho Nacional de Pesquisa
DIMUS	Diretoria de Museus
DPT	Departamento de Polícia Técnica
ICOM	Conselho Internacional de Museus
ICOFOM	Comitê Internacional de Museologia
ICOMOS	Conselho Internacional de Monumentos e Sítios
ICTOP	International Committee for the Training of Personnel
IHGAL	Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas
IHGBA	Instituto Histórico e Geográfico da Bahia
MAE	Museu de Arqueologia e Etnologia
MAFRO	Museu Afro-Brasileiro
MEL	Museu Estácio de Lima
MEPE	Museu do Estado de Pernambuco
MUHNE	Museu do Homem do Nordeste
OIM	Oficina Internacional de Museus
SECULT	Secretaria de Cultura
SEPROMI	Secretaria de Promoção da Igualdade Racial
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura
UFBA	Universidade Federal da Bahia
USP	Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>19</b>
<b>2</b>	<b>MUSEOLOGIA: CULTURA MATERIAL E A DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA.....</b>	<b>27</b>
2.1	O ESTUDO DA CULTURA MATERIAL EM MUSEUS.....	27
2.2	AS COLEÇÕES E O DESENVOLVIMENTO DA PRÁTICA DOCUMENTAL EM MUSEUS.....	37
<b>2.2.1</b>	<b>Coleções e Colecionamento.....</b>	<b>38</b>
<b>2.2.2</b>	<b>As Coleções e os Museus: tipologias e práticas de documentação.....</b>	<b>42</b>
<b>2.2.3</b>	<b>Catálogos e Inventários em Museus.....</b>	<b>47</b>
2.3	MUSEU E MUSEOLOGIA: NOVOS PARADIGMAS E O IMPACTO NA PRÁTICA DOCUMENTAL .....	60
<b>2.3.1</b>	<b>Museu e Museologia: construção de ideias e conceitos.....</b>	<b>60</b>
<b>2.3.2</b>	<b>A Documentação museológica: a especificidade do documento e da ação.....</b>	<b>74</b>
<b>3</b>	<b>ACERVOS MUSEOLÓGICOS ETNOGRÁFICOS: A DOCUMENTAÇÃO DE COLEÇÕES AFRO E AFRO-BRASILEIRAS.....</b>	<b>81</b>
3.1	MUSEUS ETNOGRÁFICOS E ANTROPOLOGIA: CONFLITO PASSADO, DESAFIO PRESENTE.....	82
<b>3.1.1</b>	<b>Acervos afro-brasileiros nos museus etnográficos do Brasil: formação de coleções, discursos e silêncios.....</b>	<b>88</b>
3.2	A DOCUMENTAÇÃO DE ACERVOS ETNOGRÁFICOS EM MUSEUS: ALGUMAS REFLEXÕES.....	95

3.2.1	<b>Uma análise das Normas para a Documentação Museológica de Acervo Africano elaboradas pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) e o Conselho Internacional de Museus Africanos (AFRICOM).....</b>	108
3.3	PERFIL GERAL DO MAFRO: CRIAÇÃO, COLEÇÕES E PROCESSOS DE DOCUMENTAÇÃO .....	119
3.3.1	<b>O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia – MAFRO/UFBA.....</b>	120
3.3.2	<b>O Processo de Documentação Museológica do MAFRO: Pesquisa e Elaboração de Instrumentos.....</b>	129
3.4	A COLEÇÃO ESTÁCIO DE LIMA .....	137
3.4.1	<b>As Características documentais da Coleção Estácio de Lima.....</b>	151
3.4.2	<b>O Conjunto de Vinte e Seis Esculturas .....</b>	155
4	<b>A DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGIA EM PROCESSO: PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO E ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO.....</b>	164
4.1	4.1 DADOS SOBRE A ESCULTURA TRADICIONAL AFRICANA	165
4.2	ESTATUETAS, BUSTOS E MÁSCARAS: FORMA E TÉCNICA; FINALIDADE E SENTIDO DA ESCULTURA AFRICANA E AFRO-BRASILEIRA EM MADEIRA.....	173
4.2.1	<b>O conteúdo na forma: estatuetas.....</b>	177
4.2.1.1	<i>Ibeji.....</i>	178
4.2.1.2	<i>Figura antropomorfa com serpente .....</i>	189
4.2.1.3	<i>Figuras antropomorfas com pêndulo.....</i>	198
4.2.1.4	<i>Figura antropomorfa com cornos.....</i>	205
4.2.1.5	<i>Figura antropomorfa com cabaça.....</i>	208
4.2.1.6	<i>Figura antropomorfa com pêndulo e faca: Iróké Exu?.....</i>	213

4.2.1.7	<i>Figura antropomorfa com seios e cabeleira.....</i>	222
4.2.1.8	<i>Estatueta ritual antropomorfa.....</i>	227
<b>4.2.2</b>	<b>O conteúdo na forma: bustos.....</b>	234
4.2.2.1	<i>Busto Feminino com tiara .....</i>	238
4.2.2.2	<i>Busto feminino delgado .....</i>	241
4.2.2.3	<i>Busto masculino cabeça esférica .....</i>	243
4.2.2.4	<i>Busto masculino com escarificações .....</i>	246
<b>4.2.3</b>	<b>O conteúdo na forma: máscaras .....</b>	250
4.2.3.1	<i>Máscara decorativa zoomorfa esférica .....</i>	253
4.2.3.2	<i>Máscara decorativa zoomorfa cônica .....</i>	257
4.2.3.3	<i>Máscara decorativa antropomorfa com pena frontal EL 042 .....</i>	260
4.2.3.4	<i>Máscara decorativa antropomorfa características senufo EL 043.....</i>	261
4.2.3.5	<i>Máscara decorativa antropomorfa dupla haste frontal EL 044 .....</i>	263
4.2.3.6	<i>Máscara decorativa antropomorfa polida com pena e barba larga EL 045 .....</i>	265
4.2.3.7	<i>Máscara decorativa antropomorfa boca e olhos vazados EL 061.....</i>	267
4.3	<b>CRITÉRIOS ESCOLHAS E CONJUNTOS .....</b>	269
<b>4.3.1</b>	<b>Função .....</b>	271
<b>4.3.2</b>	<b>Uso atribuído pós pesquisa .....</b>	273
<b>4.3.3</b>	<b>Estilo .....</b>	275
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	281
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	286
	<b>APÊNDICE .....</b>	309
	<b>ANEXO .....</b>	335

## 1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação, que contém reflexões acerca do estudo da cultura material em museus e do processo de documentação de acervos etnográficos afro-brasileiros, é o resultado de um trabalho que teve início ainda na graduação, quando por dois anos participei da equipe que desenvolveu a documentação e ações de tratamento e divulgação das Coleções Estácio de Lima<sup>1</sup> e Capoeira. Os projetos estavam inseridos na Política de Ações Afirmativas do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia (MAFRO/UFBA), sob a orientação dos professores do Departamento de Museologia Marcelo Cunha e Joseania Freitas.

Foram dois anos de intenso aprendizado a respeito de características histórico-culturais da cidade de Salvador, da Bahia, do universo das religiões afro-brasileiras e da realidade das relações étnico-raciais que envolvem nossa constituição como povo e país. Todos esses aspectos estavam representados ali pelos objetos individualmente e pela trajetória de formação e tratamento museológico das duas Coleções, criadas em tempos e perspectivas distintas. A Capoeira, representando sujeitos na luta pela afirmação e o reconhecimento da cultura afro-brasileira no tecido que formamos. A Estácio de Lima, rica em mistérios, mitos e silêncios documentais, diretamente relacionados com uma ideia de país que se pretendeu criar e com o pensamento científico racialmente hierarquizado que vigorou no Brasil até meados do século XX, representado nos museus por meio de coleções, arranjos e abordagens.

Documentar aquelas Coleções revelou também a feição do trabalho realizado com a cultura material em museus. Notadamente as especificidades do processo de documentar objetos polissêmicos: a percepção sensível, a necessidade de controle e organização; a produção de conhecimento, a difusão da informação e os vazios presentes nos registros que produzimos. Isso implicou reflexões a respeito do próprio fazer documental em museus; sobre o processo em si, que é construído, idealmente, ao longo do tempo em um trabalho constante e cíclico. Essa realidade direcionou meu interesse acadêmico em conhecer as estruturas e o sentido do museu e até mesmo quais os objetivos da preservação de um patrimônio frente ao nosso desconhecimento a respeito do que guardamos.

---

<sup>1</sup> Coleção formada pelo médico legista Estácio de Lima, parte do acervo do Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima, instalado no Instituto Médico Legal (IML) de Salvador. Desde 2010, esta Coleção está sob a guarda do MAFRO, em regime de comodato, acordo firmado com a Secretaria de Promoção da Igualdade Racial (SEPROMI) e foi documentada em dois projetos PIBIC no período de 2011/2013, com bolsas do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq).

Na produção da documentação das citadas Coleções, tivemos como eixo a Dissertação de Juipurema Sandes (2010), que estudou a Coleção de Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira do MAFRO e propôs um esquema de organização da informação, baseado em estruturas próprias da Biblioteconomia<sup>2</sup>. Impulsionada pela necessidade de entender aquele arranjo e com aporte teórico recebido na disciplina Classificação e Documentação<sup>3</sup> estudei alguns aspectos da organização da informação: atribuição de categorias, estudo de termos, thesaurus para museus, controle de vocabulário e fluxos das atividades pertinentes à documentação museológica. Aqueles estudos, desenvolvidos durante o trabalho de documentar a Coleção Capoeira, e as necessidades observadas na prática de documentar as duas Coleções indicaram a importância no desenvolvimento do estudo de termos relativos à temática afro-brasileira.

Após documentarmos a Coleção Capoeira concentramos a ação na Coleção Estácio de Lima. Naquele momento nos deparamos com o silêncio provocado pela ausência de registros museológicos anteriores que nos informassem a respeito dos próprios objetos e sobre a formação da Coleção. Isso provocou reflexões sobre as limitações de conteúdo da documentação que produziríamos e a necessidade de repensar o que é, afinal, a *documentação museológica*, qual sua finalidade e relação com a pesquisa museológica.

Nesta Coleção alguns objetos do universo da cultura material religiosa afro-brasileira foram facilmente identificados, pois já havia categorias organizadas a partir dos estudos de outros pesquisadores com objetos similares. Entretanto, ao nos depararmos com vinte e seis esculturas de estilo africano sem nenhuma identificação – que compõem um conjunto formal diferenciado da Coleção – constatamos que produzimos uma documentação apenas para o controle elementar, inconsistente e com lacunas, que pouco contribuiria para o entendimento do que são aqueles objetos e para a produção de uma narrativa a partir deles. Identifiquei ali um problema de ausência de conteúdo e atribuição de sentidos.

Com essas questões encerramos aqueles projetos e elaborei, sob orientação da Profa. Suely Cerávolo, um *Manual para documentação de acervo no MAFRO*, como trabalho de conclusão da graduação, fruto de necessidades vivenciadas e com o objetivo de padronizar os procedimentos e o conteúdo dos registros de controle. Quando foi realizada a primeira seleção

---

<sup>2</sup> Dissertação de mestrado orientada pelo prof. Dr. Marcelo Cunha. Aspectos desse trabalho são analisados no tópico relativo à documentação do MAFRO.

<sup>3</sup> Ministrada pela Prof. Dra Suely Cerávolo com forte influência da disciplina Documentação / Ciência da Informação.

do Programa de Pós-Graduação em Museologia da UFBA, a investigação proposta foi uma continuidade das reflexões resultantes desse processo de aprendizado que transitava entre a Museologia, as Disciplinas da Ciência da Informação e a Etnologia.

Assim, o objetivo inicial foi analisar, à luz da Terminologia, práticas de documentação museológica em acervos etnográficos afro-brasileiros e aplicar em vinte e seis esculturas da Estácio de Lima um procedimento de organização da informação. Como pano de fundo, discutiria as possibilidades e os limites de intersecção entre Museologia, Arquivologia e Biblioteconomia na produção, tratamento e organização da informação. Acreditava, naquele momento, que a pesquisa documental e análise de termos me forneceria um caminho para a interpretação das vinte e seis esculturas com as quais trabalharia.

Para cumprir aquele objetivo era necessário escolher outros museus nos quais, juntamente com o MAFRO, local de guarda da Coleção Estácio de Lima, – e de certa forma, *a casa* do projeto – pudéssemos desenvolver a pesquisa. Essas Instituições foram escolhidas segundo dois critérios: a semelhança temática e/ou estilística entre as Coleções e o acesso à documentação. Com o aceite das Instituições, estabelecemos como campo de pesquisa, além do MAFRO, o Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro e o Museu do Homem do Nordeste (MUHNE). Nos contatos com tais Instituições delimitamos as Coleções que poderiam ser pesquisadas: no Museu Nacional a Coleção de artefatos africanos e no MUHNE, a Coleção Waldemar Valente<sup>4</sup>.

Em conversas com o orientador, resolvemos que a pesquisa de campo deveria acontecer desde o início do trabalho, pois os resultados aí obtidos definiriam os rumos da investigação. Começamos no MUHNE<sup>5</sup>. Ali constatei que apesar da temática afro-brasileira existiam significativas diferenças formais entre os objetos pesquisados e os daquela Coleção e que a documentação museológica não estava disponível para pesquisa de termos devido ao processo de migração desta documentação para um sistema informatizado. Ainda em Recife, visitei o

---

<sup>4</sup> Coleção de objetos relativos às religiões afro-brasileiras, doada ao MUHNE por Waldemar Valente.

<sup>5</sup> Pesquisa de campo realizada em Recife de 13 a 17 de maio de 2014. No MUHNE tivemos acesso parcial ao sistema de documentação em fase de implantação, realizamos uma entrevista não estruturada com a coordenadora geral dos Museus da FUNDAJ, Maria Fernanda Oliveira, com o responsável pelo setor de documentação, Albino Oliveira, e com a antropóloga Ciema Silva de Mello. Recebemos o catálogo da Coleção Waldemar Valente e observamos alguns objetos por meio de imagens. Constatamos que as diferenças formais e a quantidade dos registros documentais não permitiam o desenvolvimento satisfatória pesquisa. O MUHNE não dispõe ainda de instrumentos de categorização, controle de vocabulário, glossário de termos ou manual de documentação. Apesar de ter adotado anteriormente um sistema informatizado de documentação, interligando instâncias da Fundação Joaquim Nabuco, os registros individuais dos objetos não foram alimentados durante alguns anos, segundo informações obtidas com o museólogo responsável pelo setor de documentação.

Museu do Estado de Pernambuco (MEPE), pesquisando no catálogo da Coleção Afro, formada por objetos provenientes das batidas policiais nos xangôs<sup>6</sup>, e novamente encontrei diferenças estilísticas entre os acervos e uma inconsistência nos registros museológicos.

Diante dessa realidade, analisamos como opções de pesquisa a Coleção Perseverança,<sup>7</sup> sob a guarda do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (IHGAL), e a Coleção afro-brasileira do Museu Théo Brandão, da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Ao constataremos as significativas diferenças formais e estilísticas entre os objetos de candomblé da região de Salvador e os de outros lugares do Nordeste, decidimos que a pesquisa de campo deveria seguir outro caminho. Por outro lado, de posse dos catálogos das Coleções Perseverança, Waldemar Valente e Afro/MEPE entendemos que aquele material interessaria para a produção do esboço de glossário. Além desse aspecto, os catálogos apresentam informações organizadas segundo pesquisas na temática afro-brasileira. Assim, mantivemos o material como referência à pesquisa documental.

Concentramos a pesquisa em Salvador e fomos conhecer a Coleção Cláudio Masella<sup>8</sup>, sob a guarda do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC), depositada e exposta no Centro Cultural Solar Ferrão. Ali o material documental que obtivemos reafirmou que deveríamos repensar os rumos da investigação, o que fizemos após a qualificação, quando ajustamos nosso foco de investigação para a própria Coleção Estácio de Lima. Ao fazermos esse ajuste, deslocamos também a perspectiva interdisciplinar que vinha norteando o projeto, pois para estudarmos e compreendermos a trajetória da Coleção era necessário que observássemos a constituição de coleções e de museus etnográficos e, assim, precisávamos estudar a relação da Antropologia com a Museologia e museus e as noções de algumas categorias com as quais trabalhávamos e que são formadas por conteúdos antropológicos. Por meio dessa reflexão e mudança de horizonte, harmonizamos nossas ideias e encontramos o caminho para os resultados que aqui apresentamos.

Desde o início da pesquisa percebi que precisaria conhecer melhor o *chão* em que pisava, ou seja, o campo da Museologia – cambiante e interdisciplinar – que baseado em uma

---

<sup>6</sup> Como são denominados os candomblés em Pernambuco e Alagoas.

<sup>7</sup> Coleção originada por objetos religiosos provenientes dos xangôs de Maceió confiscados pela polícia durante o período de repressão aos terreiros, em 1912. Esses objetos foram doados ao IHGAL em 1950 e documentados por Abelardo Duarte e Théo Brandão. Em 1974, o IHGAL produziu um catálogo, fruto de uma nova ordenação sistemática. O Museu Théo Brandão, da UFAL, é formado pelo acervo de arte popular colecionado por aquele folclorista. Nos contatos com o museólogo Júlio Chaves recebemos a informação de que entre o conjunto de objetos religiosos afro-brasileiros não havia esculturas.

<sup>8</sup> Coleção de arte africana doada ao Estado da Bahia pelo industrial italiano Cláudio Masella em 2004.

Instituição Moderna, necessita pensar e agir na contemporaneidade, transformar e manter traços identitários. Isto implicou no desenvolvimento de pesquisa bibliográfica e análises acerca dos estudos da cultura material e sua relação com a Museologia<sup>9</sup>. Pesquisamos a bibliografia referente à formação teórica do campo disciplinar<sup>10</sup> e aos processos de documentação nos museus, observando as tendências e problemas atuais.

Trabalhamos o tema das coleções e desenvolvimento da documentação em museus buscando delimitar os instrumentos utilizados historicamente, suas noções e conteúdos. Para tanto, além da pesquisa bibliográfica<sup>11</sup>, utilizamos sete catálogos de coleções etnográficas africanas e afro-brasileiras. Com esse conteúdo construímos o segundo capítulo,<sup>12</sup> tendo a intenção de conhecer e delinear nitidamente do que falamos, para quem falamos e o que pensamos.

O terceiro capítulo contempla o objeto da investigação, no qual se destacam dois aspectos: como os acervos afro-brasileiros são documentados em museus e quais as estratégias metodológicas necessárias para conhecê-los e interpretá-los. Um objeto de estudo que relaciona duas áreas: a Museologia e a Etnologia e para o qual era necessário conhecer as estruturas nas quais a pesquisa se desenvolvia, a feição do museu/campo de pesquisa [o MAFRO], a constituição da Coleção e dos objetos sobre os quais pesquisaria.

Discorremos sobre o contexto histórico no qual se originaram os museus etnográficos, a Antropologia e as relações entre esta e os museus e também a respeito do tratamento dado aos acervos afro-brasileiros nos *museus etnográficos* do Brasil e estudamos a formação de algumas categorias que permeiam o problema enfrentado neste trabalho. Analisamos as três abordagens<sup>13</sup> usuais no tratamento museológico de objetos etnográficos, descritas por Munanga (2004), e adotamos a perspectiva etno-estética, fundamentada na Antropologia da Arte, para utilizarmos no estudo das vinte e seis esculturas da Coleção Estácio de Lima.

---

<sup>9</sup> Para a discussão sobre cultura material recorreremos destacadamente a VAN MENSCH (1983, 1989, 1994); GONÇALVES (2007); REDE (1996); BUCAILE e PESEZ (1998); MAUSS (2003); MENESES (1996), e BRUNO (2010) e BOAS (2014)

<sup>10</sup> CERÁVOLO (2004); HERNÁNDEZ (2006); GONÇALVES (2007); SCHEINER (2008) CURY (2009) e FOUCAULT (2014).

<sup>11</sup> Na discussão sobre a documentação recorreremos a autores da Museologia e da Ciência da Informação: HERNÁNDEZ (1994); TORRES (2010); FERREZ (1994); CAMARGO-MORO (1986); CERÁVOLO e TÁLAMO (2000); BARBUY (2008); VAN MENSCH (1983); CÂNDIDO (2006) e SMIT (1986, 2008).

<sup>12</sup> Conforme o Manual de Estilo Acadêmico da UFBA, a Introdução é numerada, assim o segundo capítulo é onde se inicia o desenvolvimento do tema.

<sup>13</sup> Para a análise das categorias, das abordagens e para a escolha de uma delas utilizamos VAN VELTHEN (2012); CARNEIRO DA CUNHA (1983); PIRES (2009), SANCI (2007, 2008); (MAUSS (2003); BOAS (2014); MUNANGA (2004).e PRICE (2000).

Considerando as orientações sobre documentação em museus provenientes do Conselho Internacional de Museus (ICOM) e com o objetivo de conhecer o conceito de documentação adotado por esse órgão, os avanços no desenvolvimento de termos e de uma linguagem própria para os acervos africanos e afro-brasileiros, analisamos alguns aspectos do *Manual de Normas: Documentando Acervos Africanos* (ICOM/ AFRICOM)<sup>14</sup>. Especialmente sua organização, as categorias e termos propostos, a aproximação com a documentação encontrada por nós no desenvolvimento da pesquisa e as possibilidades de aplicação para acervos afro-brasileiros.

Traçamos um perfil geral da trajetória institucional do MAFRO<sup>15</sup>, da formação e composição do acervo, analisando os processos de documentação museológica realizados ali entre 2010 e 2013 que foram alimentados por pesquisas sobre algumas de suas Coleções. Investigações que produziram uma lista de termos relativos a três temáticas: religião, capoeira e festas populares, abrangendo uma tipologia de acervos tais como insígnias, imaginária, adereços, utensílio, instrumentos musicais e vestuário, entre outros, os quais foram compilados juntamente com aqueles encontrados em catálogos durante a realização desta pesquisa e são aqui apresentados em apêndice, como um esboço de glossário, ao final da Dissertação.

Concluimos o terceiro capítulo com a análise da Coleção Estácio de Lima, com base nas informações recolhidas em fontes documentais museológicas, produções acadêmicas e reportagens de jornais locais. Buscamos entender o contexto sociocultural e político que envolveu a repressão às religiões afro-brasileiras e a suposta ligação da Coleção formada por Nina Rodrigues no final do século XIX com a Estácio de Lima. Abordamos a luta dos afrodescendentes<sup>16</sup> pelo reconhecimento e direito de existir cultural, social e politicamente no Brasil relacionando-a com a transferência da Coleção para o Museu da Cidade em 1999 e finalmente sua entrada no MAFRO, em 2010.

Por meio da documentação disponibilizada pela DIMUS e dos rastros documentais de alguns objetos, imagens encontradas em reportagens e livros analisamos a constituição da Coleção com o objetivo de entendê-la como um sistema articulado e que pode ser conhecido em algum aspecto por meio de sua própria materialidade. Por fim, apresentamos, de acordo

---

<sup>14</sup> Conselho Internacional de Museus Africanos.

<sup>15</sup> Com base nas Dissertações de CUNHA, M, (1999); SANDES (2010); MATOS (1012), dos Boletins do CEAO e em reportagens de jornais locais da década de 1980.

<sup>16</sup> Apesar de considerarmos as dificuldades de definição desta categoria, aqui a adotamos para nominar aqueles descendentes diretos da diáspora africana.

com o esquema de organização que foi utilizado no período de desenvolvimento do PIBIC (2011-2013), as vinte e seis esculturas com as quais trabalhamos.

No quarto capítulo tratamos das esculturas. Inicialmente, analisamos a categoria *Arte tradicional africana* do ponto de vista da continuidade formal, dos traços estilísticos e dos sentidos e delimitamos as áreas culturais para as quais dirigimos nossa investigação. Em seguida, realizamos a iconografia e iconologia das esculturas. Optamos por utilizar parcialmente a metodologia de Panofsky (1976), apesar de ser desenvolvida para a arte ocidental, por entendermos que atenderia aos propósitos descritivos e analíticos.

De algumas das esculturas logramos entender o contexto de produção e uso, de outras só foi possível uma análise formal pré-iconográfica. Para cumprir nosso objetivo, recorreremos à pesquisa bibliográfica referente à história da arte, simbologia, filosofia, arte negro-africana e afro-americana, ao universo religioso da África Ocidental e ao candomblé<sup>17</sup>.

Realizamos também pesquisa imagética em banco de imagens, catálogos de coleções etnográficas, de arte tradicional africana e de arte afro-brasileira, sites de museus e finalmente uma investigação por pesquisa oral, com a Sra. Nancy Souza e Silva, iniciada no candomblé e funcionária da Fundação Pierre Verger, com o qual conviveu durante vários anos. Para ali, levamos imagens em diversos ângulos de todas as esculturas e conversamos sobre aspectos estilísticos e simbólicos que nos levassem a um entendimento do que são ou foram as esculturas. Esse foi um momento especialmente frutífero na pesquisa, no qual obtivemos informações advindas da tradição oral.

Além dessas modalidades de pesquisa, e sendo uma investigação com a cultura material em museus, retomamos o contato com as vinte e seis esculturas com o objetivo de ampliarmos nossa observação, registrando as marcas que as caracterizam e os aspectos relativos às condições do material: ausência ou presença de pátina, os indícios de que os objetos teriam realmente uma história em terreiros de candomblé. Um significativo material fotográfico de cada escultura foi utilizado como metodologia para reconhecimento e demonstração dos traços estilísticos, aspectos formais, volumes e falhas no material e é parte da própria iconografia apresentada no quarto capítulo.

Quando iniciamos a pesquisa estabelecemos uma primeira organização, que nos serviu durante o processo de trabalho, baseada em aspectos morfológicos, técnicos e estilísticos:

---

<sup>17</sup> Recorreremos especialmente a PANOFSKY (1976); CUNHA, C..(1983), BASTIN (1994); VERGER (1999); LODY (2003); JUNGE (2003); COSTA E SILVA (2003); MUNANGA (2004); CHEVALIER e GHEERBRANT (2009); THOMPSON (2011); DIOP (2011).

modo de esculpir; polimento e verniz; dimensões e formatos, que resultou na formação de três agrupamentos:

- 1) Afro-brasileiras;
- 2) Arte de aeroporto;
- 3) Possíveis objetos rituais africanos.

Esses grupos, ao longo do desenvolvimento da pesquisa, foram modificados e remontados com outros conteúdos e nomenclatura. Os objetos foram agrupados, para a realização da iconografia, em:

- 1) Estatuetas;
- 2) Bustos;
- 3) Máscaras.

Após realizarmos a iconografia e iconologia, apresentamos diferentes formas de organização da informação, com base naquilo que inferimos sobre os objetos. Organizamos as informações por meio do material fotográfico como um *jogo de montar*, no intuito de reafirmar as inúmeras possibilidades de composição e de arranjos, a depender do critério adotado, da intenção e do conhecimento produzido sobre os objetos. Com esse material encerramos o capítulo e nossa investigação, a qual consideramos como um exercício de aprendizado sobre o museu, suas práticas documentais e de pesquisa de cultura material sobre objetos etnográficos. E é um pequeno passo para a compreensão dos significados da Coleção Estácio de Lima no contexto da nossa formação como país ainda hierarquizado racialmente, situação que se revela, indubitavelmente, na nossa organização sociopolítica e econômica.

## 2 MUSEOLOGIA: CULTURA MATERIAL E A DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA

Neste capítulo apresentamos e discutimos conceitos e noções com os quais dialogamos. Inicialmente, tratamos do estudo da cultura material: suas abordagens e a intrínseca relação com o museu. Em seguida, analisamos o desenvolvimento da documentação museológica a partir do colecionismo, focando as modificações nas tipologias daquelas coleções e as implicações disso nas práticas documentais ao longo do tempo. No terceiro tópico discorreremos sobre as mudanças de paradigma na noção de museu e na Museologia, tendo como foco os impactos na prática documental.

### 2.1 O ESTUDO DA CULTURA MATERIAL EM MUSEUS

O ser humano, produtor e produto da cultura, necessita da dimensão material da vida. É por ela que experimenta, inventa, articula-se e com ela cria sentidos, media valores, significados e identidades. Os artefatos colaboram para a construção do homem social, mediam a ação humana, indicam quem somos individual e coletivamente em qualquer contexto social.

A Museologia é o campo de estudos no qual a preservação do patrimônio, a relação entre memória, representação, significado e comunicação constituem o eixo do discurso teórico, sendo mesmo seu objeto e sua justificativa. Agindo em um universo patrimonial diversificado apresenta sua feição interdisciplinar<sup>1</sup> na adoção de abordagens, processos e metodologias que contemplem as diversas formas nas quais seu objeto de estudo se manifesta.

---

<sup>1</sup> Conforme Japiassú (2008), consiste em uma integração das disciplinas no nível dos conceitos e métodos. Na intercomunicação entre as disciplinas de modo que resulte em uma modificação entre elas através de diálogo compreensível. A interdisciplinaridade compreende uma nova forma de conhecimento, que é vivenciado, refletido, percebido, sentido e pensado. Por sua vez, Fazenda (2010) argumenta que cabe ao pesquisador perceber sua própria interdisciplinaridade e revelar-se na pesquisa. A interdisciplinaridade é construída na prática da pesquisa.

Sumariamente, patrimônio é um bem constituído e transmitido de uma geração a outra. Um patrimônio a ser legado significa a posse, o domínio sobre algo. O poder, portanto, é constituinte da palavra patrimônio. Patrimônio cultural é um bem público inalienável, resultado de um processo consciente de seleção, inscreve-se entre a história e a memória e evoca um conjunto de valores que dependem da dimensão sensível das identidades pessoais e coletivas (ICOM, 2010). Nele estão implícitas as dimensões de tempo e espaço e as noções de poder, morte, substância, permanência, representação, significado, memória e identidade. Assim são os acervos museológicos, patrimônio ao qual nos reportamos aqui.

Pesquisar e analisar objetos<sup>2</sup> e coleções em museus implica estudar aspectos teóricos e metodológicos relacionados ao estudo da cultura material. Todo artefato é um suporte de informação. É, potencialmente, um documento, tem um valor determinado por suas características intrínsecas e por informações extrínsecas, contextuais. (VAN MENSCH, 1989). Entretanto, instituí-lo enquanto documento é produto da atitude de olhá-lo intencionalmente como portador de dados, investigando suas informações morfológicas, realizando inferências e associações de ordem relacional. Em museus, os artefatos, abstraídos do seu valor de uso, passam a ser essencialmente documentos, objetos de investigação.

“O termo latino *documentum*, derivado de *docere* ‘ensinar’, evoluiu para o significado de prova.” (LE GOFF, 1990, p.536). Pressupõe uma forma, uma escolha, uma informação e um processamento. É algo que traz uma evidência que o faz ser escolhido como um documento. Exige uma intenção e uma ação nesse processo. O documento é relativo à escolha daquele que o investiga, “não é um material bruto, objetivo e inocente, mas que exprime o poder da sociedade sobre a memória e o futuro (...)” (LE GOFF, 1990, p.10). Na Museologia o documento é um bem cultural, um patrimônio musealizado.

Nas décadas de 1970 e 1980, o estudo da cultura material fez parte do próprio conceito de Museologia, do ponto de vista de alguns teóricos, quando a expressão “estudos da cultura material” foi cogitada em meio às discussões da Área como um termo que atendesse a uma conceituação ampla da Museologia (VAN MENSCH, 1994). Considerando que em todo patrimônio estão presentes e inseparáveis os aspectos tangíveis e intangíveis e que a cultura material é a dimensão física da produção e reprodução social, preservá-la – além dos

---

<sup>2</sup> Adotamos o termo objeto na acepção dada por Baudrillard, do artefato abstraído de sua função; objeto musealizado ou objeto de coleção. Utilizaremos artefato quando falarmos da produção material humana na sua funcionalidade.

evidentes atos de conservação física e registro documental – é também um ato de interpretação de seus significados, representações e contextos socioculturais e históricos.

O trabalho cotidiano nos museus compreende o tratamento e registro dos objetos e pesquisas interdisciplinares acerca destes e das coleções. Abrange, também, o desenvolvimento de uma linguagem específica dos museus construída por meio da cultura material – os seus signos. Essa linguagem pressupõe uma mensagem a ser comunicada que, por sua vez, será elaborada com informações e o conhecimento construído a respeito dos objetos-signos.

Ainda em 1983, van Mensch, Pouw e Schouten apresentaram no *Colloquium ICTOP/ICOFOM*<sup>3</sup> um desenho teórico-metodológico para a Museologia, no qual consideram três funções envolvidas na sua teoria e prática: a conservação, a pesquisa e a comunicação, e propuseram um esquema para o estudo dos objetos considerando três dimensões: a semântica – de valor, significado; a sintaxe – as informações sobre o objeto; e a práxis – uso e efeito nas pessoas, dimensão relativa à construção da história de vida do objeto. Nessa dimensão está também a interpretação do objeto como um veículo de informação. Concluímos, considerando as incipientes referências encontradas acerca da proposição<sup>4</sup>, que as ideias de Mensch, Pouw e Schouten não foram suficientemente sistematizadas e difundidas, o que dificulta seu entendimento e sua aplicabilidade.

Mensch, Pouw e Schouten (1983) indicam que a ação de documentar em museus é mais do que produzir os usuais registros de controle, históricos sintéticos, descrições formais e organização das informações. Consiste ainda em pesquisas, interpretações e elaboração de conteúdos, tendo em vista a intenção de comunicar significados e ideias. Compreendemos ser necessário também analisar criticamente os processos internos do museu: as aquisições, os registros e as narrativas criadas no tempo, incorporando esses dados à documentação dos objetos, o que produzirá outros enunciados, pois entendemos que o museu é, historicamente, um instrumento que revela ideias e mentalidades no seu discurso e na sua prática de trabalho com as coleções.

A busca pelo conhecimento a respeito do ser humano, suas histórias, relações socioculturais, sentidos e representações expressas por meio dos artefatos – potencialmente –

---

<sup>3</sup> International Committee for the Training of Personnel / International Council of Museums

<sup>4</sup> Maria Inez Cândido, em *Documentação Museológica* (2006) e Helena Dodd Ferrez (1994) citam essa proposta para discutir e aplicar um modelo de sistema de documentação museológica e para indicar procedimentos próprios do processo documental em museus.

faz parte dos estudos das ciências sociais. Entretanto, a relação homem-objeto mediada pela memória, sobre a qual se debruça a Museologia, é também um processo de comunicação sensorial e isto define sua singularidade diante das outras ciências sociais e ciências sociais aplicadas (GONÇALVES, 2007). Do ponto de vista dos estudos da cultura material em museus e para os museus, parece-nos ser este o aspecto definidor.

Marcelo Rede (1996) nota que a expressão *cultura material* (grifo nosso) é polissêmica: tanto é o objeto em si – o artefato – quanto uma forma de construção do conhecimento, implicando na adoção de estratégias de investigação. Ao analisar o debate promovido pelo *Smithsonian Institution: History from things: the use of objects in understanding the past*<sup>5</sup>, Rede (1989) observa que cada debatedor trabalhou o tema sob uma determinada ótica relativa à sua área de estudos. O que, no nosso entendimento, explicita o caráter multifacetado da cultura material e a plasticidade de sua noção, aspectos que buscamos conhecer analisando o desenvolvimento dessa prática de estudo no decorrer do tempo e as conexões entre as diversas abordagens e disciplinas.

De acordo com Bucaille e Pesez, durante certa época “a cultura material foi abandonada aos eruditos de província e aos diletantes sem ambição, representava o relato das curiosidades do bazar da história” (1989 p. 20). Uma referência direta aos gabinetes de curiosidades, um saber antiquário próprio do Renascimento que perdurou até os séculos XVIII e XIX, os quais são considerados, na historiografia da institucionalização dos museus, vetores do desenvolvimento da sistematização das coleções. Naquele mesmo período na Europa, especialmente na França, foram desenvolvidos estudos sistemáticos dos monumentos históricos artísticos e arquitetônicos, segundo a abordagem histórica vigente naquele período da História como mestra (POULOT, 2009).

Naquele contexto, no início do século XIX, Alexandre Lenoir, zelador de um depósito de monumentos provenientes das igrejas de Paris, – uma profusão de monumentos funerários e históricos recolhidos durante a Revolução Francesa – reuniu e catalogou todos os monumentos daquele depósito que documentavam iconograficamente as indumentárias antigas, sugerindo que poderia fornecer ideias sobre o vestuário de gênero, civil e militar (POULOT, 2009). Hoje, nos museus, abordagens semelhantes são recorrentes para os estudos da cultura material, desenvolvidas a partir dos objetos ou com base em registros fotográficos.

---

<sup>5</sup> *Smithsonian Institution: a história das coisas e o uso dos objetos na compreensão do passado* (tradução nossa)

A cultura material começou a ser objeto de interesse acadêmico na metade do século XIX, no mesmo contexto no qual nasceu a arqueologia pré-histórica, difundindo-se como um *hobby* entre eruditos e amadores, que ao pesquisarem os artefatos pré-históricos estabeleceram ligações entre os objetos e os sítios onde se encontravam criando novas práticas de pesquisa. No mesmo século, concomitantemente ao imperialismo colonial, a Antropologia estruturava-se como uma nova área disciplinar, tendo como objeto de estudo as sociedades consideradas *primitivas*.

A necessidade dos Impérios coloniais em conhecer os territórios e as sociedades sob seus domínios incentivou a produção de estudos detalhados sobre aquelas culturas. Os artefatos, parte integrante e significativa da vida social, tornaram-se foco de interesse de antropólogos, considerando que estudar os usos, as transformações, os deslocamentos e as trocas – simbólicas ou mercantis – dos artefatos possibilitaria o entendimento da dinâmica social e cultural daqueles grupos humanos, conforme podemos observar nos estudos pioneiros de Boas<sup>6</sup> sobre as artes gráficas e plásticas presentes nos artefatos dos nativos norte-americanos e nos de Malinowski<sup>7</sup> sobre a circulação de colares e braceletes do *Kula* trobiandês<sup>8</sup> (LAPLANTINE, 2007, GONÇALVES, 2009).

No início do século XX a prática etnológica de Boas introduziu uma nova perspectiva no estudo da cultura material: o interesse deixou de ser meramente descritivo com base em informações imanentes (formas, matéria e técnicas de fabricação), passando a focalizar as relações sociais decorrentes de seus usos e significados (GONÇALVES, 2007). Entretanto, essa perspectiva metodológica no âmbito dos museus ainda demorou a ser adotada. No mesmo século, foram reconhecidas as qualidades heurísticas do estudo da cultura material que, assim, começa a se constituir enquanto uma área de investigação das ciências humanas e

---

<sup>6</sup> Fraz Boas, alemão, formado em física, após trabalhar no Museu de Berlin com Adolf Bastian, criador da antropologia alemã, direcionou seu interesse acadêmico para esta área. Cidadão norte-americano, é considerado um dos fundadores da Etnografia. Pioneiro nas pesquisas de campo, mudou a prática antropológica indicando que todas as informações devem ser registradas, incluindo aquelas que constituem o que se denomina cultura material. Foi curador das coleções etnográficas do Museu de História Natural de New York e escreveu críticas a respeito da abordagem dos museus para essas coleções (CASTRO, 2012, LAPLANTINE, 2007).

<sup>7</sup> Bronislaw Malinowski, antropólogo polonês, radicalizou a experiência etnográfica ao conviver por um longo período (com intervalos, entre 1915 e 1918) com os nativos das Ilhas Trobriand, na Polinésia. Com sua pesquisa transformou a antropologia no estudo da alteridade, deixando de lado o evolucionismo, elaborou, a partir do modelo das ciências naturais, a teoria do *funcionalismo*, na qual cada indivíduo tem certas necessidades e cada cultura tem sua maneira de satisfazer essas necessidades fundamentais, elaborando as instituições que forneçam respostas coletivas a essas demandas (LAPLANTINE, 2007).

<sup>8</sup> Espécie de ritual de troca de dádivas realizado nas ilhas Trobiand, estudado por Malinowski no início do século XX. Os braceletes e os colares são os objetos essenciais destas trocas-doações, constituindo-se nos *vayagu 'a*, os bens com valor simbólico e de troca (MAUSS, 2003).

sociais consolidando-se especialmente na Rússia<sup>9</sup>. O estudo da cultura material interessa aos historiadores marxistas, na medida em que o relacionam com os fenômenos da infraestrutura, aspectos econômicos e tecnológicos relativos à matéria (BUCAILLE; PESEZ, 1989).

Buscando uma definição, Bucaille e Pesez (1989) relacionam quatro grandes características da cultura material. Duas são relativas ao termo cultura: a ênfase no coletivo e na repetição, são os hábitos como reveladores da cultura. E duas relativas ao termo material: é a materialidade que define seu valor epistemológico e heurístico e são os objetos concretos que explicam os fenômenos. Ao ressaltarem estas características na noção de cultura material, excluem as excepcionalidades: a produção artística e as manifestações culturais de natureza simbólica, expressas ou compostas por uma variedade de artefatos, os quais, no entanto, nem sempre as explicam, sendo por vezes ilustrações ou representações carregadas de subjetividade, partes de um conjunto que deve ser entendido na sua totalidade.

Excluem ainda as técnicas do corpo, as maneiras como os seres humanos comunicam por meio de seus corpos o *habitus*<sup>10</sup>, um amplo espectro de técnicas aprendidas para as quais o corpo é o suporte, e que nesse aspecto pode ser considerado cultura material (MAUSS, 2003). Há todo um vasto campo de investigação no qual convivem usos cotidianos, estética e significados atribuídos, no qual não se separaram tangível e intangível, como nos artefatos etnográficos em que, por vezes, podemos encontrar juntos a dimensão utilitária repetida, os usos e sua relação com o corpo, a expressão estética<sup>11</sup> excepcional e os sentidos simbólicos.

No âmbito da História, destacamos que a nova historiografia francesa [*École des Annales*]<sup>12</sup> ampliou o campo de pesquisa dos historiadores aproximando-os da Antropologia, ao transformar o cotidiano em objeto de estudo, introduzindo os estudos da cultura material nos estudos históricos. Entretanto, conforme a análise de alguns autores, a História ainda não criou uma metodologia própria para pesquisar em documentos tridimensionais.

Meneses (1983) e Rede (1996) criticam a ausência dessa metodologia no âmbito da História e propõem uma noção para a cultura material que, em geral, vem sendo adotada nos

<sup>9</sup> Em 1919 foi criada a “*Akademiia Istorii Material’ noi Kul’turv*”.

<sup>10</sup> Exprime os gestos, maneiras de aprender e realizar que são resultados da educação, de práticas sociais, de conveniências ou modas que variam de acordo com as sociedades. Aquilo que é adquirido (MAUSS, 2003).

<sup>11</sup> Aqui usamos a palavra na acepção de prazer estético, o caráter geral da fruição da beleza, conforme afirmativa de Franz Boas (2014, p. 13).

<sup>12</sup> Corrente historiográfica francesa surgida na segunda década do século XX com uma revista intitulada *Annales d’Histoire Économique et Sociale*, fundada por Lucien Febvre e Marc Bloch. Rompeu com a tradição da História como mestra e incorporou métodos das Ciências Sociais nas pesquisas históricas. Considera-se a existência de quatro gerações de historiadores, entre eles Braudel, Le Goff e Nora. Com base em Peter Burke, 1991.

estudos do patrimônio cultural por reafirmar o caráter relacional e a dimensão imaterial da cultural material.

Não existem sentidos, valores ou mensagens culturais que sejam completamente internalizados na consciência (individual ou coletiva), que sejam criados em uma matriz que dispense a materialidade ou que sejam vetorizados apenas por circuitos operacionais imateriais. A cultura material é, por excelência, matriz e mediadora de relações. Envolve todo segmento físico socialmente integrado (mais que objetos). Cultura material é matriz e vetor de relações sociais. (REDE, 1996 p 274).

As coisas, artefatos e objetos estão diretamente relacionados à nossa existência enquanto pessoas socialmente construídas, aos processos identitários de representação e significação (GONÇALVES, 2007). Assim, as dimensões materiais e imateriais de um objeto não se separam. Esta é a abordagem adotada no âmbito da Museologia e dos Museus, considerando que há décadas a Museologia adotou um conceito amplo de objeto no qual material expressa o imaterial e pode se apresentar em variadas formas (VAN MESCH, POUW E SCHOUTEN, 1983).

Historicamente ancorada no estudo de sociedades do passado, a Arqueologia contemporânea desenvolve novas abordagens para o estudo da cultura material em segmentos físicos do presente com estratégias metodológicas bem definidas. Artur Barcelos (2009)<sup>13</sup> propõe aos seus alunos o estudo da cultura material - de seu próprio universo cultural - a partir de três eixos: o lixo, a arquitetura e a indumentária, e estabelece etapas para o estudo: a coleta, a descrição densa, a formação de conjuntos e algumas interpretações. As etapas que compõem o estudo implicam escolha, observação, descrição, síntese, categorização e interpretação. Ao propor uma 'descrição densa', Barcelos reafirma a característica interdisciplinar dos estudos da cultura material, indicando que os alunos façam uma etnografia, que significa enfrentar estruturas conceituais estranhas, irregulares e ambíguas, múltiplas e complexas as quais eles devem aprender e apresentar (GEERTZ, 2008).

Por outro ângulo, a formação de *conjuntos* implica arbitrar critérios que reafirmam categorias socioculturais já existentes, considerando que em todos os contextos, desde os usos cotidianos até as reclassificações dos acervos museológicos, os objetos materiais são partes integrantes de sistemas classificatórios (GONÇALVES, 2007). Apesar de reafirmarmos a polissemia e polifonia dos objetos, entendemos que as categorizações são importantes para a

---

<sup>13</sup> Historiador e arqueólogo da UFRS.

organização da informação<sup>14</sup> no âmbito dos museus. O que se configura como mais um desafio a ser enfrentado nos estudos da cultura material, tendo em vista que uma categorização implica em uma redução.

Igor Kopytoff (2008) propõe que se façam perguntas culturais variadas para conhecer a biografia das coisas. Sua proposição está baseada no método genealógico de pesquisa antropológica, um instrumento etnográfico usual. De onde vem? Quem a fabricou? Qual a trajetória? Qual cultura a produziu?, entre outras indagações. Cada biografia deve ser feita segundo uma intenção, um aspecto focado. Esta é a estratégia metodológica utilizada em grande parte dos estudos da cultura material.

Entretanto, em museus encontram-se objetos dos quais não obteremos as respostas para algumas dessas indagações, impossibilitando a abordagem biográfica. A ausência de dados de origem e procedência é uma realidade, especialmente quando trabalhamos com acervos etnográficos. Observamos também que as perguntas trazem questões de ordem culturais, subjetivas, daquele que pergunta, as quais direcionam seu olhar para determinados aspectos, influenciando nas respostas obtidas.

Marcelo Rede (2003) analisa os estudos da cultura material na França, observando que até a década de noventa a trajetória desses estudos foi irregular e aleatória, não se definindo como um campo de pesquisa. Destaca, na atualidade, o surgimento de um movimento iniciado na Antropologia que propõe rever os estudos da cultura material com base na relação – direta ou indireta – dos artefatos com o corpo. Leva em conta articulações óbvias e obscuras, sendo o corpo o marco da experiência material do indivíduo na sociedade. Esta vertente tem raízes nos estudos desenvolvidos por Marcel Mauss<sup>15</sup>, que buscava estabelecer as bases para uma análise antropológica do comportamento corporal. No Brasil vem sendo estudada por José Bittencourt (2011) e Marcelo Rede (2003). Entretanto, não podemos considerar que esteja difundida e assimilada no âmbito dos estudos de cultura material na Museologia.

A produção textual contemporânea sobre o estudo da cultura material em objetos musealizados indica abordagens a partir de diversas áreas do conhecimento. Estudos que, em geral, analisam as coleções do ponto de vista da sua formação, doação aos museus e

---

<sup>14</sup> É o conjunto de processos (representação descritiva e temática, física e de conteúdo) que objetivam a organização de documentos, visando a posterior recuperação da informação. Conforme o *Glossário de Ciências da Informação da FABICO/UFRGS*. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/fabico/documentos-comgrads/glossario-de-ciencia-da-informacao>> Acesso em 06 julho 2013.

<sup>15</sup> Sociólogo e antropólogo francês estudou as trocas nas sociedades tradicionais e afirmou que as relações têm mais valor que as coisas e que o simbolismo é fundamental na vida social. Nos referimos ao texto: *Les techniques du corps*, publicado no *Jornal de Psicologia* em 1936.

composição. Analisam também os objetos na perspectiva da sua significação e representação<sup>16</sup>. Podemos dizer que são textos ilustrativos do alcance dos estudos de cultura material em museus.

As discussões teóricas acerca do conceito, processos e metodologia do estudo da cultura material vêm crescendo, conforme aponta a produção textual sobre esta temática. Em geral, são desenvolvidas por arqueólogos, historiadores e antropólogos, ainda que alguns desses autores tratem do tema sob a ótica do trabalho em museus. Entendemos que a profunda relação dos museus, desde sua origem institucional, com estas áreas do conhecimento resultou em categorizá-los como arqueológicos, históricos ou antropológicos, segundo a constituição dos seus acervos e suas abordagens. Entendemos igualmente que o diálogo entre diferentes disciplinas e áreas do conhecimento no estudo da cultura material amplia pontos de vista, reafirmando o caráter polissêmico dos objetos, recorte de cultura material ao qual nos reportamos aqui.

Por outro lado, nota-se a necessidade de produção específica da Museologia que observe integradamente aspectos das atividades que constituem o fazer museológico: preservação, pesquisa, organização da informação e comunicação, conjugados com conteúdos arqueológicos, etnológicos e históricos, desenvolvendo pesquisas interdisciplinares, essenciais para seus processos curatoriais (BRUNO, 2009).

Susan Pearce (2005) destaca exatamente a necessidade de embasamento teórico nos estudos da cultura material em museus, especialmente frente ao aumento de produções acerca do tema. Pearce propõe um modelo para os estudos de objetos musealizados com base em uma perspectiva arqueológica, observando os aspectos descritivos, históricos, contextuais, classificatórios, simbólicos e interpretativos, incluindo a utilização da tecnologia da informação no estabelecimento de categorias. A autora indica que a análise comparativa é uma técnica fundamental para auxiliar na datação e determinação da origem. Porém, observa que o potencial dos objetos musealizados na resposta a esta abordagem difere em graus, dependendo de fatores materiais, modo de aquisição e registros iniciais, entre outros. O desenho da investigação fundamentado na arqueologia pode ser considerado a vertente inglesa para os estudos da cultura material em museus.

Considerando que nos processos museológicos devemos levar em conta a comunicação, entendemos que o objeto deverá ser estudado tendo em vista três aspectos. O primeiro relativo

---

<sup>16</sup> Regina Abreu, 1996; Betânia Figueiredo e Diana Vidal 2005; Vânia Carneiro de Carvalho, 2008.

à história do objeto: origem, produção, uso, função, propriedade, processo de musealização; o segundo diz respeito a considerar a influência do ponto de vista do pesquisador que o vê, analisa e ‘traduz’ e, finalmente, a perspectiva do público/intérprete que receberá a mensagem (URRUTIA, 2000) enunciada pelo Museu. Dessa perspectiva e diante da necessidade de organização da informação em museus, têm-se a dimensão do problema inserido nas categorizações, em especial nas categorias arbitradas para objetos ‘etnográficos’.

Em museus, o estudo da cultura material de acervos etnográficos é um desafio, tendo em vista os processos de formação dessas coleções. Entendê-los em um sistema social de usos, práticas e significados, conforme nos indicou Boas (2014), exige um esforço de pesquisa que, muitas vezes, inicia apenas com as informações intrínsecas em um trabalho de encontrar e seguir pistas, rastros impressos na materialidade, ecos do que foram um dia. Devemos notar ainda em que consiste a contextualização de objetos musealizados, artefatos retirados da vida cotidiana, alguns deles com uma longa trajetória institucional.

Meneses (2005) considera que, apesar de haver uma compreensão da necessidade de contextualização dos objetos na exposição, não foi elaborada uma noção do que seja o contexto e de “como, quando e por que ele permite ampliar as significações do objeto”. No desenvolvimento deste projeto adota-se o conceito de contextualização, baseado em Franz Boas, proposto por Usillos (2010).

Contextualizar significa no solo dar respuesta a las preguntas básicas: como, quién, cuándo, dónde y para qué se han producido los objetos, sino también conocer cuál ha sido su evolución em la historia. Es decir, donde estuvieron ubicadas estas obras, cuál fue su uso, quién los poseyó y por qué motivo, qué significado tuvo ese objeto para el propietario o para la sociedad em general (...) Pero también significa conocer cómo han llegado los objetos al museo, cómo se han expuesto o conservado (...) con qué otras obras se relacionan y por qué, qué documentación se conoce de cada uno estos aspectos (...) (USILLOS, 2010 p. 69).<sup>17</sup>.

Além da contextualização dos objetos existem aspectos metodológicos que devem ser observados. Cristina Bruno (2009) afirma que o desenvolvimento de pesquisas voltadas para os estudos de tipologia, nomenclaturas e “outras formas de sistematização dos estudos da cultura material” (BRUNO, 2009, p. 24) é um dos pontos centrais e um desafio a ser vencido para projeção dos processos curatoriais, próprios dos estudos de cultura material em museus.

---

<sup>17</sup> Contextualizar significa mais que responder às perguntas básicas como, quem, quando, aonde e para que foram produzidos os objetos. É também conhecer qual sua trajetória histórica: onde estiveram, qual seu uso, quem os possuiu e por que, qual seu significado para o proprietário e para a sociedade em geral. Conhecer também como os objetos chegaram ao museu, como foram expostos e conservados, com quais obras se relacionam e porque e o que está documentado de cada um destes aspectos (tradução nossa).

Aspecto sob o qual orientamos nossa pesquisa, entendendo que a compilação e sistematização de termos e tipologias básicas para o estudo da cultura material africana e afro-brasileira, com base em pesquisas realizadas sobre coleções, atende à necessidade do processo documental e também possibilita a construção de conexões entre as instituições.

Historicamente, o desenvolvimento da instituição museu e de sua *práxis* entrelaça-se com o colecionismo. Hoje, reconhecemos o museu como um fenômeno<sup>18</sup> que pode se apresentar de diferentes formas e que, em algumas delas, pretende-se romper com aquele paradigma museu-coleção. Diante das diferentes possibilidades formais podem ser adotadas diversas linhas de pesquisas, abordagens e estratégias, observando, contudo, o propósito maior de entender e transitar no espaço da relação do ser humano com o patrimônio cultural. Aqui, trabalhando com uma coleção etnográfica afro-brasileira, estudamos processos internos do museu no tratamento documental dado à cultura material – característica que consideramos definidora da área. Isso posto, no próximo tópico analisaremos a importância da prática documental de coleções para os museus.

## 2.2 AS COLEÇÕES E O DESENVOLVIMENTO DA PRÁTICA DE DOCUMENTAR EM MUSEUS

Neste tópico tratamos de coleções, museus e documentação. Discorreremos sucintamente sobre a categoria coleção e a prática do colecionismo, passando a analisar a questão das coleções do ponto de vista da produção de documentação acerca dos objetos ao longo do tempo, as formas de documentar, os termos utilizados para a produção documental e seus significados.

---

<sup>18</sup> Aqui adotamos a noção proposta por Borges, 2011, por entendermos o museu inserido no processo socio-histórico, podendo, contudo, trabalhar sua prática discursiva com diferentes formas e conteúdos. Borges considera que o museu pode ser entendido como um evento, um “acontecimento particular que irrompe em dada estrutura ou processo histórico e dá início a uma nova cadeia de acontecimentos”. Fenômeno é aquilo que manifesta-se, dar-se a conhecer e mostra o caminho. Aquilo que “tangível e intangivelmente se mostra e impacta os nossos sentidos e pode ser conhecido” (id. p.40).

### 2.2.1 Coleções e Coleccionamento

Antes de abordarmos as coleções do ponto de vista da produção de registros documentais, faz-se necessário refletirmos sobre a prática do coleccionamento e a noção de coleção, com o intuito de delimitarmos as diferenças existentes entre as coleções enquanto resultado de uma ação individual restrita e aquelas coleções de instituições museológicas. Segundo o Conselho Internacional de Museus (ICOM, 2010), o termo colecionar aplica-se diretamente a uma ação individual e privada. Os museus não colecionam, formam suas coleções a partir de aquisições, seja por doações, coleta ou compra. Entretanto, concordamos com James Clifford (1994) quando afirma que a formação de patrimônios culturais implica também uma atitude de acumulação e desejo de uma propriedade que represente uma identidade, ainda que coletiva, o que está presente na relação dos museus com suas coleções.

Considerando que a prática de ajuntar, reter artefatos e objetos com o intuito de demarcar um domínio e reafirmar singularidades esteja presente em todas as sociedades, provavelmente as suas motivações são diferentes. Enquanto para algumas interessa a acumulação, para outras o objetivo é a redistribuição. Em todas elas estão presentes e descortinam-se regras culturais de ordenamento e critérios de escolha, sejam racionais e/ou estéticos. (CLIFFORD, 1994).

O coleccionamento existe, provavelmente, em qualquer grupamento humano, tem o efeito de demarcar um domínio subjetivo de um em oposição a outro, resultando na formação de um patrimônio. Este, quando apropriado por um grupo, torna-se um patrimônio cultural compartilhado. Mesmo considerando as diferentes intenções na acumulação de bens, a prática persiste, o que possibilita a análise da categoria patrimônio “entre diversos mundos sociais e culturais.” (GONÇALVES, 2007, p. 109).

Em *Ensaio sobre a Dádiva*, Marcel Mauss (2003) discorre sobre a atribuição de valores nas trocas intertribais realizadas por alguns povos da região da Oceania, parte de um sistema de dádivas no qual se diferencia o valor simbólico do valor econômico. O *kula* veiculava um grande comércio intertribal reservado à nobreza, existiam preceitos cerimoniais nas relações entre os participantes. O valor dos objetos do *kula* não estava relacionado às trocas

econômicas e sim à reafirmação de valores como liberdade, autonomia, grandeza e com a circulação de “signos de riqueza” (id., p. 218)<sup>19</sup>.

Paralelamente ao *kula*, aconteciam nas feiras e mercados intertribais as trocas econômicas de mercadorias, que se caracterizavam por uma negociação vigorosa entre as partes, atitude considerada indigna na troca de dádivas. Na circulação dos *vaygu'a do kula*, os braceletes e colares eram considerados tesouros. “As pessoas os possuem para usufruir de sua posse [...] toda a comunidade orgulha-se dos *vaygu'a* que um dos seus chefes obteve” (MAUSS, 2003, p. 218), são, portanto, considerados patrimônio do grupo. “Cada um, pelo menos os mais caros e cobiçados tem seu nome, uma personalidade, uma história, um romance. A tal ponto que alguns indivíduos lhes emprestam inclusive o nome” (MAUSS, p. 219). O seu poder simbólico é tão forte que “[...] os proprietários os manipulam e os observam durante horas. Um simples contato transmite suas virtudes” (MAUSS, p. 291).

O valor de troca de um artefato é relativo ao âmbito sociocultural, mas seu valor subjetivo, singular, advém do controle, do domínio de um indivíduo sobre um conjunto de objetos que o representa, independentemente da natureza do objeto. Colecionar é um ato motivado pelo desejo de possuir, reafirma a subjetividade e delimita o próprio indivíduo-colecionador, marcando sua identidade. Os objetos abstraídos de sua função, de sua qualidade utilitária, são assim possuídos, assumindo um status exclusivamente subjetivo. Tornam-se objetos de coleção, “equivalem-se na posse” (BAUDRILLARD, 2009, p. 94). O colecionador se realiza no jogo do domínio, da manipulação daquele mundo restrito.

Em uma coleção os objetos estão organizados em um sistema no qual “o indivíduo tenta reconstituir um mundo, uma totalidade privada” (Baudrillard, p. 94). Para o colecionador, o ato de colecionar relaciona-se ao desejo de poder, de domínio, marca sua identidade. Baudrillard (2009) considera que na coleção os objetos devem apresentar uma organização que relacione um objeto com outro, ao mesmo tempo em que cada um se constitui único, podendo ser recuperado pelo indivíduo que o possui. Entendemos ser esta uma análise ocidental e contemporânea que não pretendemos tomar como universal, mas que explica uma noção de sistema formado pelos objetos e que deve ser observado nos museus.

Baudrillard nota que nos processos vivenciados pelas pessoas nas suas relações com os objetos, parece existir uma categoria diferenciada, aquela dos “objetos antigos, singulares, folclóricos, exóticos.” (id. 2009, p. 81). Entretanto, também eles fazem parte da mesma

---

<sup>19</sup> Nas sociedades capitalistas contemporâneas o valor simbólico muitas vezes está expresso no valor econômico e vice-versa, contudo não discutiremos esta questão.

ordem, estão inseridos na significação da modernidade,<sup>20</sup> representam a busca humana por ultrapassar e dominar o círculo real do tempo. Muitas coleções inseridas nessa categoria foram doadas a alguns museus, ressaltando esse desejo de eternidade do colecionador.

Consideramos que a definição de coleção elaborada por Pomian (1984) estrutura-se no limite entre o individual e o coletivo, entre os âmbitos privado e público, construindo uma ponte que utilizamos para abordarmos as coleções e os museus. Uma coleção pressupõe um agrupamento articulado de objetos, formando um conjunto com alguma significação. Essencialmente os objetos são recolhidos, adquiridos e organizados com a intenção de serem expostos ao olhar. Essas condições diferenciam as coleções das acumulações de objetos formadas ao acaso, sem uma articulação sistemática, bem como dos tesouros escondidos. A noção elaborada por Pomian traz um aspecto fundamental para a área de patrimônio, a intenção explícita de comunicação, de exposição.

No âmbito dos museus as coleções são definidas (ICOM, 2010) como um conjunto de objetos abstraídos de sua utilidade, reunidos, organizados e conservados com o objetivo de expô-los ao público. Paradoxalmente, os objetos ao perderem sua função, uso e valor originais passam a ter um valor de troca determinado por seu significado simbólico, enquanto objeto protegido e considerado precioso. Apontamos para as categorias conservação, organização, exposição e significação presentes nesse conceito de coleção e destacamos que a relação de poder e domínio que caracteriza a prática individual do colecionismo também faz-se presente, ainda que em outra dimensão social, em coleções museológicas. Entendemos que toda escolha, ordenamento e discurso pressupõe uma intencionalidade e reflete o contexto histórico, econômico e político no qual se inserem.

Pomian (1984) categoriza os objetos abstraídos de sua função original como semióforos, representantes do invisível com função de significar. Considera a coleção como uma categoria universal, prática cultural em todas as sociedades humanas. Na elaboração de sua definição de coleção estendeu sua análise a conjuntos de objetos diversificados em tipologias, tempo e espaço, desde dádivas, oferendas, relíquias e espólio de guerras até as modernas coleções museológicas. Entende que o traço em comum a essas coleções é o papel de mediadora entre o visível e o invisível, de onde derivaria seu caráter universal.

Para Pomian a possibilidade de comparação entre coleções de diferentes períodos históricos e culturas é possível pela universalidade da oposição entre o visível e o invisível,

---

<sup>20</sup> Termo utilizado pelo autor (p. 81). Na acepção por ele utilizada relaciona-se às tecnologias, bens de consumo, publicidade e significação. Outro termo utilizado por ele é “civilização técnica” (p. 60).

mesmo considerando que os significados destes termos e as modalidades das relações entre eles possam variar culturalmente. José Reginaldo Gonçalves (2007) observa que Pomian não analisa as práticas sociais e culturais presentes na constituição das coleções, ou seja, como a oposição visível e invisível se constitui histórica e culturalmente.

Ao afirmar que “é a linguagem que engendra o invisível”, Pomian (1984, p.68) está se referindo à linguagem oral. Portanto, é a palavra que cria o invisível e institui a representação de um por outro, representação esta validada pelo objeto. “A representação é sempre relativa a um observador” (POMIAN, p.59), inclui, portanto, um terceiro que olha e interpreta. A representação de algo por outro sempre acontece do ponto de vista de um terceiro. Entendemos que nos processos museológicos de documentação deveremos observar isso. É fundamental a atitude consciente de que, ao documentarmos, realizamos também uma interpretação, a hermenêutica de um signo/objeto algumas vezes desconhecido por nós.

Esse terceiro que olha, analisa, interpreta e registra sempre o faz referenciado nas suas próprias experiências culturais. Diante disso, entendemos ser necessário adotar uma visão interpretativa, explicitando os controles, escolhas e lacunas que existem no discurso institucional que se produz (FOUCAULT, 2014). Como o objeto etnográfico, tão distante de seu contexto de produção, uso e significação, será interpretado por esse terceiro, como será compreendida a oposição visível e invisível e como será traduzida. Esses são aspectos a serem considerados nos processos documentais de produção de conhecimento e informação de coleções etnográficas.

A História ocidental é rica em exemplos de formação e utilização de coleções, por indivíduos e instituições, com a intenção de empoderamento social no que diz respeito aos status de possuir. Mas, também, de coleções formadas com a intenção de obter conhecimento, o que é outra forma de poder. Ou, antes, conhecimento e informação constituem e legitimam o poder.

Nessas duas intenções na formação de coleções encontramos uma produção de registros documentais, os quais são aqui considerados o embrião da documentação museológica, definida por Dodd Ferrez (1994)<sup>21</sup> como:

O conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a preservação e a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informação

---

<sup>21</sup> Maria Inês Cândido (2006) também refere-se à ‘documentação museológica’. Entendemos que existe uma especificidade na produção de registros acerca dos objetos musealizados e que é necessário reafirmar estas características e esta denominação frente às outras disciplinas das Ciências Sociais Aplicadas.

capaz de transformar, como anteriormente visto, as coleções dos museus de fontes de informação em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento. (FERREZ, 1994).

Esta é uma definição do produto de um trabalho, organizado de forma a tornar-se acessível. Contudo, afirmamos a necessidade de observamos os processos dos quais resultam esses registros documentais e como os acervos indicam as possibilidades e delimitam as ações para produção de conteúdos e os resultados obtidos, tendo em vista que em museus produzimos documentos acerca de objetos-documentos que a nós cabe investigar.

Essas considerações sobre o colecionamento e as coleções no ocidente formam a base de nossa reflexão sobre as esculturas da Coleção Estácio de Lima e a produção de registros sobre os objetos ao longo do tempo, direcionando o olhar para os aspectos relativos à tipologia dos documentos, a noção, conteúdo e intenção, traçando um paralelo entre os modelos de registros existentes hoje nos museus, observando as permanências e modificações.

### **2.2.2 As Coleções e os Museus: tipologias e práticas documentais**

A prática do colecionismo nas sociedades ocidentais impulsionou a produção de vários tipos de registros documentais e modos de ordenamento, com o intuito de controlar e divulgar o patrimônio acumulado. Na pesquisa bibliográfica, procedimento metodológico adotado por nós para a elaboração deste capítulo, utilizamos textos<sup>22</sup> que abordam a forma de documentar as coleções de arte, as etnográficas ou as de História Natural.

Historicamente a Igreja Católica é uma instituição colecionadora emblemática e, assim como com as Casas Reais europeias, impulsionou a produção de registros de suas coleções. Na Idade Média, as abadias produziam os chamados ‘Livros de Santos’, guias e pequenos cadernos ilustrados de cânticos para os peregrinos, que continham gravuras e uma breve descrição dos objetos sagrados ali guardados. Com o crescimento de seu patrimônio a Igreja passou a elaborar instrumentos de controle, documentos de autenticação, certificação de

---

<sup>22</sup> Trabalhamos com obras de Maria Teresa Marín Torres, Francisca Hernández Hernández, Marlene Suano, Lilian Schwarcz, Margareth Lopes e Helga Possas.

origens e catálogos com a descrição, a forma de aquisição e o valor econômico dos objetos. (HERNÁNDEZ, 1994; SUANO, 1986).

No Renascimento o colecionamento se estendeu aos indivíduos, o interesse passou a ser estudo de manuscritos, medalhas e relíquias. Essas coleções geraram alguns ordenamentos classificatórios e a produção de catálogos descritivos ilustrados, com informações biográficas referentes aos personagens históricos relativos a elas. As Grandes Navegações incrementaram o colecionismo, introduzindo novos objetos e espécimes naturais que ilustravam a riqueza das novas possessões europeias e impulsionaram a utilização das coleções enquanto fonte de conhecimento, ordenadas e classificadas muitas vezes por critérios geográficos ou segundo a origem: *naturalia* para os espécimes da natureza e *artificialia* para as produções humanas. (TORRES, 2002).

Os gabinetes de curiosidades multiplicaram-se do século XVI ao XVIII, iniciando a prática sistemática de registrar as coleções, com a elaboração de listagens e aplicação de categorias para a organização física dos objetos. A necessidade de ordenar esse *conhecimento universal* também impulsionou a edição de livros que traziam instruções de como ordenar e classificar aqueles acervos. O primeiro deles, de 1565, serviu de modelo para outros e é considerado o primeiro tratado museológico.<sup>23</sup> (TORRES, 2002; LOPES 2009).

No século XVII começou a existir um mercado de arte e com ele a exigência de documentos que comprovassem a procedência, autenticidade e valor das obras. Com a formação do patrimônio artístico de reinos europeus, as coleções reais passam a ser metodicamente inventariadas, os objetos descritos e alguns acervos ordenados e classificados. (HERNÁNDEZ, 1994). Naquele período teve início a edição de catálogos ilustrados das coleções com a finalidade de dar conhecimento àquele patrimônio real, instituindo assim um instrumento de difusão das coleções no círculo dos colecionadores de arte.

Dois instrumentos documentais imagéticos, desenvolvidos nos Países Baixos, são significativos da necessidade de ostentar a posse de coleções. A *Pintura de Gabinetes*, que registrava as coleções e as casas dos burgueses, e a *Pintura de Galerias*, que tinha como objetivo principal o registro e a difusão das coleções das Casas Reais por meio da representação e o registro das coleções nas galerias dos palácios em que estavam arranjadas.

---

<sup>23</sup> Conforme Torres (2002, p. 91) era intitulado *Inscriptiones vel tituli Theatri amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias* e foi editado como instrução de um *Theatrum Mundi*, denominação utilizada para os grandes gabinetes de curiosidade que eram organizados especialmente como um teatro e pretendiam alcançar um saber universal.

Aquelas pinturas traziam abaixo da representação dos quadros o nome do autor e o número do inventário da Coleção Real (HERNÁNDEZ, 1994).

O Iluminismo direcionou a atividade documental nas coleções, instaurando um período de interesse na ordenação e categorização dos objetos. No século XVIII cresceram as coleções de numismática, as coleções de arte se especificaram, separaram-se pinturas e esculturas de objetos decorativos. E uma quantidade significativa de registros da natureza – espécimes animais, vegetais e minerais – e de alguns artefatos, resultantes das Grandes Navegações, deram origem aos museus de história natural sob o imperativo da razão e da ordenação sistemática, tornando os inventários instrumentos documentais básicos para o controle do acervo.

O esquema de classificação das espécies naturais, elaborado por Lineu, gerou categorizações e a adoção de uma nomenclatura específica para aquelas coleções, facilitando a organização e publicação de catálogos como forma de difundi-las (TORRES, 2002; LOPES, 2009). Enquanto as coletas de espécimes naturais e artefatos continuavam de forma aleatória, pautadas por critérios que privilegiavam o exótico, o pensamento científico estudava métodos. A apreensão e formação de coleções impulsionaram a produção de conhecimento acerca do próprio fazer científico: como lidar com os materiais, como coletá-los, registrá-los, transportá-los e estudá-los. Os museus tornaram-se o centro de um movimento que forjou as Ciências Naturais e transformou gabinetes de curiosidades em instituições de pesquisa, segundo os moldes do pensamento científico vigente, em que os naturalistas acessavam parte da variedade natural do mundo disponibilizada em gavetas e vitrines (LOPES, 2009).

No século XIX os museus etnográficos foram criados também como instituições dedicadas à formação de coleções, considerados por Schwarcz (1993, p.89) “[...] estabelecimentos que se firmavam enquanto lares institucionais de uma Antropologia nascente”. Eram depósitos de cultura material de diferentes áreas do planeta e introduziram novas questões no cotidiano dos museus. Contudo, o modo como esses objetos foram coletados, o enfoque dado às pesquisas e o tipo de documentação produzida no âmbito dos museus algumas vezes resultaram em lacunas, vazios e silêncios (SCHWARCZ, 1993; LOPES, 2009).

Nos museus, que naquele século assumiram o perfil de instituição de pesquisa científica, ponto de convergência de algumas disciplinas, foi necessário elaborar instrumentos documentais que atendessem demandas específicas daquele tipo de acervo. Dessa forma,

seguindo a mesma necessidade positivista de classificação, a lógica taxonômica e a hierarquia racional que regiam os inventários e catálogos surgiram as *fichas catalográficas* como forma de substituir os livros de registro, visando uma melhor sistematização para recuperação e identificação dos objetos por meio de critérios de ordenamento, em geral cronológico ou cultural. Assim, no final do século XIX, criaram-se conjuntos ordenados de fichas sobre um mesmo objeto, vinculadas por numeração que registram diferentes informações e são considerados, hoje, como os primeiros sistemas de documentação manuais (HERNÁNDEZ, 1994; TORRES, 2002).

Os catálogos e inventários ilustrados começaram a surgir à medida do crescimento das coleções, pela necessidade de controle interno. No início do século XX, a questão da produção de registros documentais sistematizados começa a ser discutida no âmbito dos museus, no contexto do surgimento de uma nova área de estudos que pretendia gerenciar a produção de informação: a Documentação<sup>24</sup>.

Paul Otlet e Henri La Fontaine, precursores da Documentação, consideraram que os museus, assim como arquivos e bibliotecas, são centros de documentação, em que pese a diferença fundamental na tipologia dos documentos de cada uma dessas instituições. É a partir daí que os museus passam a ser vistos como produtores e difusores de informações. Entretanto, a aceitação dessa qualificação na prática museológica, segundo Torres (2002), não foi imediata. Apenas com a criação, em 1950, no âmbito do Conselho Internacional de Museus (ICOM), do Comitê Internacional de Documentação (CIDOC), as discussões sobre documentação em museus tornam-se mais frequentes, havendo uma busca por normalização e controle de vocabulário (TORRES 2002), surgindo novas necessidades e abordagens na produção de registros documentais nos museus.

Na atualidade o CIDOC/ICOM trabalha na divulgação da “Declaração de Princípios de Documentação em Museus e Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus: Categorias de Informação do Comitê Internacional de Museus” (ROTEIROS DO CIDOC, 2014, p. 11) e no padrão de gestão de coleções adotado nos museus do Reino Unido, o SPECTRUM 4.0<sup>25</sup>. O objetivo dessas diretrizes é ampliar a utilização de normas baseadas

---

<sup>24</sup> A disciplina “Documentação”, segundo Johanna Smit (1986, p. 11), tem como objetivo reunir e organizar as informações úteis de determinado assunto, sem restrições quanto ao acervo, de forma a torná-las acessíveis. Entretanto, a adoção do termo documentação para denominar uma disciplina específica não é um consenso. Atualmente esta área é conhecida como Ciência da Informação.

<sup>25</sup> *Standard Procedures for Collections Recording Used in Museum* (Procedimentos padrão utilizados para registrar as coleções em museus) Já traduzidos e adaptados para o uso dos profissionais de museus em países lusófonos.

em roteiros originários da gestão de processos que são utilizadas para o registro de entrada nas instituições museológicas ou similares. Certamente, é um avanço no que diz respeito ao estabelecimento de padrões mínimos de registros e na adoção de um glossário de termos para essas operações. As Diretrizes dizem respeito à produção de uma documentação inicial para o controle das coleções, com metadados elementares de identificação.

Mesmo considerando os avanços, ainda persiste uma controvérsia entre alguns teóricos da Museologia em relação ao entendimento de que o museu é uma instituição documental inserida no âmbito da Ciência da Informação. Stránsky, na década de 1990, afirmava que mesmo considerando a importância da Documentação, o “objeto museográfico, aquele ao qual se atribui musealidade”<sup>26</sup> (TORRES, 2002, p. 301), por sua própria materialidade – espécimes da natureza e artefatos - apresenta um estatuto documental diferente daquele documento com o qual a Ciência da Informação trabalha; estes são “mentefatos” registrados em tipos específicos de suportes documental.

Assim, apesar dos estreitos vínculos entre a Museologia e a Ciência da Informação, existem problemas específicos do processo de documentar em museus<sup>27</sup> que não podem ser resolvidos pela metodologia da Arquivologia ou Biblioteconomia, disciplinas inseridas na Área da Ciência da Informação. Nosso objetivo aqui é refletir a respeito das especificidades e dificuldades do processo de documentar acervos afro-brasileiros, ou seja, produzir documentação museológica, mais do que registros básicos de identificação.

Consideramos que a ação de documentar acervos etnográficos traduz as preocupações de Stránsky. Devido à natureza material e simbólica do artefato, informações relevantes não estão explicitamente postas no suporte e em geral não foram devidamente registradas. Entender os sentidos de alguns deles implica ter uma relação sensível com sua materialidade, conhecer sua trajetória enquanto objeto de museu e também em levar em conta aspectos do sistema cultural no qual estiveram inseridos, que muitas vezes é desconhecido e inacessível aos profissionais de museus.

Mesmo destacando serem imprescindíveis os procedimentos padrões de identificação, organização e controle de vocabulário, observamos que a leitura e interpretação mínimas de cada objeto requerem, do profissional que realiza sua documentação, o entendimento da

---

<sup>26</sup> Entendida como o valor imaterial ou a significação dos objetos, o que causa e justifica sua musealização (MAROEVIC, 2006).

<sup>27</sup> Estamos adotando esta expressão, pois nosso objetivo é refletir sobre a ação de documentar e não o produto final designado de *documentação museológica*, apesar de respeitarmos a nomenclatura vigente.

natureza do objeto etnográfico, investigações na construção de informações de natureza relacional, bem como uma análise crítica das categorias ocidentais utilizadas para classificá-los e as fundamentais mudanças na forma de interpretá-los.

Concluimos que o sentido do ordenamento e classificações se desenvolveu refletindo a concepção filosófica de mundo de cada período e o conhecimento acumulado de temas e objetos. Atualmente, as discussões no âmbito da documentação museológica giram em torno de dois eixos: o questionamento acerca da possibilidade de categorização de alguns tipos de objetos, considerando seu caráter polissêmico, e a necessidade de acessar e disponibilizar a informação, o que acarreta sistematizações, ordenamentos e reduções, na busca por termos indexadores que facilitem a inquietação contemporânea por informação e rapidez.

### **2.2.3 Catálogos e Inventários em Museus**

São duas as motivações essenciais que impulsionaram a ação documental: o controle e a difusão. No que diz respeito aos tipos de documentos produzidos, inventários e catálogos são uma tradição na área da documentação de coleções e constituem-se, nos museus, em instrumentos estruturais de registro, controle e difusão dos acervos. Entretanto, ao considerarmos os resultados da pesquisa bibliográfica, entendemos que os conceitos de cada um desses instrumentos não parecem devidamente delimitados. Realizamos uma análise de conteúdos e analogias de cada uma dessas palavras. Não com a finalidade de delimitar termos, mas sim de entender as suas relações linguísticas e associativas e assim analisar a estrutura dos instrumentos documentais fundamentais para a documentação museológica.

No início do século XX, na Europa, foi criada a Oficina Internacional de Museus (OIM)<sup>28</sup> para ser um grande centro de documentação de museus e foro de discussão, visando incrementar as funções de investigação científica nessas instituições e o desenvolvimento da museografia. A primeira conferência da OIM incentivou as discussões acerca da normalização dos catálogos, distinguindo e definindo, inicialmente, os conteúdos de três tipos: os catálogos guias, os catálogos sumários e os catálogos científicos. Posteriormente, realizou uma consulta

---

<sup>28</sup> Órgão da Sociedade das Nações, criado em Paris em 1926. Precursora do ICOM, publicou a revista *Mouseion*

aos profissionais atuantes na área, objetivando discussões a respeito da questão da normalização e uniformização dos catálogos de museus. O resultado indicou a impossibilidade de se estabelecer modelos que atendessem aos vários tipos de acervos e necessidades de cada museu. Entretanto, em qualquer dos modelos citados, a apresentação sistemática e o ordenamento, sob determinados critérios, estão presentes (TORRES, 2002).

Nas noções de inventário e catálogo recorrentes na bibliografia da área<sup>29</sup> nota-se a ausência de uma noção sobre a forma e o conteúdo de cada um desses instrumentos. Parece existir sobreposição, indefinição e enlaçamento dos termos ou denominações. Em alguns momentos as descrições de inventário e catálogo indicam uma significativa semelhança de conteúdo e uso. Inventários podem ser detalhados, alguns até mesmo ilustrados ou simples arrolamentos. Os catálogos apresentam-se de várias formas: sumariamente descritivos, contendo informações complementares com textos científicos, ilustrados, ou não.

Os catálogos são editados em diferentes formatos. Alguns, bastantes sucintos, são descritivos com informações básicas e gravuras dos objetos; outros, mais detalhados, trazem a história da coleção ou fazem observações sobre os objetos, particularidades físicas, utilização e autoria. Há ainda os científicos, que apresentam textos elaborados a partir de pesquisas e análises acerca do tema exposto. Especialmente nos grandes museus de arte são elaborados catálogos ilustrados que são ‘guias’ de exposições de longa ou curta duração quando, em geral, são organizados por critério topográfico ou cronológico.

Analizamos sete catálogos ilustrados de museus com o intuito de compararmos os formatos e delimitar os critérios de ordenamento utilizados. Foram analisados três catálogos de coleções afro-brasileiras, o da Coleção Preserverança, sob guarda do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (IHGAL); o catálogo das Coleções Maracatu Elefante e Waldemar Valente do Museu do Homem do Nordeste (MUHNE) de Recife; e o catálogo da exposição de 2012 *O corpo na arte africana*, do Museu da Vida, Casa de Oswaldo Cruz no Rio de Janeiro.

---

<sup>29</sup> Além dos sete catálogos de coleções etnográficas citados no texto, pesquisamos em catálogos de arte africana, no Catálogo do Museu do Estado de Pernambuco, e de sua Coleção de objetos afro-brasileiros, todos citados nas referências. Realizamos pesquisa bibliográfica no *Manual de Museología* de Francisca Hernández, 1994; em *Museus Aquisição e Documentação* de Camargo-Moro, 1985, Em *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística* de Marín Torres 2002; nos *Cadernos de Diretrizes Museológicas* no texto *Documentação Museológica* de Maria Inêz Cândido, 2006); na publicação do ICOM *Conceptos claves de museología* (2010).;; *Documentação Museológica: Teoria para uma boa prática* de Helena Dodd Ferrez, 1994; *Tratamento e Organização de Informações Documentária em Museus* texto de Ceravolo e Tálamo 2000; *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo*; *Museología y documentación* de Andrés Usillos, (2010); *Sistemas De Documentação Museológica na Fundação Joaquim Nabuco*; dissertação de mestrado de Albino Oliveira UFPE e em *Roteiros do CIDOC* (2014)

Analizamos, ainda, um catálogo temático de escultura angolana do Museu Nacional de Etnologia de Lisboa; um catálogo de exposição temporária de arte africana do Museu Etnológico de Berlim, realizada no Brasil em 2003 e 2004; o catálogo da exposição *For this world and beyond african art from the Fred and Rita Richman Collection*, do *High Museum of Art*<sup>30</sup> de Atlanta, Estados Unidos, realizada entre 2002 e 2003; e o Catálogo Geral do Museu do Homem do Nordeste.

Os catálogos das coleções Perseverança e Waldemar Valente discorrem sobre a formação, organização das Coleções e aspectos da pesquisa que resultaram nas publicações, além de indicações a respeito da organização da própria publicação com a intenção de facilitar a leitura, mas diferem na forma como apresentam os objetos. O catálogo da Coleção Perseverança, do IHGAL, cumpre bem a função de difundir a informação sobre a formação da Coleção e seu conteúdo de forma metódica. Ali vemos o estabelecimento de seis classes<sup>31</sup>, para as quais encontramos os critérios de função, forma e uma classe aberta<sup>32</sup>. Apresenta, ainda, uma ordenação que visa respeitar o conteúdo religioso dos objetos. Alguns objetos são destacados e outros são fotografados em grupos, por gênero. Traz também “dados informativos” (IHGAL, p. 27), com o significado de algumas palavras relativas aos objetos e ao universo religioso do candomblé.

No catálogo das Coleções Maracatu Elefante e Waldemar Valente, do MUHNE, não existe uma proposta classificatória explícita. Na orientação para a leitura do catálogo consta que os objetos das Coleções são apresentados por grupo de entrada, em ordem alfabética e “numeração cronológica”. Existem agrupamentos de objetos como, por exemplo: assentamento do orixá Ogum, conjunto de troféus ou conjunto de roupas de calungas. Alguns objetos são apresentados com uma breve descrição, com referências ao contexto de uso e algumas explicações gerais de natureza simbólica. O catálogo do Museu da Vida é de uma exposição e está organizado em cinco módulos temáticos apresentados brevemente, sendo três organizados segundo critérios de informações intrínsecas e formais, um de funcionalidade e outro de sentido, significado, mais as informações sobre o material, dimensão, coleção, etnia e denominação dos objetos.

---

<sup>30</sup> Para este mundo e além a arte africana da Coleção de Fred e Rita Richman.

<sup>31</sup> Com base em Greimas e Courtés (2012) e A. Moles (1974), classe, no sentido lógico, é um conjunto de grandezas que possui em comum um ou mais traços distintivos. Conjunto ordenado segundo modos de aproximação que revela algo sobre as características de um objeto (no seu sentido amplo- além das morfológicas).

<sup>32</sup> A Coleção está classificada em: 1- Fetiches e Insígnias; 2- Esculturas (ochês); 3 – Instrumentos musicais; 4- Indumentária; 5- Paramentos (panos usados nos cultos) e 6- Diversos.

O catálogo do Museu Nacional de Etnologia de Lisboa apresenta textos bem detalhados sobre a arqueologia da região, as etnias presentes em Angola e suas características estilísticas. Os objetos são apresentados em numeração corrida, identificados por etnia, informações sobre as dimensões e material, a sigla da instituição de guarda, o número do objeto e a descrição sumária do objeto com referências ao simbolismo de alguns detalhes. Por ser de uma exposição temporária em outro país, o catálogo de arte africana do Museu Etnológico de Berlim tem a intenção de informar sobre o próprio Museu. Assim, traz um histórico de sua formação, textos sobre arte africana e os objetos apresentados com a denominação, origem étnica, período, material, dimensões, coleção à qual pertence, com a data de formação e a numeração adotada pelo museu. Elaboram uma breve iconografia dos objetos.

O catálogo da exposição do *High Museum of Art* tem um formato diferenciado. Organizado em dois módulos, um livreto contendo as informações de uso, significado e origem étnica, dimensões e material dos objetos, com uma pequena foto ilustrativa e um texto de apresentação da coleção; o outro é composto de páginas soltas, em cada uma delas a imagem em tamanho grande do objeto e, no verso, as informações usuais: denominação, material e etnia. No catálogo do MUHNE encontramos um histórico da formação do Museu, um roteiro de visita com a descrição de cada setor da exposição e uma planta baixa com sua localização espacial. Os objetos são apresentados seguindo uma ordem temática. De modo geral, as informações constantes são a denominação, as dimensões e o material. Alguns objetos são descritos sucintamente.

Assim, com uma pequena amostra de catálogos, vimos que não houve repetição no modelo. Cada um foi elaborado de acordo com necessidades específicas de controle e difusão e de informação. Contudo, notamos que existe uma tendência a que o catálogo contenha uma apresentação da instituição e textos discutindo a temática da coleção e/ou exposição. Consideramos que, se produzido contendo informações de natureza relacional, inferências a partir dos objetos ou outras observações de uso e significado, os catálogos poderiam ser qualificados como uma publicação de difusão do conhecimento obtido com o estudo da cultura material em museus.

Na atividade museológica, inventários são instrumentos básicos de controle e catálogos são uma publicação que agrega produção de conhecimento e difusão de informação. Entendemos ser necessário observar os conteúdos desses instrumentos documentais e o modo como são usados no âmbito dos museus para que possamos entender a abrangência dos termos e adotar noções com conteúdos bem definidos e concernentes à Área.

A pesquisa bibliográfica nos indicou que o *catálogo* é, conceitualmente, o produto da ação de ordenamento, combinação e análise de uma coleção. Encontram-se no mesmo grupo de palavras o verbo *catalogar*, portanto, uma ação; o substantivo *catalogação*, o ato ou efeito de catalogar; e o adjetivo *catalogado*, qualificando o produto que sofreu a ação. Esses termos, presentes no processo documental da Museologia, são também utilizados pela Arquivologia, cabendo algumas delimitações de conteúdo em cada um dos campos.

Cerávolo e Tálamo (2000) analisam os termos *catalogação* e *catalogar* (grifo nosso) comparando os significados atribuídos a eles pela Museologia e pela Documentação<sup>33</sup>, entendendo que a Museologia utiliza termos que seriam próprios daquela área, sem dominar o conteúdo conceitual. Afirmam que *catalogação* (grifo nosso) em museus refere-se à pesquisa sobre o objeto. Quanto à *catalogar* (grifo nosso), apresentam as divergências conceituais encontradas: o ato de registrar os objetos com base em um sistema classificatório, função de classificação ou coleta e registro de dados. Para o termo *catálogo* (grifo nosso) indicam as diferenças formais e de conteúdo já apontadas aqui

A busca por esses conceitos no *Glossário de Termos Técnicos em Ciência da Informação*<sup>34</sup> revelou a existência de dezoito entradas para termos relacionados a *catálogo*, *catalogar*, *catalogado* e *catalogação*. Entendemos que estes são termos que as disciplinas Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia, provavelmente, utilizam com conteúdos específicos e que historicamente fazem parte da prática documental das coleções, mesmo antes da formação do museu enquanto uma instituição moderna.

Destacamos ser imprescindível a observação das especificidades de cada trabalho documental. Na Museologia, em geral, os autores que analisam a documentação museológica fazem referência à necessidade de normalização do processo de documentar em cada instituição, respeitando a especificidade de seu acervo, no sentido de desenvolver instrumentos de controle terminológico, normas e procedimentos. Acreditamos também que definir e adotar uma noção do que são os instrumentos documentais básicos para a Museologia é um passo essencial para o crescimento da Disciplina.

Helena Dodd Ferrez (1994) faz referência ao *catálogo geral dos museus* que conteriam as *fichas catalográficas* dos objetos, geralmente ordenados pelo número de registro, e indica a adoção de outros *catálogos* ou *índices* ordenados por outras informações, com o intuito de

---

<sup>33</sup> Do ponto de vista das autoras, Documentação é uma disciplina da Ciência da Informação. Adotam a expressão documentação em museus ao analisarem a documentação museológica.

<sup>34</sup> De Mariângela Braga Norte, Editora Acadêmica da Universidade Estadual Paulista, 2010.

recuperação da informação. Assim subentendidos, os catálogos são um produto de um ação de ordenamento que contém informações básicas sobre os objetos, podendo ser reproduzidos e reorganizados sob vários critérios, com o intuito de recuperar a informação. Notamos que Usillos (2010) faz uma referência a catálogos como suportes de informação documental e destaca o inventário como instrumento de controle para a recuperação da informação.

Camargo-Moro (1986, p.79) se refere a catálogos em dois tópicos de seu livro. No terceiro tópico, denominado *Da documentação: elementos aprofundados para decodificação*, chama de *catálogos* (grifo nosso) os conjuntos de fichas ordenadas, de *catálogo geral* (grifo nosso) o conjunto total de fichas de diversos tipos e diferentes conteúdos, e de *catálogo* (grifo nosso) a “publicação mais característica do museu”. No quinto tópico, intitulado *Da documentação de expansão, em publicações e outros produtos do museu* (CAMARGO-MORO, 1986, p. 224), afirma que catálogo “é a forma gráfica essencial de documentação do museu” (CAMARGO-MORO, 1986, p. 226), meio de comunicação e difusão, diferindo em graus de abrangência e profundidade.

Citou alguns: o *catálogo raisonné* (grifo nosso) – extenso, abrangente e profundo, elaborado sobre determinado tema ou autor; *os catálogos gerais de museus* (grifo nosso), que descrevem as coleções e sua documentação básica; *o catálogo de uma das coleções do museu* (grifo nosso), aprofundado com ampla pesquisa, rico em informações e imagens; e *o catálogo de exposições temporárias* (grifo nosso), que deve discutir o conceito proposto na exposição, descrever e discutir cada objeto exposto. Há, portanto, uma única palavra com uma sobreposição de conteúdos, cujo núcleo é um conceito de ordenamento (CAMARGO-MORO, 1986, p. 227).

Refere-se também a uma *ficha classificatória* (grifo nosso) que seria a mesma coisa de *ficha de inventário museológico* (grifo nosso), termo que acredita confundir a ideia e que por isso adotaria a denominação *classificação* (grifo nosso). Apresenta um modelo de *Ficha Classificatória Polivalente* (grifo nosso) elaborada pelo Centro de Documentação do ICOM, que seria adaptável para diversos tipos de acervos. É composta por quinze metadados<sup>35</sup> referentes à identificação física, histórico, classificação, contexto de uso do objeto, mais os dados de controle administrativo: numeração, valor e localização.

---

<sup>35</sup> Metadados são basicamente ‘dados que descrevem os dados, informações úteis para identificar e localizar, entender e gerenciar os dados, Por sua vez, dado é qualquer característica de um objeto. Fonte [www.metados.ibge.gov.br](http://www.metados.ibge.gov.br). Acesso em 16 jun 2014.

Camargo-Moro (1986, p, 41) conceitua inventário como “o levantamento individualizado e completo dos bens relativos a uma instituição ou pessoa, abrangendo registro, identificação e classificação”, devendo, basicamente, responder às seguintes indagações: o que, como, onde, quem, quando e por quê. Nessa descrição sumária, o inventário apresenta características de instrumento legal, de um arrolamento de bens.

Por sua vez, Hernández (1994) apresenta três tipos de fichas: uma de inventário geral, uma de catálogo sistemático contendo dados específicos sobre os objetos, ordenadas conforme um determinado critério, e outra de catálogo monográfico, com as referências à história do objeto na instituição e a bibliografia a ele relacionada. Essas fichas formam uma série de referências cruzadas, com repetição de vários metadados. A autora relaciona as indicações do CIDOC-ICOM para a elaboração da *ficha* de inventário, afirmando que é o instrumento mais importante para o sistema de documentação. Segundo as indicações anteriores do CIDOC, os metadados básicos que deveriam constar em um inventário são: nome do museu ou instituição, número de registro, nome do objeto e classificação genérica.

Atualmente, os Roteiros do CIDOC e Glossário da norma Spectrum 4.0 de 2014 indicam as seguintes informações mínimas: nome da instituição, número de inventário, nome do objeto, breve descrição ou título, data e modo de aquisição, proprietário anterior e localização principal no museu. Notamos que não faz mais parte dos campos básicos a classificação do objeto, indicando a complexidade do trabalho de categorização dos objetos.

Em *Documentação Museológica*, Maria Inêz Cândido (2006, p. 38) faz uma abordagem bastante direta do processo de documentação, baseada na proposição de Van Mensch (1983)<sup>36</sup>. Ali, qualifica catálogos e inventários como “instrumentos de pesquisa” que possibilitam identificar, classificar, descrever e localizar os objetos dentro de um sistema de documentação. O conceito presente na proposta de Cândido é o dinamismo, o caráter sistêmico e aberto que permite a inserção de dados a qualquer tempo e a utilização de alguns instrumentos próprios ao trabalho de documentar, tais como um manual de documentação e um esquema classificatório elaborados para um acervo e instituição específicos, no caso o Museu Mineiro<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Citada no tópico 2.1 referente ao estudo da cultura material em museus.

<sup>37</sup> Museu situado na cidade de Belo Horizonte, com acervo composto por diversas coleções representativas da produção cultural mineira, destacando-se a Coleção de Arte Sacra. Disponível em: < [www.guiabh.com.br](http://www.guiabh.com.br) > Acesso em 02 out 2014.

Cândido (2006) apresenta uma ficha detalhada contendo trinta e sete metadados, organizados pelo tipo de informação: intrínseca ou extrínseca, histórica e de gestão interna, a qual chama de Planilha de inventário. Interpretamos que a palavra planilha relaciona-se diretamente ao uso comum da informática, seja em sistemas de informação ou em editores de texto e planilhas. Isto parece indicar uma tentativa de facilitar o entendimento e a utilização do instrumento proposto. É esse o modelo de ficha de inventário que vem sendo aplicado no Museu Mineiro e, segundo a autora, é fruto de experiências técnicas acumuladas em vários órgãos de defesa do patrimônio cultural.

Uma outra noção de inventário é utilizada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)<sup>38</sup>. Denominada de Inventário de Bens Culturais, é um instrumento de preservação do patrimônio cultural previsto no artigo 216 § 1º da Constituição Federal de 1988. A composição desses inventários abrange desde o levantamento e a seleção dos bens culturais, listagem e mapeamento do bens até a documentação sistemática de cada um deles, incluindo a elaboração de fichas.<sup>39</sup> Portanto, esta noção de inventário difere daquela que encontramos na pesquisa bibliográfica, no sentido que inclui pesquisa histórica, entrevistas etc. O IPHAN define ainda o Inventário Nacional de Referências Culturais como uma metodologia de pesquisa desenvolvida para produzir conhecimento sobre o patrimônio cultural. Portanto, o termo inventário é utilizado pelo IPHAN em uma conceituação mais ampla que inclui níveis de mapeamento de territórios e bens culturais.

Apontamos para as semelhanças encontradas entre os modelos descritos aqui e propostos por Camargo-Moro / ICOM (1986) e por Cândido (2006) com um instrumento similar a esses utilizado no MAFRO/UFBA, chamado de *ficha de registro do objeto* e com o modelo descrito por Hernández (1994) com a denominação de *ficha de inventário*.

A investigação sobre o conteúdo daquilo que a Museologia denomina de inventário e catálogo foi realizada por meio de pesquisa bibliográfica e da análise documental realizada na pesquisa de campo<sup>40</sup>. Buscamos fazer um levantamento das noções desses instrumentos nas fontes bibliográficas e analisamos os modelos propostos e utilizados. Na publicação do ICOM *Conceptos claves de museología* (2010) não existem entradas para as palavras catálogo, catalogar, catalogação, inventário e documentação. Entendemos que o órgão adota as noções

---

<sup>38</sup> Conforme informações do site do IPHAN. Disponível em <portal.iphan.gov.br> Acesso em 10 Set. 2014.

<sup>39</sup> Conforme descrição do site do governo de Minas Gerais, relativo a Ouro Preto. Disponível em: <www.ouropreto.mg.gov.br/patrimonio/index > Acesso em 09 jun 2014.

<sup>40</sup> Realizamos pesquisa nos inventários do MAFRO e da Coleção Cláudio Massela, sob a guarda da Diretoria de Museus da Bahia, na listagem da Coleção Estácio de Lima na DIMUS e nos catálogos das Coleções citadas.

da Ciência da Informação, contudo, acreditamos ser oportuna a inserção desses conceitos em uma publicação da Área, pois ainda vivemos um processo de construção teórico-metodológica.

Assinalamos que as discussões a respeito da documentação em museus, em geral, circulam em torno dos modelos de instrumentos de controle ou da organização da informação. Encontramos poucas referências que abordam a questão das especificidades e dificuldades dos processos de documentar cultura material em museus e para os museus, que é nosso objeto de investigação. Na sequência, apresentamos um quadro onde sintetizamos os conteúdos encontrados para as noções de inventário e catálogo.

Quadro 1– Mapeamento das noções de Inventário e Catálogo por alguns autores

AUTORES	DENOMINAÇÃO	CONTEÚDO	OBS
Hernández	Fichas de inventário geral	Identificação dos objetos: numeração, nome, dimensões, forma de ingresso.	Referências cruzadas por meio de numeração.
	Ficha de catálogo sistemático	Dados das características artísticas, científicas e históricas. Ordenadas	
	Fichas de Catálogo monográfico	História do objeto no Museu e bibliografia relacionada	
	Livro de Registro	Metadados: data de entrada; número de IG, descrição, dimensões, conservação, procedência, forma de aquisição e observações.	
Camargo Moro	Catálogo	Conjunto de fichas ordenadas; Catálogo geral: conjunto total das fichas de diferentes conteúdos ; Catálogo: publicação ( <i>raisonné</i> , gerais/descritivo, fruto de pesquisa; catálogo de coleção.)	Proposta do ICOM
	Ficha de inventário Ficha Classificatória polivalente	15 metadados com informações de identificação física, histórico, classificação, contexto de uso, numeração, valor e localização.	
	Inventário	Levantamento individual completo: o que, como, onde, quem, quando e por quê.	
Cândido	Planilha de Inventário	37 metadados, organizados por tipo de informação: intrínsecas e extrínsecas, históricas. Dados sobre intervenções e exposições com o objetos.	Similaridade com IG/ Hernández e RG/ MAFRO
Dodd Ferrez	Catálogo geral	Fichas catalográficas. Várias informações, ordenação numérica.	
Usillos	Inventário	Instrumento de controle/recuperação da informação	
	Catálogo	Suportes de informação documental	
CIDOC	Inventário/Protocolo	Metadados básicos: nome do museu, número de registro, nome do objeto, classificação genérica.	Sem classificação no protocolo
IPHAN	Inventário de Bens Culturais	Conjunto de ações e documentos; documentação sistemática de cada bem, elaboração de fichas.	

Fonte: baseado em HERNÁNDEZ , 1994 e TORRES, 2002

Concluímos haver um conteúdo básico referente ao controle e identificação geral dos objetos que recebe várias denominações e observamos que a multiplicidade de denominações para um mesmo conteúdo ou conteúdos diferentes com uma mesma denominação não contribui para a criação de uma linguagem própria da área, uma necessidade apontada por alguns autores<sup>41</sup>. Cabe aos profissionais que atuam na prática da documentação em museus, com as contribuições advindas da área acadêmica, refletir acerca desses aspectos e buscar a adoção de termos e modelos de instrumentos facilitadores, tanto para a realização do próprio ato de documentar quanto para o acesso à informação.

Na busca por delimitar as diferenças e as analogias possíveis entre esses dois instrumentos – inventário e catálogo – utilizados no campo da Museologia realizamos uma pesquisa<sup>42</sup> de ideias afins, buscando os termos associados. Fizemos um cruzamento das palavras *catálogo*, *inventário* e *documento*, identificando o ponto de encontro, ou seja buscamos delimitar as relações formais e de conteúdo entre elas. Inicialmente buscamos as entradas para as palavras *catálogo* e *inventário* e realizamos o primeiro cruzamento. Constatamos que essas duas palavras compartilham duas entradas nos limites conceituais relativas à forma/número e ao entendimento/comunicação das ideias. Por sua vez, a palavra *documento* compartilha com as palavras *catálogo* e *inventário* o limite conceitual do entendimento/comunicação das ideias e apenas com o termo *inventário* uma outra ideia que diz respeito a uma relação com a vontade individual e a sociedade.

Inventários e catálogos são essencialmente documentos que apresentam uma diferença de ordem conceitual que é exatamente o que os caracteriza, singulariza e que pode indicar aos profissionais de museus um caminho para a utilização e formatação mais adequada aos propósitos de cada instituição e à adoção de uma noção de catálogo que possa identificá-lo como uma publicação científica da Museologia.

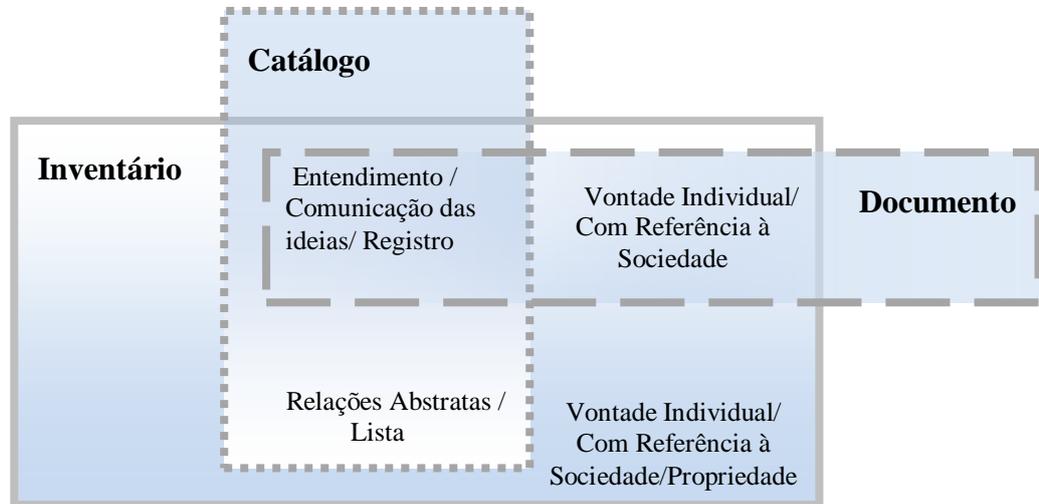
Na figura a seguir buscamos representar no plano as relações de conteúdo encontradas entre os termos documento, inventário e catálogo.

---

<sup>41</sup> Helena Dodd Ferrez em *Documentação Museológica: Teoria para uma boa prática Caderno de Ensaio*, n.2. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN, 1994, p.65 a 74; Diana Farjalla em *Museologia, Informação, Comunicação e Terminologia: pesquisa termos e conceitos da Museologia*; Theresa Scheiner em *Termos e Conceitos da museologia: contribuições para o desenvolvimento da Museologia como campo disciplinar*, no MAST Colloquia, vol 10, 2008.

<sup>42</sup> Utilizamos o *Dicionário Analógico da Língua Portuguesa, ideias afins e thesaurus* de Francisco Azevedo, 2010. E nas associações com os significados em inglês, francês e espanhol, utilizamos respectivamente *The Concise Oxford Dictionary*, 1976, *Palavra-chave Dicionário semibilíngue*, 2011 e *Diccionario Señas*, 2010.

Figura 1– Representação das relações associativas entre três termos.



Elaboração Dora Galas, baseado em AZEVEDO, 2010

Na análise das classes compartilhadas pelos termos, buscamos associar as ideias afins encontradas às ideias de concretude e abstração, relacionando os termos diretamente ao conteúdo utilizado no âmbito da Museologia.

O inventário, analisado do ponto de vista da associação de ideias afins, é um documento específico no que diz respeito ao peso legal. Relaciona-se diretamente à ideia de propriedade, posse, domínio, direito, controle. Portanto, inventários têm caráter administrativo, são legítimos instrumentos de controle das coleções. Os catálogos, mesmo sendo registros, estão mais relacionados à comunicação de algo. Interpretamos que o peso legal de ambos os documentos os diferenciam. Aparentemente, o catálogo vem no decorrer do tempo afirmando-se como um instrumento de difusão de coleções e de pesquisas a elas relacionadas, e o inventário como instrumento de controle das coleções.

No quadro seguinte apresentamos o resultado do cruzamento — nos limites conceituais associativos — da classe compartilhada por inventários e catálogos, da classe comum para inventários, catálogos e documento e da classe que agrega os termos inventário e documento

Quadro 2 – Cruzamento das entradas para os termos: catálogo e inventário

	<b>LIMITE CONCEITUAL CLASSE</b>	<b>TERMOS</b>	<b>TERMOS DE CONCRETUDE</b>	<b>TERMOS DE ABSTRAÇÃO</b>
<b>Inventário Catálogo</b>	Relações abstratas: Número: Abstrato: Lista	Lista, listagem, rol, lista descritiva, nomenclatura, vocabulário, arrolamento, livro, tombo, registro, cadastro.	Lista, listagem, rol, lista descritiva, arrolamento, livro, cadastro.	Registro, nomenclatura, vocabulário, tombo
<b>Inventário Catálogo Documento</b>	Entendimento: Comunicação das ideias: Meios: Meios Naturais: Registro	Registro, tombo, tombamento.  Monumento, memorial, memória histórica, lembrança, testemunha.  Rol, livro de ouro, códice, inscrição, lançamento, cadastro, entrada, relatório, dossiê, manual, lista, arrolamento	Relatório, monumento dossiê, manual, lista, arrolamento; lista descritiva, códice, inscrição livro de ouro, rol, inscrição,	Registro, memorial, memória histórica, lembrança, testemunha, tombo, tombamento, lançamento, entrada.
<b>Inventário Documento</b>	Vontade: Vontade individual com referência à sociedade:	Propriedade, posse, domínio, contrato, direito, título, herança, legítima, espólio, legado.	Propriedade, contrato; título, espólio, herança	Legítima; legado, posse, domínio, legítima, direito,

Elaboração Dora Galas, baseado em AZEVEDO, 2010

## 2.3 MUSEU E MUSEOLOGIA: NOVOS PARADIGMAS E O IMPACTO NA PRÁTICA DOCUMENTAL

Aqui tratamos da dinâmica das discussões acerca dos conceitos de Museu e Museologia a partir do final da década de 1960, tomando marcos históricos, políticos e culturais como referência para os novos paradigmas e práticas da área museológica. Apresentamos de forma sintética o pensamento de alguns teóricos acerca dessas noções e do objeto da Museologia, com o sentido de entender o processo de construção teórica da Área e o lugar do Museu na configuração cultural contemporânea em que identidades se fragmentam e o patrimônio se diversifica. Abordamos os conceitos de preservação, musealização, museografia, pesquisa museológica e analisamos as diferenças de pensamento sobre a documentação museológica, considerando as necessidades impostas pela sociedade da informação.

### 2.3.1 Museu e Museologia: construção de ideias e conceitos

Museu e Museologia erguem suas estruturas naquilo que universaliza o Homem: a capacidade do entendimento<sup>43</sup>, da formação de ideias, o consciente<sup>44</sup> e o inconsciente<sup>45</sup>, o sentimento, a objetividade e a subjetividade, a percepção de tempo e espaço, a memória<sup>46</sup> como mediadora do sensível, a busca pelo poder e a capacidade de elaborar artefatos e

---

<sup>43</sup> Faculdade humana de compreender e pensar por ideias gerais e conceitos. Em Kant, a primeira fonte do conhecimento humano é a sensibilidade e a segunda é o entendimento, que está situado entre a sensibilidade e a razão (JAPIASSÚ e MARCONDES, 2006).

<sup>44</sup> Objetivamente se aplica a atos ou estados pessoais percebidos pelo sujeito, quer de modo espontâneo ou reflexivo (JAPIASSÚ e MARCONDES, 2006).

<sup>45</sup> Para Freud, parte daquilo que compõe nossa consciência é inconsciente, como as lembranças e os desejos. O termo subconsciente é utilizado filosoficamente para designar aquilo que pertence ao espírito e é suscetível de se tornar consciente (JAPIASSÚ e MARCONDES, 2006).

<sup>46</sup> Capacidade de reter dados da experiência ou um conhecimento e trazê-lo à mente, capacidade de relacionar um evento atual com um evento passado do mesmo tipo, capacidade de evocar o passado através do presente (JAPIASSÚ e MARCONDES, 2006). A memória é a vida, carregada por grupos vivos, e nesse sentido em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, vulnerável às manipulações (NORA, 1993).

linguagens, mesmo considerando as óbvias diferenças culturais no modo de perceber e viver essas características humanas.

Esses são os fundamentos que explicam a longevidade e sobrevivência dessa instituição ocidental desde sua origem, ainda que possa adotar diferentes formas e perspectivas próprias a cada sociedade na qual está inserida. Por outro lado, sua permanência histórica exige mudanças contínuas na estrutura do trabalho e no modo de pensar a atividade museológica. O desafio da sobrevivência nos coloca constantemente a repensar o museu.

Pensado e vivido enquanto produto de um dado contexto histórico e sociocultural, o museu, enquanto instituição moderna e prática discursiva produtora de sentidos, constrói seu discurso desde o conjunto de seu acervo, sua arquitetura e organização espacial até no modo como apresenta sua narrativa produzida com os objetos. É um local de guarda dos rastros da produção humana, selecionados, ordenados e compreendidos segundo intenções de poder, representações de uma dada realidade inscrita em narrativas que movimentam memórias, construindo outras significações.

Costumeiramente descritos e criticados como instituições de imposição de ideologias dominantes, na atualidade pretendem se constituir enquanto fóruns de discussão de valores culturais, espaços de negociação entre culturas e de construção de conteúdos da própria cultura enquanto instituição, a partir dos objetos que o compõem e que delimitam e representam o peso de categorias tais como: cultura, arte, identidade e alteridade (SANCI-ROCA, 2007).

Sua tradição e *práxis* o coloca no limiar dos arquivos, transitando entre a vontade de verdade e a prática de controle dos seus procedimentos internos de ordenação e distribuição (FOUCAULT, 2013). Instrumento discursivo, o museu elabora enunciados com seus objetos e com as representações ali criadas. Nesse aspecto, os museus etnográficos, durante o século XIX e ainda no século XX, foram eficientes instrumentos de formulação de narrativas que legitimavam cientificamente ideologias racializadas.

A jornada desde o museu centrado exclusivamente nas coleções até o dos dias atuais foi longa, e nesse caminho a Museologia se formou e trabalha no sentido de estruturar-se como Disciplina ou área de conhecimento, sem perder de vista os fundamentos que a constituem, entendidos aqui como a preservação de bens culturais, os quais são investigados para que a função de comunicar se realize com um conteúdo contextualizado histórica e socioculturalmente, incentivando assim a análise e a reflexão daqueles a quem esta atividade

se destina. Poderíamos aqui discutir sobre a relação da Museologia com o patrimônio cultural que não está depositado em museus. Contudo, nosso objeto de estudo diz respeito ao patrimônio musealizado, que é objeto de ações práticas próprias da instituição museu. Sendo assim, inicialmente discorreremos acerca dessa instituição, sua trajetória e perspectivas futuras.

No limiar do século XX, a instituição museu recebeu questionamentos e contundentes manifestações contrárias. Desde a crítica feita por Franz Boas à abordagem evolucionista e difusionista adotada em museus etnográficos até aquela dos futuristas<sup>47</sup>, que em seu Manifesto, no qual anunciavam o advento de uma nova beleza fundada na tecnologia da velocidade, proclamaram a intenção de destruir museus, bibliotecas e todas as academias, considerados por eles locais do passado, nos quais não existiria o movimento (STANGOS, 1991). Entretanto, no mesmo período, outros artistas modernos, os fauvistas<sup>48</sup> e cubistas, faziam dos museus etnográficos local de pesquisa para uma nova perspectiva de construção das formas e volumes no espaço, a partir da observação da escultura étnica africana. São críticas e práticas ainda hoje existentes e que traduzem os desafios colocados para a atividade museológica, que transita entre a morte e a vida, a ignorância e a investigação, o tangível e o intangível, o silêncio e o som.

Na segunda metade do século XX, sob o impacto da destruição provocada pela II Guerra Mundial, o discurso patrimonial no qual estão inseridos os museus assumiu outra dimensão. Patrocinadas pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco), foram criadas “redes de patrimônio” e institucionalizou-se a categoria “patrimônios mundiais”. Instâncias de produção de um discurso articulado em nível planetário que utiliza memórias e patrimônios culturais na construção da hegemonia de um projeto civilizatório que apesar de ter – novamente – a Europa e os Estados Unidos como paradigma, revitaliza e abre outras perspectivas nas análises a respeito de museus. (BORGES, 2011).

A partir da década de 1960 a instituição museu é problematizada por seus profissionais que começam a refletir e estruturar a Museologia enquanto área do conhecimento, discutindo seu objeto e buscando romper com um modelo tecnicista. Dois momentos podem ser entendidos como marcos das mudanças nos paradigmas internos dos museus; um questiona sua forma e o outro atinge o cerne do seu discurso de poder. O primeiro marco diz respeito

---

<sup>47</sup> Movimento artístico surgido na Itália que adotou a velocidade, o movimento e o futuro como conceito estético.

<sup>48</sup> Do francês *fauves* (as feras), assim chamados por romperem com o modelo impressionista, utilizando cores maciças, puras, fortes e formas simplificadas. Movimento que tem Henri Matisse como artista mais emblemático.

aos impactos formais que a Arte Conceitual causou no âmbito dos museus de arte, provocando uma reflexão acerca do espaço concreto – museu – diante de uma nova ideia de comunicação que se pretendia interativa, instigando a intervenção física do público em vários tipos de obras.

O segundo marco é a efervescência política daquela década (JULIÃO, 2006), a contracultura e o movimento de maio de 1968<sup>49</sup>, que repetindo o discurso futurista proclamou o fim dos museus, considerados, naquele momento, os guardiões de uma tradição morta e produtores de um discurso de poder repressor, autoritário, aristocrático e burguês. Esses questionamentos acerca dos museus provocaram o acirramento dos debates teóricos da Museologia, que vinham sendo realizados desde o início daquela década. Assim, estabeleceu-se uma conjunção de ideias que impulsionou a adoção de novas propostas conceituais para os museus.

Para Peter van Mensch, um “estoque de teoria museológica” (1992, p. 1) resultou do esforço de diálogo, o que possibilitou que a Museologia se firmasse como disciplina acadêmica. Bem antes de Vinos Sofka, no ano de 1987, indagar sobre quem veio primeiro, o Museu ou a Museologia, no já clássico texto para a área “*A Galinha ou o Ovo*”, muito já havia se discutido e muito se discutiu depois disto, buscando estabelecer o objeto de estudo da Museologia e o que é Museu.

Na virada das décadas de 60 e 70 do século XX, Georges Henri Rivière e Hugues de Varine Bohan elaboraram um novo conceito de museu, o Ecomuseu, ainda hoje ambíguo. E com ele um novo termo para definir os limites geográficos naturais, o contexto humano de determinado espaço cultural e as relações históricas de uma população com uma região: o território (JULIÃO, 2006). A IX Conferência Geral do ICOM, de 1971 (Paris-Grenoble), e a Mesa Redonda de Santiago do Chile, promovida pela Unesco em 1972, são marcos nas discussões teóricas da Museologia por introduzir no debate questões de natureza socioeconômicas e o desenvolvimento social.

Cerávolo (2004) aponta os caminhos seguidos por alguns profissionais de museus na elaboração de uma teoria museológica que afirmasse a Museologia como área do conhecimento. Considera que “os delineamentos para a formação de sua teoria” aconteceram nas décadas de 70 e 80 do século XX e relaciona os debates em torno do tema à instauração,

---

<sup>49</sup> Movimento estudantil iniciado em Paris que tinha como palavra de ordem é proibido proibir. Ocuparam as universidades e as ruas, questionaram as bases institucionais da sociedade ocidental, desde o sistema educacional, a religião e o regime de trabalho até a repressão sexual e sociedade de consumo.

em 1977, do Comitê Internacional da Museologia (ICOFOM), órgão ligado ao ICOM que tem como objetivo desenvolver pesquisas, análises e debates que contribuam para a independência da área. Aqueles debates aconteciam e eram veiculados por meio de publicações editadas pelo Comitê, como o *Icofom Study Series (ISS)* e o *Museological WorkingPapers/Documents du Travail Museologique (MuWoP/DoTraM)* e revista *Museum*.

Aquelas discussões conceituais objetivavam delinear o estudo da Museologia, o seu objeto e o conceito de museu. Era necessário analisar qual a estrutura interna da Museologia, o que indicaria qual seu objeto, suas funções e metodologias. As discussões acerca de seu estatuto epistemológico giravam em torno de três ideias: Museologia é uma ciência independente, ainda que em formação; é uma ciência aplicada; e a Museologia não é uma ciência, o que implicava na adoção de outros conceitos.

Na análise bibliográfica agrupamos as ideias a partir de um conceito aproximado do que é museu. Não tivemos a pretensão de fixar linhas de pensamento, considerando que Cerávolo (2004), ao descrever os debates daquelas décadas, destaca que aconteciam modificações no posicionamento daqueles teóricos, o que implicava mudanças nos conteúdos e pressupostos das discussões. Uma retroalimentação de ideias, em que a ideia de um indicava um caminho para o desenvolvimento da ideia de outro. Esses debates visavam legitimar o estudo teórico do Museu e da Museologia como campo de conhecimento definido, com metodologia determinada, justificando-a como disciplina universitária.

Em 1984 o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS) promoveu em Quebec um simpósio científico do qual resultou uma declaração recomendando a salvaguarda do patrimônio material e imaterial. Diante da impossibilidade de separar a cultura em instâncias de materialidade e significação, entendemos ser essa uma separação retórica, justificada historicamente, tendo em vista que representou uma ruptura com um modelo de patrimônio sedimentado culturalmente, no qual os museus e a Museologia atuavam. Por outro lado, a mudança da noção de patrimônio cultural, a introdução de discussões de natureza socioculturais e o compromisso do museu com a representação das culturas e identidades deslocaram seu campo de atuação que, até aquele período, centrava-se apenas no formato tradicional museu-coleção.

Naquele simpósio em Quebec foi lançado o Movimento Internacional da Nova Museologia. Conforme Letícia Julião (2006), somente ali a instituição museu adotou formalmente orientações que comprometiam o museu com uma noção antropológica de cultura, abandonando aquela noção clássica de cultura pensada como uma forma de

aperfeiçoamento humano, trabalho e esforço constante e consciente. Passa a ter na sua prática discursiva o reconhecimento da existência de *culturas*, construções históricas relacionadas ao tempo, qualidade cumulativa da interação humana de comunicação, ideias, tecnologia, e significados que se somam no interior de grupos humanos, padrão historicamente transmitido, sistema de concepções simbólicas herdadas, por meio do qual os homens se comunicam e desenvolvem seus conhecimentos e suas atitudes acerca da vida (GONÇALVES, 2007; GEERTZ, 2008).

Passadas algumas décadas, interpretamos que os acontecimentos daquele período introduziram novos aspectos nas discussões teóricas sobre museu e Museologia que motivaram algumas mudanças concretas no conceito de museu, nas discussões a respeito do objeto da Museologia, na noção de patrimônio, no método de trabalho, na perspectiva da comunicação e no entendimento das funções identitárias dos objetos materiais – ou mesmo de supostos bens *imateriais* ou *intangíveis*. Assim, o modelo de museu estabelecido há séculos foi problematizado e analisado como insuficiente para representar a diversidade de culturas.

Por outro lado, novas demandas advindas da Sociedade da Informação e da globalização tornaram o trânsito cultural ainda mais complexo, colocando em confronto cotidiano sistemas de referência distintos, obrigando os indivíduos à tradução de seus valores e à negociação com a diferença do outro (GONÇALVES, 2007). Desde as últimas décadas do século XX, as discussões a respeito de identidade foram impactadas pela noção de hibridação dos processos culturais<sup>50</sup>, revelando a operação ideológica que permeia as relações identitárias, nas quais os atores escolhem, em situações de necessidade, a qual rede de significados pertencem em dado momento (GARCIA CANCLINI, 2008; OLIVEIRA, 1976).

No primeiro momento os museus trataram a questão identitária como se fosse possível resgatar, reforçar e proteger as identidades ameaçadas. Segundo Meneses, a identidade passou a ser considerada “como uma substância, quintessência de valores e qualidades *a priori* positivas, imunes a qualquer crivo, e o museu como seu santuário” (1994, p. 208). Contudo, na atualidade, o museu pretende ser lugar de aprendizado para a convivência e compreensão das diferenças culturais. De certa forma, a própria instituição museu teve que aprender a viver

---

<sup>50</sup> Não nos deteremos nas críticas ao conceito de *culturas híbridas* elaboradas a partir dos Estudos Culturais. Adotamos aqui o conceito utilizado por Garcia Canclini (2008, p.xvii-xxxix), Hibridação são processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas (também resultantes de hibridações anteriores,) que existiam de forma separadas se combinam, gerando novas estruturas. Noção distante da aceção biológica e que não pretende extinguir as contradições presentes nos processos culturais.

sua identidade em processo, em mudança, negociando e escolhendo novas formas e conteúdos, impelida a traduzir sua própria tradição e assim permanecer viva.

Assinalamos que a reconhecida, necessária e cultivada ação interdisciplinar da Museologia a coloca em uma posição singular no âmbito acadêmico, ao conjugar a especificidade do objeto e do discurso com a plasticidade nas estratégias metodológicas, multiplicidade de pontos de vistas e de resultados nas relações da memória com os bens culturais. A contemporaneidade não comporta uma análise compartimentada e estanque das relações do ser humano com suas criações.

Entendemos que ainda não se aplica à Museologia uma noção de *disciplina* como um sistema completo, com uma linguagem, metodologia e um *corpus teórico* delimitado e específico. Contudo, afirmamos que a especificidade e força da Museologia residem na capacidade em dialogar com estruturas teóricas e metodológicas definidas e produzir resultados representativos de uma perspectiva museológica.

Assim, é uma disciplina enquanto um princípio de controle de produção de um discurso, que tem uma identidade, reatualiza sua regras e elabora proposições (FOUCAULT, 2013). É um saber, considerando que tem uma prática discursiva e um domínio, sendo um

[...] espaço em que o sujeito pode tomar posição para falar dos objetos de que se ocupa em seu discurso [...] é também o campo de coordenação e subordinação dos enunciados em que os conceitos aparecem, se definem, se aplicam e se transformam. (FOUCAULT, 2014, p. 220).

Atualmente as discussões sobre a Museologia ser ou não ciência parecem deslocadas, quando o próprio conceito de ciência é problematizado e novas questões tomam o espaço nas discussões da área, especialmente aquelas relacionadas ao museu como centro produtor e difusor de informações, pesquisa de público, virtualidade<sup>51</sup> e a representação das identidades na Pós-Modernidade<sup>52</sup>.

A título de reconhecimento da importância histórica e epistemológica daquela elaboração de ideias para a Museologia, apresentaremos a seguir um quadro, com o intuito de

---

<sup>51</sup> Entendida aqui como uma qualidade do que existe como efeito de uma representação ou simulação em programa de computador. Tratamos de museus virtuais, ausência de acervos, etc. com base no Dicionário Caldas Aulete Digital.

<sup>52</sup> Baseada em Ferreira dos Santos, 1986, Castells 2001 e Japiassú e Marcondes, 2008, a Pós-Modernidade está diretamente relacionada à Era da Informação, em que a relação do homem com o mundo é mediada pelos meios tecnológicos de comunicação, quando acontece uma simulação hiper-real e espetacularização da realidade. Associada à decadência das grandes ideias, valores e instituições universais. Na pós-modernidade, filosoficamente, acontece a desreferencialização do real e a dessubstancialização do sujeito, o que interfere diretamente na linguagem, um atributo que caracteriza o Homem, e consequentemente na noção de identidade.

registrar as noções elaboradas pelos teóricos mais reconhecidos da área, respondendo às perguntas: o que é Museu, qual o estatuto da Museologia e qual seu objeto de estudo.

Quadro 3 – Síntese do pensamento de alguns teóricos sobre Museu e Museologia

TEÓRICOS	CONCEITO DE MUSEU	ESTATUTO DA MUSEOLOGIA	OBJETO DA MUSEOLOGIA
A. Grevorová	Meio que possibilita. Instituição onde se aplica a relação específica homem-realidade	Disciplina científica independente em formação	Relação específica do homem com a realidade
Z. Stránský			
Van Mensch	Museu-fenômeno	Disciplina científica	Complexo de teoria e práxis que interpreta a relação do homem com seu meio ambiente patrimonial
T. Sola	Caráter físico e metafísico	Patrimoniologia Museologias	A transmissão de toda a informação que possui o museu que não está reduzida ao objeto tridimensional
B. Deloche	Realidade em contínua mudança; Interdisciplinar, prático, documental /objetos	Filosofia do museal	Estudo do campo museal. Construir a teoria, determinar os objetivos e elaborar os meios
A. Desvallés,	Museu instituição / Diferentes enfoques e práticas. Interdisciplinar	Arte da linguagem	Estudo das práticas museográficas e aplicação visando o desenvolvimento endêmico do museu.
V. Sofka,	Museu instituição Forma	Ciência geral do museu e de suas atividades. Interdisciplinar	Qualquer atividade humana que se realize em instituições museológicas com intenção de preservação do patrimônio cultural
K. Schreiner	Museu instituição/ Restrito e formal	Disciplina sócio-científica	Princípios e métodos de atividades relativas à preservação dos objetos, fontes primárias de conhecimento

Fonte: baseado em HERNÁNDEZ, 2006 e CERAVOLO, 2004

Observamos que um conceito restrito ou aberto de Museu implica em um tipo de objeto da Museologia e que apesar das diferenças no entendimento do que seja a Museologia a reconhecem como um “verdadeiro campo de estudo” (HERNÁNDEZ, 2006, p 76).

A análise das noções a respeito do objeto da Museologia nos levou à conclusão de que três grandes linhas de pesquisa estão delineadas: uma diz respeito aos processos<sup>53</sup> internos da instituição museu; a segunda é relativa à construção do próprio campo museológico; e a terceira considera a relação estabelecida entre os sujeitos e o patrimônio cultural. Interpretamos que nas três a produção de conhecimento e comunicação de ideias estão presentes, ainda que em graus diferenciados.

Acerca da construção do campo museológico, encontramos em Hernández (2006) referências à Museologia Crítica, corrente de pensamento que se baseia nas tendências atuais dos estudos interdisciplinares e leva em conta a crise de forma e conteúdo que se revelou no Museu desde o final do século XX, pretendendo, a partir da análise crítica da realidade museológica, detectar o que dificulta seu desenvolvimento. Essa corrente concebe o museu como um lugar de questionamentos, que não pretende grandes relatos e está mais próximo das narrativas dos diferentes grupos sociais.

Por sua vez, Usillos (2010) considera que desde a Nova Museologia e em relação ao enfoques teóricos dela derivados, acontecem mudanças de linhas que correspondem às tendências e necessidades da sociedade de cada momento. Hoje se discute na Espanha os pressupostos da Museologia Contextual, que pretende unir as três formas de conceber a Museologia, quais sejam: a museologia do objeto, que tem a investigação como ponto forte; a museologia das ideias, que objetiva a difusão da informação; e a museologia do enfoque, que tem como missão o entretenimento.

A Museologia Contextual propõe uma investigação que integra o processo documental à exposição, entendendo o objeto como portador de signos e significados, sendo ele mesmo o signo da linguagem museal. Adota um enfoque de contextualização multidisciplinar, tendo como eixo da investigação documental a interpretação, a contextualização e o simbolismo dos objetos (USILLOS, 2010). Para os estudos da cultura material, sob a ótica da Museologia, esta abordagem interdisciplinar contribui no entendimento da potencialidade transdisciplinar<sup>54</sup> da Museologia (CURY, 2009), tema que abordamos no terceiro tópico deste capítulo.

---

<sup>53</sup> Ao falarmos de processo enquanto a qualidade das atividades do museu, nos referimos às operações internas próprias da instituição que são realizadas de maneira processual, contínua, em fases. Quando alguns teóricos se referem a processo como um estado, um ser do museu, falam a respeito de uma plasticidade formal, uma capacidade de ressignificar-se (SCHEINER, 2008).

<sup>54</sup> Uma nova abordagem científica e cultural, apresentada na Carta da Transdisciplinaridade redigida por Lima de Freitas, Edgar Morin e Basarab Nicolescu, elaborada no 1º Congresso Mundial de Transdisciplinaridade, realizado em Portugal em 1994. A qual, a partir do reconhecimento de diferentes níveis de realidade regidos por lógicas diferentes, “pressupõe uma racionalidade aberta por um novo olhar, sobre a relatividade das noções de definição e objetividade.” Busca a abertura de todas as disciplinas para aquilo que as atravessa e

Ao observar a importância que a documentação está adquirindo nos museus a Museologia Contextual sugere

*“una modificación de estas corrientes, a las que habría que añadir otra más que combina todas ellas. La misión de esta nueva corriente aún la función de documentar e informar sobre los objetos y sus contextos, dejándole al usuario además la interpretación, selección, estructuración y, sobre todo e incluso, permitiendo el feedback en la misma, es decir, permitiendo aportar la propia información como complemento de la que ofrece el museo. (USILLOS, 2010, p. 56)<sup>55</sup>.*

Ambas as correntes pretendem introduzir novas perspectivas ao museu e à Museologia. Uma discutindo sistematicamente questões relativas à interdisciplinaridade e a adaptação dos instrumentos utilizados nos estudos culturais em museus, visando construir uma visão mais crítica do seu conceito e de sua prática. A outra, reafirmando as linhas de atuação da Museologia construídas historicamente, soma a elas a tarefa de documentar. Entendendo a difusão da informação do ponto de vista semiótico, considera a possibilidade de interferência do usuário e não separa comunicação de informação.

No Brasil, destacamos as ideias de Theresa Scheiner e Waldisa Rússio por entendermos que são formadoras de tendências teóricas. As ideias de Scheiner são de natureza filosófica. Investigando os fundamentos, propõe para a Museologia “a tarefa de estudar o Museu em todas as suas relações com a Teoria do Conhecimento”<sup>56</sup> (Scheiner, 2005, p. 96). Apresenta diversas formas de museus a partir da conceituação da substância do museu e da Museologia e considera que a relação entre o homem e o real processada pela memória, em um tempo e espaço, é o “Ser do Museu”<sup>57</sup>.

Waldisa Rússio dialoga com a Sociologia, traduzindo o fato social<sup>58</sup> de Durkheim, elaborando a ideia do fato museal como sendo a relação do homem, sujeito conhecedor, com o objeto, parte da realidade também integrada pelo homem e sobre a qual tem poder de agir. O

---

ultrapassa. Disponível em: <[www.cetrans.com.br/textos/documentos/carta-ta-transdisciplinaridade.pdf](http://www.cetrans.com.br/textos/documentos/carta-ta-transdisciplinaridade.pdf)> Acesso em 31 mai 2014.

<sup>55</sup> Uma modificação dessas correntes, às quais seria adicionada outra, que combina todas elas. A missão desta nova corrente reúne a função de documentar e informar sobre os objetos e seus contextos, deixando ao usuário a interpretação, seleção, estruturação e, sobretudo, permitindo que ele (usuário) aporte seus comentários e informações como complemento ao que oferece o museu (tradução nossa).

<sup>56</sup> Filosoficamente é denominada Epistemologia, uma teoria geral do conhecimento e também estudos restritos à gênese e à estruturação das ciências em vias de se fazerem (JAPIASSÚ e MARCONDES, 2006)

<sup>57</sup> Expressão utilizada por Scheiner no texto Desvelando o Museu Interior, (2009, p. 23).

<sup>58</sup> Segundo Japiassú e Marcondes (2006), o fato social consiste em modos de agir, pensar e sentir, exteriores ao indivíduo e dotados de um poder de coerção em virtude do qual a ele se impõe. O fato social possui existência própria, independente das manifestações individuais e está presente em toda a extensão de uma dada sociedade.

pensamento, referenciado pela Nova Museologia, fundamenta-se na priorização da pessoa sobre o objeto e do patrimônio a serviço do desenvolvimento social (HERNÁNDEZ, 2006). Essas ideias encontram eco na Museologia do Brasil, conforme demonstrado no quadro apresentado a seguir, e se fortalecem no contexto histórico, socioeconômico, político e cultural local.

Quadro 4 – Síntese do pensamento de alguns teóricos sobre Museu e Museologia no Brasil

TEÓRICOS	CONCEITO DE MUSEU	ESTATUTO DA MUSEOLOGIA	OBJETO DA MUSEOLOGIA
W. Russio	O museu- processo / fenômeno	Ciência em formação	Fato Museal: relação homem/objeto/realidade
C. Bruno	Processo. Responsabilidade com o patrimônio já musealizado nas instituições museu	Disciplina aplicada	Fato Museal/ Identificação e análise da relação do homem com seu patrimônio; desenvolvimento de processos que convertam o patrimônio em herança.
M. Chagas	Lugar (ou não lugar) específico para a relação entre o ser humano e o patrimônio cultural	Disciplina.	A relação entre homem, objeto e cenário constitui uma realidade em trânsito e o estabelecimento da relação como figura geométrica baseada em três vértices caracteriza um ternário matricial
M.C. Santos	Processo, campo para fomento da ação	Ciência em construção	Fato Museal
M. Cury	Processo ou sistema, trabalha com o museu institucional	Transdisciplina em formação	Fato Museológico. Ternário matricial: Sociedade, patrimônio e território.
T. Scheiner	Fenômeno, que conjuga espaço, tempo e poder	Campo do conhecimento	Estudo do museu e suas relações com o real. Síntese de teoria e prática
J. Loureiro	Museu fenômeno/ Espaço relacional e mediador onde se estabelece processo info-comunicacional via exposição	Conjunto multidisciplinar de saberes e discursos / Ciência social aplicada	“Objetos de estudo”/ espaço museológico em si./ sintaxe documental e expositiva

Fonte: baseado em DUARTE CÂNDIDO, 2003; CURY 2009, LOUREIRO, 2005, CHAGAS, 2005

Observam-se três variações no pensamento museológico brasileiro: aquela de Scheiner desenvolvendo uma discussão filosófica de construção de um campo do conhecimento; a de Bruno, Chagas, Santos e Cury fundamentada no pensamento teórico de Rússio e uma linha

em desenvolvimento que pensa a Museologia inserida nas ciências sociais aplicadas, priorizando a informação e comunicação, representada aqui por José Loureiro.

No início deste tópico nos referimos a uma potencialidade transdisciplinar da Museologia. Assim, faremos algumas considerações acerca do pensamento de Marília Xavier Cury, para quem “a Museologia é uma transdisciplina em formação e a aproximação e reciprocidade com outras áreas é essencial para a construção da transversalidade, da estrutura epistemológica transdisciplinar e do quadro teórico-conceitual” (2009, p. 29).

A noção de transdisciplina elaborada no I Congresso Mundial da Transdisciplinaridade (1994) está disposta em dez artigos. Nove deles contemplam perspectivas humanas e noções caras à Museologia: o reconhecimento de diferentes níveis de realidade, regidos por lógicas diferentes; a não redução do ser humano a estruturas formais; a abertura articulada a todas as disciplinas; o reconhecimento da experiência espiritual humana (a subjetividade); a dignidade humana relacionada a um pertencimento planetário (transnacional); e exclusão da superioridade de uma cultura sobre outra, entre outras proposições.

Entretanto, o quarto artigo dispõe que “o ponto de sustentação da transdisciplinaridade reside na unificação semântica e operativa das acepções através e além das disciplinas. Ela pressupõe um novo olhar sobre a relatividade das noções de definição e objetividade” (CARTA DA TRANSDICCIPLINARIDADE, 1994). A transdisciplinaridade difere do trânsito das metodologias entre disciplinas, o que é próprio da interdisciplinaridade. As disciplinas desenvolvem suas pesquisas em um determinado nível de realidade, a transdisciplinaridade atua nos diversos níveis de realidade, uma dinâmica que deverá passar pelo conhecimento disciplinar. Pretende ser mais que uma nova forma de organizar e produzir os conhecimentos, constitui-se em novos paradigmas e posturas do sujeito frente às culturas e à natureza.

Morin (2008) afirma não desconsiderar as disciplinas, o que pretende é religá-las. Contesta “seu hermetismo e a hiperespecialização” (2008, p. 242). Entendemos que a transdisciplinaridade, antes de tudo, propõe ao Homem uma nova forma de pensamento, de compreensão de si mesmo, do outro, do mundo e do cosmo. É um diálogo de todos os sistemas científicos, ordem, desordem e organização. Segundo Morin, “*O método é simultaneamente científico, filosófico e literário*”. Não é uma “síntese global de todo o saber” (MORIN, 2008, p. 235), mas um projeto epistemológico sistêmico e não uma redução sistemática. A transdisciplinaridade só existirá dialogicamente, exigindo a adoção dos seus princípios por diferentes disciplinas.

Assim, mesmo considerando a originalidade, relevância e proximidade da Museologia com a proposta da transdisciplinaridade no que diz respeito à noção de sujeito, às dimensões do ser humano e ao princípio cognitivo de religar os conhecimentos, observamos, diante das discussões teóricas, que a Museologia ainda encontra-se atada à necessidade de delimitar-se nitidamente enquanto um sistema, uma disciplina. Entendemos que o pensamento museológico pode estar na dianteira da transdisciplinaridade, considerando que a interdisciplinaridade já é inerente à abordagem da Área sobre o patrimônio cultural, o que facilita o entendimento das ideias de Morin.

Analisando as ideias defendidas pelos teóricos aqui citados, concluímos que o museu caracteriza-se como um processo/fenômeno que necessita de uma intencionalidade e um reconhecimento enquanto tal. É um lugar (espaço) onde acontece uma relação (tempo) do ser humano com a realidade, representada ali pelo patrimônio. Sendo uma relação é também um processo de comunicação de sentidos. E a comunicação exige um conteúdo, uma mensagem. O que implica diversos níveis de investigação diretamente relacionados à forma na qual esse evento/fenômeno se apresenta e ao próprio conteúdo da mensagem; isso significa produção de conhecimento e de informação. Portanto, museu é lugar de preservação, investigação/pesquisa, comunicação e informação.

Museu também é, por excelência, um lugar de produção de sentidos. Um instrumento histórico de legitimação de ideologias<sup>59</sup> e jogos de poder, lugar de produção e reprodução de discursos. Exclui porque seleciona, controla e hierarquiza, delimita o discurso porque ordena e organiza. Segundo Borges (2011, p. 44), “o museu institui-se como interseção entre a história e a linguagem”. Agindo no espaço da memória, a ressignifica, transitando em uma constante tensão entre o dito e o não dito, entre o que é lembrado e o que é esquecido, a voz e o silêncio. Sentidos surgem daquilo que está explícito e também do que se mantém oculto, velado, um sentido latente na possibilidade de enunciar algo diferente do que foi dito. É justamente nesta tensão que a prática museológica cria e representa *verdades* (FOUCAULT, 2014).

O discurso do museu é construído segundo a episteme de cada época, referenciado por crenças, premissas científicas, jogos de poder e significados ali convencionados. Assim, o museu transforma-se e atualiza-se, interpreta e é interpretado. Produtor de signos, a matéria

---

<sup>59</sup> Benedict Anderson destaca os museus e a imaginação museologizante enquanto instrumento político de construção de uma ideia de nacionalidade, o que podemos constatar desde a consolidação da instituição no contexto da Revolução Francesa, passando pelos museus históricos criados no Brasil no final do século XIX e início do XX.

social de disputas ideológicas, o museu acumula bens e capital simbólico (BORGES, 2011). Historicamente o museu foi e é definidor de categorias, palco de disputas identitárias, bem como de construção e legitimação de saberes científicos que também “estão contidos em ficções, reflexões, narrativas, regulamentos institucionais e decisões políticas” (FOUCAULT, 2014, p. 221).

Enquanto instituição, produz linguagem e na sua *práxis* os acervos constituem-se objeto de pesquisa, são documentos selecionados para a produção de conhecimento. Chagas (2005), ao discutir a questão da *pesquisa museológica* observa que a qualificação não significa uma metodologia específica, mas a delimitação de um campo de estudos. Afirma que independentemente do que o pesquisador entenda por Museologia, pode desenvolver um bom trabalho e que é o entendimento que tem de museu que estabelece o diferencial que norteia a pesquisa.

Aqui trabalhamos com o museu-coleção, o que implica delimitações de objetivos próprios a esta configuração. No recorte formal e contextual ao qual nos reportamos, preservação<sup>60</sup> é um conjunto de funções que se inicia no ato da escolha e aquisição deste patrimônio, compreende a entrada no museu, a conservação física e a produção de conhecimento e informações sobre esses objetos que são registradas em ações específicas da Museologia. Falamos do processo de produzir documentação museológica.

Após apresentarmos em linhas gerais as mudanças nos paradigmas do Museu e da Museologia nos últimos quarenta anos, que foram sintetizadas nos quadros apresentados, analisaremos a questão do trabalho documental em museus. Uma reflexão que já vem desenvolvendo-se desde o tópico anterior, quando nos referimos especificamente aos instrumentos documentais. Agora discutiremos a noção de documentação museológica e a noção de informação e de comunicação no contexto das exigências das sociedades contemporâneas.

---

<sup>60</sup> Van Mensch (1989) faz referência a tipos de preservação. A preservação material não admite interferências, é estática; a preservação funcional pode perder e agregar novas informações. A preservação pode ser entendida como a proteção de valores, o que não implica necessariamente em objetos materiais, apesar de exigir algum tipo de manifestação material.

### 2.3.2 A Documentação museológica: a especificidade do documento e da ação

Assim, adentramos no universo das funções práticas de um museu. Para entendermos as discussões acerca da documentação museológica algumas noções e abordagens a ela referentes deverão ser explicitadas, tais como: musealização, museografia e pesquisa museológica. O conceito de documento, já citado anteriormente, indica a necessidade da ação intencional de transformar um suporte de informação em documento, por meio de questionamentos desenvolvidos por um agente. Segundo Chagas, é também a intencionalidade, o “ato de vontade” (1994, p 54) que caracteriza o processo de musealização.

Musealizar é “aplicar o conceito museu a um espaço/cenário determinado, está vinculado a uma intencionalidade representacional” (CHAGAS, 1994, p. 54). Reflete escolhas políticas aplicadas ao patrimônio cultural que é selecionado para preservação, recebendo salvaguardas que o distingue de outros. Nos museus, artefatos transformam-se em semióforos, suportes materiais de ideias, pontes entre o mundo visível e o invisível, onde o que não se vê, constitui o real significado. É ali que estão inscritos os bens simbólicos que são trocados entre os grupos sociais e nas relações de reconhecimento e dominação.

No processo de musealização realiza-se a intenção, segundo interesses específicos do Estado ou de grupos sociais, que um objeto represente outra coisa. Recorta-se do universo das possibilidades aquilo que efetivamente é incorporado ao museu e é, especificamente, esta passagem, de um estado de possibilidade para o estado de ser musealizado, que se denomina musealização. Assim entendido, musealizar é escolher e aplicar determinados procedimentos de preservação em lugares e/ou coisas. Nos museus, é transformar um artefato em objeto-documento, a potência em realidade.

O termo museografia é utilizado desde o século XVIII. Antigamente designava a descrição e conteúdo de um museu. Na atualidade define-se museografia como o conjunto de técnicas desenvolvidas para cumprir as funções museológicas, especialmente aquelas que dizem respeito diretamente ao trabalho com os objetos, desde sua entrada até à exposição. O termo é utilizado com mais frequência nos países de tradição franco-ibérica. (ICOM 2010).

Marília Cury afirma ter havido um tempo em que Museologia e Museografia tinham o mesmo significado, mas que atualmente “o lugar da museografia é na estruturação administrativa, técnica, política e metodológica” (2009, p. 35) do museu. Para José Loureiro

Museografia e Museologia são instâncias inseparáveis, não existe uma dicotomia, “entendendo que ambas constituem-se reciprocamente como um único ente disciplinar destinado a pensar e propor conceitos e operações estruturantes para as ações de musealização”. (2008, p. 24)

Marín Torres (2002) faz distinção entre documentação museográfica<sup>61</sup> e documentação museológica, com base no conceito historicamente definido de Museologia e Museografia. A documentação museográfica seria aquela referente aos objetos, instrumentos de controle administrativo, gestão, pesquisa, difusão em diversos meios e a produção documental das exposições e da conservação. Documentação museológica seria uma disciplina dentro da Museologia que estuda a história, as técnicas e os procedimentos realizados pelos museus na gestão e atribuição de um sentido informativo às coleções.

Tradicionalmente, a Museologia brasileira utiliza, sem distinção de conteúdos, a expressão *documentação museológica*, conforme anotamos em Dodd Ferrez (1994), Rosana Nascimento (1994), Inêz Cândido (2006) e Heloísa Barbuy (2008). Entendemos que esta qualificação visa delimitar o âmbito da documentação, considerando as especificidades e variantes de forma e conteúdo de seu documento, além da própria finalidade da documentação produzida que é fornecer conhecimentos e informações às diferentes formas de comunicação próprias dos museus.

Inicialmente, destacamos a contribuição de Camargo-Moro em *Museus: Aquisição/Documentação* (1986) e sua tentativa de estabelecer conceitos, indicar procedimentos e modelos de instrumentos documentais e de controle de vocabulário relativos aos processos de documentação museológica, com base nos delineamentos do CIDOC/ICOM. Ali discorre desde a política de aquisição, confecção de fichas, normas técnicas, convenções, até o tipo de material a ser utilizado. Conceitualmente, assemelha-se a um manual de procedimentos com modelos que seriam aplicáveis a todos os tipos de acervos.

Aquela autora refere-se à formação de dossiês sobre os objetos, aos quais denomina e conceitua como “dossiê documental, conjunto de documentos sobre determinado objeto,

---

<sup>61</sup> A partir deste ponto, observaremos rigorosamente a forma com que cada autor escreve os termos relativos à documentação, pois, para alguns autores brasileiros, a utilização de letra maiúscula ou minúscula para iniciar a palavra documentação significa um alinhamento a um determinado pensamento. Utilizar Documentação significa falar de uma disciplina específica ou à Ciência da Informação, utilizar Documentação Museológica ou Documentação Museográfica significa entender que são disciplinas de Documentação específicas da Museologia, que dialogam com a Ciência da Informação, utilizar documentação museológica ou em museus refere-se à atividade cotidiana de documentação nos museus e documentação com a produção documental em geral. Esta nomenclatura não se aplica a Camargo-Moro e Marín Torres.

coleção, exposição, etc.”.(id.,p 238). Essa expressão não é recorrente na produção acadêmica acerca da documentação, mas a encontramos em Barbuy (2008) relacionando-a ao resultado de pesquisas realizadas pelos curadores sobre cada objeto ou coleção.

O *Thesaurus para Acervos Museológicos*, lançado em 1987, único do gênero editado no Brasil, elaborado por Helena Dodd Ferrez e Maria Helena Biachini<sup>62</sup>, inicialmente tratava apenas das coleções do Museu Histórico Nacional. Durante seu desenvolvimento foi ampliado com a participação de outros museus históricos brasileiros. É um marco da adoção de procedimentos metodológicos da Terminologia na construção de um instrumento de classificação desses acervos em museus.

Profissional da Ciência da Informação, Ferrez (1994) observa as especificidades do documento museológico e a necessidade de acesso à informação. Discute a documentação museológica, seus objetivos, função, componentes e saídas, destacando a importância do controle de terminologia para o bom funcionamento de sistemas de informação, impedindo a perda de informações. Considera necessário haver profissionais especializados para realizar a documentação, que possam conjugar o conhecimento dos procedimentos de armazenagem e recuperação da informação com a elaboração de pesquisas, tendo em vista a necessidade de existir um conhecimento *a priori* dos objetos ou investigações, visando a descrição dos mesmos e a identificação das informações extrínsecas a eles relacionadas.

A própria palavra *documentação* recebe diferentes noções. Cerávolo e Talámo (2000, p. 7) utilizam “documentação de museu” para designar a atividade cotidiana, “documentação em museus” aparentemente utilizada para nominarem a ação de pensar conceitualmente a documentação, elaboração de sistemas, etc, e “Documentação” designando uma disciplina, que conforme Smit (1986, p.11) também é chamada Ciência da Informação.

Aquelas autoras propõem a articulação de um sistema informativo documentário em museus ao redor de três eixos: o administrativo – voltado para o gerenciamento das coleções; o curatorial – relativo às pesquisas de áreas especializadas; e o documental – referente à identificação dos objetos e coleções, uma proposta fundada na adoção dos conceitos e métodos da Documentação para a Museologia. No entender dessa corrente de pensamento, a documentação é uma atividade eminentemente de organização e tratamento da informação e no seu escopo não se insere a pesquisa relativa aos objetos.

---

<sup>62</sup> Helena Dodd Ferrez, mestre em Ciência da Informação, e Maria Helena Biachini, museóloga,

Mesmo entendendo a necessidade de controle e organização da informação e o trabalho implicado nisso, no nosso ponto de vista, delegar a pesquisa com os objetos a curadores especialistas torna a ação de documentar uma atividade mecanicista e afeta a relação sensível com os objetos que singulariza o museólogo. Acreditamos ser no contato com os objetos o momento no qual o profissional que documenta o acervo tem a oportunidade de refinar sua percepção e descobrir indícios de pesquisas na própria materialidade dos objetos, uma perspectiva mais investigativa da prática profissional de documentar em museus, especialmente se consideramos a proposta documental elaborada por Mensch, Pouw e Schouten (1983), também indicada por Ferrez (1994).

Em publicação do Museu de Astronomia e Ciências Afins *MAST- Colloquia*, Heloísa Barbuy apresenta uma ideia na qual conjuga a visão contemporânea da documentação, (procedimentos de organização visando o acesso à informação) com aquela historicamente construída pela prática dos museus, reconhecendo ainda a especificidade do documento museológico. Refere-se e conceitua a “Documentação Museológica” como “a organização da informação sobre os acervos de museus, como base para todos os demais trabalhos institucionais e para tornar a informação acessível a pesquisadores e público externo”. (2008, p. 35), tendo como meta a construção de “uma base de informações” (2008, p. 37) para alimentar pesquisas internas e externas e ações de curadoria.

Barbuy (2008) entende que a Documentação Museológica deve ser desenvolvida como um campo técnico específico e realizada por profissionais documentalistas. Separa atividades da pesquisa sobre os objetos da pesquisa na documentação museológica e destaca que pensar a documentação museológica como um sistema<sup>63</sup> apropriado para cada tipo de acervo exige constantes reflexões. Assim como Ferrez (1994), aponta a complexidade das informações presentes nos objetos e a necessidade de criação de sistemas de documentação também complexos. Considera um aspecto negativo que o documentalista não se veja como um pesquisador, afirmando que “os sistemas de informação contêm em si trabalho de pesquisa para levantamentos de informações intrínsecas e extrínsecas aos objetos e inúmeras pesquisas interpretativas a que servirá posteriormente” (BARBUY, 2008, p. 42). Cita a descrição dos objetos como emblemática desse aspecto, quando, mais que uma descrição morfológica, o

---

<sup>63</sup> Com base em Greimas e Courtés (2012), Japiassú e Marcondes (2006) e Braga Norte (2010), tradicionalmente sistema é um todo coerente, cujos elementos dependem uns dos outros, ordenados de acordo com determinados princípios formando uma unidade. Sistema de informação é uma entidade que fornece, usa e distribui informação, inclui os recursos organizacionais humanos, técnicos e financeiros. O sistema de informação permite o fluxo de informação, de forma regular e concisa.

museólogo documentalista realiza uma descrição minuciosa, relacionando partes e hierarquias simbólicas. (FERREZ, 1984, p. 40).

Além de estudos acerca dos procedimentos documentais apropriados a cada instituição e da produção e organização dos registros de controle, a documentação museológica também produz informações, por meio de pesquisas, que geram novas investigações, cabendo, portanto, ao profissional documentalista um nível de estudo relacionado ao próprio conteúdo do objeto, o que indicará a melhor forma de organização da informação, atribuição ou não de categorias e termos indexadores. Caso contrário, os museus correm o risco de organizarem uma documentação sem conteúdo ou produzirem um conteúdo sem organização.

Considerando que os sistemas de recuperação da informação são essencialmente verbais e que a produção da informação implica em seleção e redução, as dificuldades inerentes a esse trabalho são agravadas quando pensamos em obras de arte ou objetos etnográficos. Entendendo que as informações estéticas e algumas informações culturais de natureza simbólica são intraduzíveis, observamos que a documentação museológica é também um ato de interpretação. Esses são os aspectos sobre os quais nos debruçamos nesta investigação.

Do nosso ponto de vista, documentar em museus é um processo determinado por variantes tais como a intenção discursiva e de difusão, a tipologia do museu e do objeto em si, além da análise dos caminhos metodológicos possíveis de aplicação frente à realidade de trabalho. Consideramos que o processo acontece em níveis de intencionalidade que incluem o controle, a pesquisa e produção de conhecimento. Destacamos, contudo, a importância da acessibilidade às informações, que só poderá ser obtida com a organização da informação.

Tendo em vista os conceitos, as especificidades e os problemas apontados, entendemos que é necessário abordarmos algumas questões a respeito da informação no seu aspecto conceitual e da produção de informação em museus e suas relações com a comunicação museológica.

O museu é um lugar onde o patrimônio cultural é a matéria-prima da investigação/conhecimento, comunicação/linguagem e tem como um dos fins a difusão da informação. Entendemos ser necessário delimitarmos essas noções, reafirmando assim nosso entendimento do museu como um espaço de ações articuladas com o objetivo de comunicar. Por linguagem, entendemos um conjunto de signos que pretende representar a realidade,

referenciar o real<sup>64</sup>. Distinguimos duas linguagens, a natural – da qual somos usuários e pacientes - e a artificial, que construímos e manipulamos. Entendemos que nos museus trabalhamos com dois tipos de linguagens artificiais: aquela que elaboramos com os objetos nas atividades expográficas com a qual comunicamos para o público e outra que devemos construir para as ações documentais (GREIMAS E COURTÉS, 2012).

As palavras informação e conhecimento são recorrentes nas ideias aqui apresentadas sobre museu, Museologia e documentação museológica. Na Filosofia uma das definições de conhecimento é “a apropriação intelectual de determinado campo empírico ou ideal de dados, tendo em vista dominá-los e utilizá-los. O termo ‘conhecimento’ designa tanto a coisa conhecida quanto o ato de conhecer (subjetivo) e o fato de conhecer.” (JAPIASSÚ E MARCONDES, 2006, p. 53).

Segundo Kevin McGarry, os termos informação e conhecimento são intercambiáveis, “Qualquer que seja o termo utilizado, deixamos implícito que há uma realidade externa a nós que é a origem daquilo que resolvemos chamar ‘informação’, e que existe um ‘eu’ que alega empregar esta informação para vários tipos e formas de conhecimento.” (1993, p. 2). Peter Burke sintetiza de forma simples esta discussão usando a palavra “informação para referir-se ao que é relativamente ‘cru’, específico e prático e conhecimento para denotar o que foi ‘cozido’, processado ou sistematizado pelo pensamento” (2000, p. 19). Entendemos que a informação é disponibilizada, é externa ao sujeito, enquanto o conhecimento é um processo próprio do sujeito, implica análise e apropriação.

A teoria da informação conceitua informação como qualquer elemento que pode ser expresso por um código. É uma reunião de dados em uma forma compreensível capaz de comunicação em qualquer formato ou suporte. Está também no conhecimento pessoal de uma organização (BRAGA NORTE, 2010). Detectamos que, de modo geral, as discussões acerca de sistemas de informação parecem refletir esse conceito. Desse ponto de vista, interessa a difusão de um conhecimento já processado, é funcional e predeterminado.

A crítica da Semiótica a esse conceito é fundamentada no esvaziamento do processo de produção do conhecimento e da comunicação que é essencialmente um processo ativo e pessoal. “[...] situa-se em uma perspectiva mecanicista que torna, por exemplo, emissor ou receptor, instâncias vazias (ao contrário da semiótica que considera o destinador e o

---

<sup>64</sup> O Real é o objeto da experiência pessoal. O recorte da realidade em um dado tempo e espaço, na relação com um sujeito. Realidade é o mundo que nos rodeia, o que existe, o não ilusório, vai além das aparências. Com base em Japiassú e Marcondes, 2006.

destinatário como sujeitos dotados de uma competência particular e inscritos em um devir).” (GREIMAS E COURTÉS, 2012, p. 264).

A produção de informação implica na construção e apropriação de um conhecimento anterior, que no processo de comunicação transforma-se em informação para ser novamente processada e transformada em conhecimento por outro receptor. Um *continuum* de interpretação, de novas apropriações e significados. Esse é um processo semiótico. Para Usillos (2010), a informação é a transmissão de mensagens que aporta conhecimento. A comunicação é o processo de transmissão da mensagem e ao mesmo tempo o resultado desta transmissão, a interpretação e produção de nova informação.

Portanto, entendemos que o desafio no processo de documentar em museus é inicialmente elaborar uma documentação com um conteúdo referenciado na adoção do conceito antropológico de cultura e articular as instâncias da produção de registros, da investigação, da comunicação e da difusão da informação, tendo em vista as necessidades da sociedade contemporânea. Neste sentido, o desenvolvimento do pensamento sistêmico, no qual o museu é um todo interligado e dependente de cada parte, e do museu como um espaço semiótico é necessário para que a instituição cumpra suas funções de preservar, produzir conhecimento, comunicar e difundir informação.

### 3 ACERVOS MUSEOLÓGICOS ETNOGRÁFICOS: A DOCUMENTAÇÃO DE COLEÇÕES AFRO E AFRO-BRASILEIRAS

Neste capítulo apresentamos nosso objeto de estudo, que é a análise do processo de documentação museológica de acervos africanos e afro-brasileiros, tendo como campo de pesquisa o Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia (MAFRO) e a documentação da Coleção Estácio de Lima, produzida durante sua transferência para o Museu da Cidade em 1999/2000 e para o MAFRO em 2010. Ao iniciar, contextualizamos historicamente o surgimento dos museus etnográficos e as relações entre estes e a Antropologia, tendo em vista os diálogos possíveis entre a Museologia e a Antropologia na contemporaneidade. Investigamos também a questão dos museus etnográficos no Brasil, tendo como foco o tratamento dado aos acervos afro-brasileiros. Em seguida, examinamos algumas categorias que fazem parte do problema enfrentado neste trabalho, analisamos as abordagens recorrentes no tratamento museológico de objetos etnográficos e delimitamos uma delas para os processos documentais que propomos.

Na sequência, fazemos uma análise do *Manual de Normas: Documentando Acervos Africanos*, produzido pelo ICOM e pelo Conselho Internacional de Museus Africanos (AFRICOM). O Manual foi traduzido para a língua portuguesa pelo AFRICOM com o objetivo de promover o contato entre pessoas e instituições, visando o desenvolvimento de uma rede de museus e patrimônio nos países africanos de língua portuguesa e em outros países em que o português é a língua oficial. Analisamos as possibilidades de sua aplicação para acervos afro-brasileiros e a aproximação com a documentação encontrada por nós no desenvolvimento da pesquisa, as categorias e os termos propostos.

Apresentamos um perfil geral do MAFRO, sua formação e trajetória institucional, composição do acervo e uma análise dos processos de documentação museológica entre 2010 e 2013, observando especialmente os aspectos relacionados à organização da informação: instrumentos documentais utilizados, termos e classificações. Concluímos o capítulo com a análise da Coleção Estácio de Lima, com base nas informações recolhidas em fontes documentais museológicas, produções acadêmicas e reportagens de jornais locais. Ao fim, apresentamos as vinte e seis esculturas da referida Coleção, a serem trabalhadas com base na abordagem etno-estética, no próximo capítulo.

### 3.1 MUSEUS ETNOGRÁFICOS E ANTROPOLOGIA: CONFLITO PASSADO, DESAFIO PRESENTE

Hoje tomamos como certeza a cultura como produto histórico, a relatividade cultural, a ressignificação, o trânsito permanente entre povos e culturas e as identidades em constante processo. Ontem, o mundo era entendido em outra perspectiva. Para refletir sobre o estatuto de objetos e museus etnográficos nos colocamos, inexoravelmente, diante de reflexões acerca das dimensões de tempo e espaço nas quais transitamos e onde construímos os significados.

A trajetória humana que até agora conhecemos nos mostra que os ritmos da ocupação espacial na Terra relacionam-se com o domínio tecnológico. O desenvolvimento das cartas náuticas, que possibilitou as Grandes Navegações, mudou o ritmo da ocupação do planeta, colocando frente a frente humanidades que se entendiam e se construía de formas distintas.

No contexto das sociedades ocidentais modernas outros verbos podem traduzir os sentimentos e as ideias presentes naquelas circunstâncias: estranhar, comparar, dominar, conhecer, apropriar, subjugar, reter e preservar. Palavras que nominam ações, enunciados de um discurso que estabeleceu os fundamentos para a criação de museus etnográficos e do modo de atuar dessas instituições ao longo do tempo, refletindo as mentalidades das sociedades ocidentais daquele período.

Imaginemos um mundo em que os movimentos, por séculos, estiveram restritos às suas fronteiras mentais e físicas e que, em um período relativamente curto, encontrou outras perspectivas de ver o cosmo e a si mesmo. Um amplo horizonte enquadrado no olho que mira e estranha. Humanos adentraram oceanos em busca de riquezas e encontraram também um *outro*, sendo necessário estabelecer contato para dominar territórios e gentes, acumulando poderes e bens que tornavam-se indispensáveis em um mundo que começava a se globalizar economicamente.

Os viajantes nas expedições marítimas registravam a existência daqueles povos *estranhos* em diários de viagens e desenhos. O mesmo elemento que causava repulsa os fascinava, e diante deles questionavam: serão humanos, terão alma? São os selvagens, os naturais, os seres da floresta. Até a metade do século XVIII essas questões nas discussões filosóficas opunham animalidade e humanidade, monogenia e poligenia. Nesse período, conforme Laplantine (2007), aconteceu a gênese da reflexão antropológica, delineando-se

duas ideologias contrárias no modo de ver as outras culturas: a recusa do estranho e a fascinação pelo estranho.

Nos séculos XVI e XVII, viajantes, exploradores e missionários, além de registrar a presença daqueles grupos humanos, coletavam curiosidades. Recolhiam artefatos, produtos de outras tecnologias, representantes dos *outros* que serviam de ilustração para os relatos das diferenças e estranhamento, da inferioridade e barbárie. O *British Museum*, fundado em 1753, teve início com a Coleção do Capitão Cook, formada essencialmente por objetos provenientes de suas viagens exploratórias à Oceania, sendo a primeira instituição a preservar e estudar artefatos com a estrutura e tipologia do que hoje denominamos objetos etnográficos. Durante o século XVIII desenvolveu-se o método indutivo de observação e análise que se tornaria a abordagem da etnologia clássica. A partir dali outras questões passaram a ser observadas: como coletar<sup>1</sup>, como nominar, como organizar, como processar a observação e como interpretar (LAPLANTINE, 2007).

No final do século XVIII, com a Revolução Francesa, o museu assumiu a feição de uma instituição moderna, vinculado à esfera pública, tornando-se também um instrumento de construção de nacionalidades. Concomitantemente, a Revolução Industrial impulsionou a investigação científica, que a partir daí passou a ser uma tônica dos museus e da sociedade, com uma crescente ideia de conhecimento, desenvolvimento e progresso que foi traduzida pelo Positivismo<sup>2</sup>. Naquele contexto estruturaram-se novas disciplinas, entre elas a Antropologia, que ambicionava estudar o ser humano, especialmente aqueles grupos considerados *primitivos*.

Em meados do século XIX, a teoria da evolução das espécies<sup>3</sup>, elaborada por Darwin, impactou o mundo científico. A episteme positivista de progresso referenciou a adoção do evolucionismo para pensar tanto a natureza quanto os grupos humanos. Dessa forma, natureza foi confundida com cultura e o *outro* se tornou o *primitivo*, os primeiros do gênero humano, em um estado civilizatório inferior do qual apenas alguns evoluíram até o estágio de

---

<sup>1</sup> A palavra é usada no âmbito da etnologia e das ciências naturais como sinônimo de adquirir, capturar, obter, ajuntar, tomar, apreender. A palavra coletar e o grupo de palavras dela derivado faz parte dos termos usuais da Etnologia.

<sup>2</sup> Filosofia de A. Comte, na qual a forma mais elevada de conhecimento é a descrição de fenômenos sensoriais e que existiriam três estágios nas crenças humanas: o teológico, o metafísico e o positivo, no qual se evita toda especulação. Perpassa uma ideia de otimismo no alcance da ciência e de uma sociedade científica. Associou-se à teoria evolucionista (BLACKBURN, 1997).

<sup>3</sup> Sustenta a evolução dos organismos por seleção natural, onde a natureza selecionaria os membros de uma espécie: os mais fortes e bem adaptados ao meio ambiente. No século XIX essa teoria serviu de inspiração para o evolucionismo, associando as mudanças evolutivas à ideia de progresso (BLACKBURN, 1997).

civilização, conforme o modelo das sociedades ocidentais (LAPLANTINE, 2007; SCHWARCZ, 1993). E assim, mesmo quando considerada a unidade da humanidade, esta seria hierarquizada física e culturalmente por um longo período, segundo paradigmas científicos que dariam origem e justificariam uma série de preconceitos ainda hoje recorrentes.

Naquele século os Estados europeus, no contexto do Imperialismo<sup>4</sup>, ampliaram seus domínios nas terras de África e Ásia. Mapearam, adentraram e ocuparam novos territórios, colonizaram e arbitraram fronteiras, atendendo aos seus interesses econômicos e políticos, sem considerar a história das etnias e da ocupação espacial dos povos locais. Na África a divisão do território foi oficializada em 1884 na Conferência de Berlim, em um acordo firmado por algumas potências europeias, conforme a correlação de forças entre a Inglaterra, Bélgica, Alemanha, França, Portugal, Espanha e Itália. As fronteiras quase retas que hoje vemos no mapa da África são produtos daquele acordo (SADER, 2010).

No processo de dominação os Estados e instituições europeus recorreram também aos antropólogos. Fortalecendo e definindo uma prática em que instituições científicas, países e empresas financiavam pesquisas e viagens das quais resultaram numerosas coleções de espécimes naturais e de cultura material. Assim, as coleções ditas *etnográficas* foram formadas, fruto de curiosidade, espoliação e negociação. Além de recolher artefatos, aquelas expedições à África são parte das práticas neocolonialistas de conhecer para submeter aqueles povos à ordem ocidental.

Cada vez menos suporte a ideia de colonização. Recolher impostos, esta é a grande preocupação. [...] Estudo etnográfico com um objetivo: ser capaz de conduzir uma política mais hábil, que será melhor exatamente para recolher impostos. (LEIRIS 2007, p, 251).

Enquanto o conhecimento enciclopédico impulsionava a criação dos museus de história natural, a Antropologia e o culto à ideia de uma ciência positiva do *Homem* formavam as bases para o surgimento dos museus etnográficos. Essa especialização significou uma mudança de perspectiva na instituição museu, que assumiu a feição de centro de pesquisa científica, no qual a natureza e as culturas eram estudadas e classificadas em uma mesma ordem evolucionista (LOPES, 2009; SCHWARCZ, 1993). Pouco a pouco os museus

---

<sup>4</sup> Em definição sintética atribuída a Lenin é a fase monopolista do capitalismo. Também chamado de Neocolonialismo, nesse contexto é a dominação política, cultural e econômica de um Estado sobre outros povos e nações. Na segunda metade do século XIX alguns Estados europeus dominaram a África e Ásia, retirando matérias-primas fundamentais ao crescimento e desenvolvimento tecnológico, especialmente minérios, o que impactava também nas disputas internas da Europa. Tornaram os povos locais dependentes da economia europeia. Na África exploraram e controlaram territórios, sem considerar etnias e culturas locais (SADER, 2010).

etnográficos tornaram-se “depósitos ordenados de uma cultura material fetichizada e submetida a uma lógica evolutiva” (SCHWARCZ, 1993, p. 89). Esses museus seguiram dois modelos: em um conjugava-se a pré-história, arqueologia e etnologia; no outro se criavam centros de cultura nacional e popular.

Desde o contexto de formação dos museus etnográficos até meados do século XX, a prática de formação dessas coleções museológicas não seguiu regras sistemáticas de pesquisa, observação etnográfica e registros documentais. Compra, doação, apropriação e até roubo eram meios considerados legítimos na formação das coleções etnográficas, conforme constatamos em *A África fantasma*, espécie de diário de campo da Missão Etnográfica e Linguística de Dacar-Djibuti<sup>5</sup>.

Essencialmente, as coleções ditas etnográficas são constituídas pelas produções materiais de diferentes grupos humanos, que retiradas do seu contexto original transformam-se em registros documentais, testemunhos de diferentes realidades históricas, tecnológicas, simbólicas e estéticas (SCHWARCZ 1993, VELTHEM 2012). Na contemporaneidade alguns autores destacam a necessidade de uma prática documental na coleta, com pesquisas e observações que permitam o entendimento do seu contexto de uso e produção, para que essas coleções sejam realmente consideradas etnográficas (VELTHEM 2012).

O trabalho de campo de cientistas, sobretudo antropólogos, representa a principal fonte que estrutura e organiza os acervos etnográficos. Este fato constitui uma de suas características, uma vez que os elementos coletados se tornam, por definição, objetos etnográficos. [...] artefatos que foram transportados de uma cultura para outra por etnógrafos, como resultado de um objetivo determinado e justificado pela própria coleta. (VELTHEM 2012, p. 54).

Essa exigência contemporânea tem sua raiz no desenvolvimento da etnografia e da prática sistemática da pesquisa de campo, iniciada por Franz Boas e Malinowski. Em 1886 Boas participou de expedições de estudo aos grupos de nativos norte-americanos, pesquisando características daquelas culturas que se refletiam nas suas produções materiais, discutindo aspectos relacionados à arte, estilos e estética nas produções de povos nativos da América do Norte. Expedições que tiveram também o objetivo de coletar artefatos para coleções museológicas (CASTRO, 2004). Por quase vinte anos Boas realizou pesquisas etnográficas em parceria com museus.

---

<sup>5</sup> Missão neocolonial à África realizada entre 1931-1933, chefiada pelo antropólogo Marcel Griaule e organizada pelo Instituto de Etnologia da Universidade de Paris e o Museu Nacional de História Natural (Museu do Trocadero), com a intenção de recolher objetos para as coleções etnográficas francesas (LEIRIS, 2007). O livro *A África fantasma* foi escrito por Michel Leiris, que participou da missão como secretário-arquivista.

Em 1896, Boas criticou os métodos da teoria evolucionista<sup>6</sup>, no texto denominado *As limitações do método comparativo da antropologia*, no qual questionava a ideia de que uma mesma causa fosse atribuída a fenômenos semelhantes em diferentes culturas, que para ele deveriam ser estudadas individualmente e em regiões culturais limitadas. Criticou também os difusionistas<sup>7</sup>, por entender que certas semelhanças culturais só poderiam ser explicadas pela difusão em áreas relativamente próximas, nas quais pudesse ser reconstituída a história das transmissões culturais. Como o evolucionismo e o difusionismo eram as teorias que embasavam as abordagens dadas às coleções etnográficas, a crítica de Boas também se dirigiu aos museus de etnografia, que fazendo parte daquele contexto constituíam-se campo de pesquisa daquelas ideias, com os antropólogos estudando os objetos em função dos seus macroesquemas de evolução e difusão. Contudo, Boas continuou trabalhando junto aos museus até 1905, quando demitiu-se do *American Museum of Natural History*, em Nova York, por não concordar com os objetivos da instituição e as abordagens adotadas para o estudo e a exposição das coleções etnográficas, ainda referenciadas naquelas teorias (CASTRO, 2004).

Até aquele período, a relação entre a Antropologia e os museus fora bastante próxima. A partir da crítica de Boas e do desenvolvimento da antropologia cultural aconteceu uma mudança de perspectiva que a faz rever seu objeto de estudo inicial: aquelas sociedades ditas primitivas. Outros interesses, campos de investigação e abordagens metodológicas passaram a interessar à Antropologia, o que a afastou gradualmente dos museus. Contudo, os museus, assim como as coleções etnográficas, sobreviveram, e até meados do século XX antropólogos continuavam a coletar artefatos por encomenda de museus, uma prática que perdurou servindo ainda aos mesmos propósitos de dominação.

Finalmente, após um longo período de distanciamento no século XX, a historicização da Antropologia e o interesse pelo estudo da cultura material reaproximam os antropólogos dos museus a partir dos anos de 1980 (GONÇALVES, 2007), colocando museólogos e

---

<sup>6</sup> Pretendia encontrar leis uniformes da evolução partindo do pressuposto fundamental de uma igualdade geral da humanidade que explicaria a ocorrência de elementos similares em tempos e espaços diferentes, permitindo a comparação entre esses elementos como forma de entender a trajetória humana e os estágios de evolução de cada cultura (CASTRO, 2004).

<sup>7</sup> O difusionismo, em oposição ao evolucionismo, sustentava que os diversos povos receberam influências dos vizinhos e dos contatos com outros povos e que a maior parte das inovações sociais, técnicas, mitos, etc. se propagavam pelas migrações e contatos. Reconhecia a história de cada povo, mas subestimava a capacidade de produzir cultura presente em todos os grupos humanos. Conforme o verbete *Difusionismo Cultural*” da INFOPÉDIA – ENCICLOPÉDIA E DICONÁRIO PORTO EDITORA. Disponível em: [www.infopedia.pt/](http://www.infopedia.pt/) Acesso em 11 Jul 2014.

antropólogos diante da lembrança de um passado em comum que, de diferentes formas, está exposto e representado em museus pelo mundo.

Assim estruturou-se a relação da Antropologia com os museus. Relação que tem se mostrado conflituosa, se considerarmos o peso do passado. E promissora, ao deslocarmos a análise para uma perspectiva futura, observando as tendências atuais da Antropologia e da Museologia contemporânea. Esta, estruturando-se a partir da prática nos museus, vem rompendo com seus modelos construídos historicamente e buscando novas abordagens, adotando a interdisciplinaridade como proposta metodológica ao mesmo tempo em que destaca sua singularidade na investigação que realiza acerca do patrimônio cultural.

Acreditamos que o estatuto de local de pesquisa alcançado pelos museus na sua parceria com os antropólogos no século XIX hoje apresenta outros desafios. Cabe à Museologia e aos museólogos delimitar o horizonte da investigação: sítios, linhas de pesquisas e abordagens para a investigação de seu objeto de estudo. Ao delimitarmos nossa investigação a um museu com acervo etnográfico, pretendemos contribuir para romper com a ideia do museu como um depósito silencioso de objetos a ser explorado de fora para dentro, um arquivo de cultura material, e confirmá-lo na perspectiva de um espaço de produção de conhecimento, investigando também suas práticas histórico-institucionais.

Compreendemos que as divergências e a proximidade histórica entre essas duas áreas no âmbito dos museus etnográficos podem contribuir para que a Museologia analise sua trajetória e reafirme o estudo da cultura material - transformada em patrimônio por processos políticos e sociais de seleção - como aspecto que caracteriza sua *práxis*. Impulsionando-a no sentido de uma construção teórica mais consistente, sem que isso signifique uma redução de seu objeto de estudo, mas tão somente uma singularidade que lhe define enquanto disciplina.

Entendemos que a Museologia delimitará o lugar do museu – esta instituição Moderna – na contemporaneidade e que as responsabilidades da Antropologia para com os acervos etnográficos são inalienáveis. Questões como a política crescente de patrimonialização, a urgência no tratamento das diferenças culturais nas sociedades globalizadas, a autorrepresentação de grupos étnicos e de segmentos sociais em luta por reconhecimento de suas práticas socioculturais estão presentes nos museus. Nessa perspectiva, essas instituições e sua prática discursiva podem se constituir, conforme afirma Nélia Dias (2007), em objeto de análise antropológica, com a utilização de conceitos, metodologias e instrumentos próprios àquela disciplina.

Quanto à relação Museologia e Antropologia no âmbito dos museus etnográficos no Brasil, consideramos que realizar uma *etnografia* de suas práticas é também uma oportunidade de produzir uma crítica acerca de seus próprios discursos históricos e de como a Antropologia desenvolveu-se no país. Um encontro contemporâneo entre essas duas disciplinas possivelmente nos auxiliará a entender o tecido social que compõe o país e, dessa forma, (re)construir o museu como um lugar de diálogo das nossas diferenças, escrevendo outros *textos*, oportunidades de novas leituras (DIAS, 2007; VELTHEM, 2011).

Contudo, por hora, nos interessa entender a trajetória dos museus etnográficos e os modos como as coleções etnográficas foram trabalhadas, em especial no Brasil, pois é nesse contexto que a Coleção Estácio de Lima foi formada. Assim, após apresentarmos uma trajetória do surgimento dos museus etnográficos, analisaremos os museus no Brasil naquele contexto histórico e cultural, a abordagem antropológica corrente e a formação de algumas coleções afro-brasileiras.

### **3.1.1 Acervos afro-brasileiros nos museus etnográficos do Brasil: formação de coleções, discursos e silêncios**

O Brasil foi palco de um encontro forçado de etnias e culturas, fábrica de novas redes de significação, tear de tecidos e texturas.. *Lócus* de pesquisa para os estrangeiros, que se interessavam pelas diversas etnias nativas que aqui habitavam e por sua fauna e flora, o Brasil era *um outro lugar*, uma terra distante. Ao mesmo tempo em que – conforme o modelo colonial – suas ideias científicas e instituições eram formadas seguindo o paradigma europeu de progresso e evolução. Assim, o Brasil, historicamente construído como produtor de matéria-prima e riquezas naturais foi, a partir de meados do século XIX, a um mesmo tempo sujeito e objeto de um discurso evolucionista no qual os museus foram parte integrante e importante.

Anteriormente citamos duas vertentes de museus etnográficos que configuram duas abordagens antropológicas. De um lado uma antropologia voltada para os aspectos físicos e biológicos dos grupos humanos, de outro, uma antropologia que se voltava para os aspectos

culturais, ainda que sob a ótica evolucionista. Os primeiros museus brasileiros, criados no século XIX, fundiram essas duas vertentes. A criação desses museus inseriu o país no contexto científico e fez circular as ideias que dominavam as discussões acadêmicas na Europa naquele período.

Os três primeiros museus criados aqui adotaram uma abordagem que conjugava História Natural e Antropologia, conforme podemos observar nas análises de Lilia Schwarcz (1993) e Margareth Lopes (2009). Apesar das diferentes denominações, Museus Etnográficos e Museus de História Natural, ambas concordam que três museus brasileiros foram criados enquanto centro de pesquisas das ciências naturais, arqueologia e antropologia: o Museu Nacional do Rio de Janeiro (1808), o Museu Emílio Goeldi (1891) e o Museu do Ipiranga (1894), todos criados no século XIX.

A antropologia praticada nesses museus se desenvolvia como um ramo das Ciências Biológicas. As pesquisas antropológicas recorriam à frenologia e à craniologia<sup>8</sup> (SCHWARCZ, 1993). Conforme a descrição feita por Schwarcz (1993) e Lopes (2009) dos conteúdos desses três Museus até o início do século XX, os objetos etnográficos ali eram provenientes das etnias nativas, com ênfase para material arqueológico humano. Não encontramos registros de que as populações e as produções materiais provenientes da diáspora africana fossem objeto de interesse desses museus.

Até o final do século XIX praticamente inexisteriam estudos sobre os negros no Brasil. Com o fim da escravidão e início da República uma grande questão foi colocada: qual o lugar que a população negra ocuparia no país. Assim, no final do século XIX, alguns intelectuais iniciaram a discutir aspectos da participação dos negros na formação da sociedade brasileira<sup>9</sup>. O país, perseguindo uma imagem de desenvolvimento a partir de um ideal europeu de cultura ocidental branca, via-se imerso em uma realidade multicultural e étnica. Eugenia ou degeneração eram as opções que a visão evolucionista do ser humano apresentava como possibilidades a um país que fora gestado por etnias nativas em processo de extinção, negros escravizados e dominadores europeus, transitando entre a exuberância e riquezas da natureza

---

<sup>8</sup> A frenologia preconizava o estudo do crânio para determinar o caráter e personalidade, com foco na ‘tendência criminal’ dos indivíduos. A craniologia, pretendia categorizar racial e socialmente os indivíduos a partir das medidas dos crânio,

<sup>9</sup> Destacamos os registros pioneiros realizados por Manoel Querino sobre a vida econômica dos negros no Brasil, em *Costumes Africanos no Brasil* (HERSKOVITS, 2008). Silvio Romero, Nina Rodrigues, Joaquim Nabuco, Machado de Assis, Lima Barreto e Arthur Ramos com produções em diferentes abordagens, linguagens e interesses científicos.

e uma formação humana que servia de ilustração para as ideias de degeneração e impossibilidade de futuro ou embranquecimento e evolução social (SCHWARCZ, 2009).

É nesse contexto que entendemos a imbricação da Antropologia e das Ciências Biológicas no espaço dos museus brasileiros e a atuação de Nina Rodrigues<sup>10</sup>, personagem central ao falarmos nos primórdios das pesquisas sobre os negros no Brasil. Falecido em 1906, foi um legítimo representante da ciência de seu tempo, adotou as teorias do racismo científico, aplicando o “darwinismo literal [...] e a criminologia de Cesare Lombroso<sup>11</sup> como modelo” (SCHWARCZ, 2009, p.92). Ainda de acordo com Schwarcz (2009, p. 96), seus estudos pioneiros sobre os negros no Brasil seriam elaborados segundo o pressuposto que “culturas são raças, e suas realidades ontológicas não permitiriam arbítrio ou variação” hierarquizando as diferenças em categorias biológicas, dedicava-se em estudar os *mestiços*. Engajado nas discussões teóricas que aconteciam na Europa, crítico das práticas médicas locais, médico, pesquisador e profissional zeloso, seu interesse era a saúde pública e a garantia da ordem social e foi dessa perspectiva que iniciou seus estudos sobre os *africanos no Brasil*<sup>12</sup> (CORREA, 2006)

De acordo com Correa (2006, p. 136) “o Nina Rodrigues especialista na questão racial nasceu muitos anos depois, graças à publicação seletiva de seus trabalhos feita por seus autoproclamados discípulos, particularmente Arthur Ramos”. Ainda assim, entendemos que o seu interesse em estudar a presença africana no Brasil, incluindo aspectos das práticas e produções culturais, destacou-se ao longo do tempo, constituindo-se em uma marca que o identifica historicamente. A controvérsia que cerca a obra de Nina Rodrigues também envolve sua participação no museu da Faculdade de Medicina da Bahia.

Na *Memória Histórica*<sup>13</sup> da Faculdade de Medicina do ano de 1924, escrita por Gonçalo Muniz Sodré de Aragão<sup>14</sup>, encontramos alguns registros referentes “aos museus” (p. 301) da

<sup>10</sup> Maranhense, médico legista formado pela Faculdade de Medicina da Bahia, professor da cadeira de medicina legal. Um dos pioneiros nos estudos sobre os negros no Brasil adotava uma teoria biológica para analisar aspectos sociais. Pesquisou terreiros de candomblé e escreveu alguns livros e artigos a respeito dos negros.

<sup>11</sup> Médico italiano, professor e criminologista, elaborou teorias sobre as relações entre as características físicas e mentais, criando os estudos da Antropologia Criminal. Relacionava evidências físicas a estágios primitivos da evolução humana.

<sup>12</sup> Título do livro escrito por Nina Rodrigues, publicado postumamente em 1933 sob orientação do advogado e parlamentar baiano Homero Pires. O livro fazia parte de uma publicação interrompida pela morte de Nina, denominado por ele de *O Problema da raça negra na América portuguesa*, no qual analisa desde a procedência dos negros brasileiros, as revoltas, a religião até a “sobrevivência psíquica na criminalidade dos negros no Brasil”, enfocando também aspectos linguísticos e a cultural material, sob a perspectiva da arte.

<sup>13</sup> Históricos da Faculdade de Medicina, escritos periodicamente por professores. Material pesquisado durante Projeto de iniciação científica (PIBIC) nos anos de 2011 a 2013.

faculdade. O primeiro museu, registrado no ano de 1854, teria sido organizado por Jonathas Abbott, com acervo de peças de anatomia humana e quinze objetos de história natural. Funcionou até o ano de 1861 e quando Abbott deixou a Faculdade foi paulatinamente abandonado.

Há referência a um decreto, nº 9.311 de 1884, determinando que “em cada faculdade haverá um museu a cargo de um diretor” (p. 303). Assim, cada Departamento da Faculdade deveria constituir um museu, como instrumento acadêmico auxiliar. As peças anatômicas ou anatomopatológicas, naturais ou artificiais, deveriam ser devidamente classificadas, catalogadas e conservadas pelo diretor do museu. O “Museu Anatomico-patológico” passou a funcionar em 1890. Em 1901 o museu foi anexado ao laboratório de anatomia patológica, sob responsabilidade do “professor cathedrático da dita disciplina” (p. 303). Muniz Sodré registra também que naquele ano de 1924 existia na Faculdade o “Museu médico-legal” no Instituto Nina Rodrigues que, posteriormente, foi presidido por Estácio de Lima entre 1926 e 1937, tendo sido especialmente através do museu do Instituto Médico Legal que se formou o vínculo histórico entre os dois médicos e suas Coleções etnográficas.

A respeito do museu médico legal, Correa (2006, p. 134) afirma que em 1901, em nota à *Revista dos Cursos*<sup>15</sup>, Nina Rodrigues anunciou a criação “do núcleo do primeiro museu médico-legal do Brasil”, com acervo inicial de cinquenta peças, e que iria aguardar a reformulação dos estatutos da Faculdade e a organização do museu. Quando, em 1905, um incêndio destruiu parte das instalações da Faculdade, esse acervo já se encontrava no prédio, pois além de noticiar a perda de trabalhos científicos e ossos humanos, a imprensa local noticiou a perda “da cabeça de Antônio Conselheiro, o crânio de Lucas da Feira, além de outra coleção de crânios” (CORREA, 2006, p. 136).

As pesquisas de Nina Rodrigues sobre os negros no Brasil eram realizadas em diversas áreas, incluindo a cultura material, no segmento denominado por ele de “as Belas-Artes nos colonos pretos” (RODRIGUES, 1), que foi analisada em capítulo do livro *Os Africanos no Brasil*. Ali, o pesquisador apresenta imagens e analisa um conjunto de esculturas que afirma ser constituído por “peças diversas do culto gege iorubano dos *orichás* ou *vodus*, tomadas às práticas desse religião, sobrevenientes dos nossos negros” (RODRIGUES, 1933, p. 173). Não podemos afirmar o sentido utilizado pelo autor para a palavra *tomadas* (grifo nosso), contudo

---

<sup>14</sup> As notas referentes aos museus estão nas páginas 301 a 305 e foi o registro mais completo que encontramos. Cita os diretores, as atribuições e funções dos museus, o acervo, o incêndio de 1905 e as notações de outros professores em vários anos do final do século XIX e início do XX.

<sup>15</sup> Publicação da Faculdade de Medicina da Bahia

sabe-se que desde o final do século XIX a repressão aos cultos afro-brasileiro acontecia sistematicamente<sup>16</sup>.

Não restam dúvidas que Nina Rodrigues formou uma pequena coleção, inclusive com objetos africanos de bronze, conforme afirma. “Os atributos fálicos do *orichá Echu* são duas peças de bronze que se acham em meu poder e pertenceram ao bastão ou cetro de régulo ou potentado africano” (RODRIGUES, 1933, p. 174). Cita ainda a procedência de outro objeto que teria sido encontrado nas praias da Calçada do Bonfim. O conjunto dos objetos de culto colecionados por Nina Rodrigues, dos quais não encontramos registros documentais, marca o início de uma incógnita acerca daqueles artefatos religiosos e sua possível presença na origem da Coleção Estácio de Lima criada posteriormente (CUNHA, Marcelo da., 2014). Contudo, destacamos que nenhum dos artefatos analisados na obra assemelha-se aos objetos que compõem hoje a Coleção Estácio de Lima, assunto que trataremos em tópico específico.

Ainda na década de 1920 alguns intelectuais realizaram estudos sobre o Brasil<sup>17</sup>, observando aspectos culturais que revelavam a presença marcante dos negros e indígenas na constituição social e cultural do país. Contudo, a formação de coleções etnográficas iniciou-se com recolha de material botânico, biológico e da cultura material como uma prática referenciada na antropologia física e durante a primeira metade do século XX os museus etnográficos brasileiros continuaram a adotar uma abordagem indistinta no tratamento de seus acervos etnográficos e de história natural (ABREU, 2005).

[...] Grupioni, em estudo pioneiro sobre coleções e museus etnográficos, observa que, ainda em finais dos anos 30, a diretora do Museu Nacional, Heloísa Alberto Torres, se dispôs com Mário de Andrade por este haver formulado a proposta de separar em dois museus a parte etnográfica da parte de história natural do Museu Nacional. Esta prática de colecionamento articulava-se com uma visão positiva da ciência, calcada na evidência empírica como comprovação das teses formuladas pelos cientistas. (ABREU, 2005, p. 106).

---

<sup>16</sup> Foi a mesma política de repressão aos cultos afro-brasileiros, com a apreensão de objetos religiosos, que resultou na formação de várias coleções de objetos religiosos afro-brasileiros, entre as quais a Coleção Perseverança e a Coleção Afro-Brasileira do Museu do Estado de Pernambuco, que foram posteriormente entregues a instituições museológicas. Registrarmos apenas coleções formadas no Nordeste brasileiro. A Coleção Perseverança, reunida em 1912 e doada ao IHGAL em 1950 e Coleção Afro-Brasileira do Museu do Estado de Pernambuco, doada ao Museu pela Secretaria de Segurança Pública em 1940.

<sup>17</sup> Destacamos alguns dos intelectuais que participaram da Semana de Arte Moderna de São Paulo: Mário de Andrade e Câmara Cascudo; a inovação metodológica dos estudos culturais trazida por Gilberto Freyre, recebida de Franz Boas, e os intelectuais que vieram estruturar a Universidade de São Paulo, na década de 1930, entre eles Roger Bastide (BOTELHO; SCHWARCZ, 2009).

Entre 1937 e 1945, com o interesse do Estado em forjar uma identidade brasileira, foi necessário agregar simbolicamente a população negra, marginalizada econômica e politicamente, ao corpo social. Com a participação de alguns intelectuais e instituições foram realizados dois congressos afro-brasileiros, um em Recife em 1934, organizado por Gilberto Freyre, e outro em Salvador, em 1937, nas dependências no IHGBA, organizado por Edison Carneiro<sup>18</sup>, que assim como o de Recife teve o objetivo de “ressaltar o negro como expressão da cultura” (SIQUEIRA, 2005, p. 46). Com grande e diversificada participação e a boa repercussão impulsionou a resistência à repressão religiosa e a criação da União das Seitas Afro-Brasileiras da Bahia, naquele mesmo ano.

Isso, somado aos estudos realizados entre as décadas de 1930 e 1950<sup>19</sup>, resultou no reconhecimento de alguns aspectos das manifestações culturais afro-brasileira<sup>20</sup>, inclusive com o fim gradativo das batidas policiais aos terreiros, quando passou a ser necessário uma licença especial para praticar os cultos afro-brasileiros, expedida pela Delegacia Estadual de Crimes contra os Costumes, Jogos e Diversões Públicas. A garantia legal da prática religiosa do candomblé na Bahia só aconteceu por meio de decreto assinado pelo governador Roberto Santos, em 15 de janeiro de 1976.

Um dos primeiros registros da presença da cultura afro-brasileira em museus etnográficos brasileiros foi a exposição de vitrines com a representação dos principais orixás, organizada por Edson Carneiro no Museu Nacional, ainda na primeira metade do século XX. Justamente no período em que aquele Museu passou a coletar objetos de grupos afro-brasileiros<sup>21</sup> e da população sertaneja e a montar exposições que “enalteciam a fábula das três raças” (ABREU 2005, p.110). A imagem do negro construída nas exposições de museus brasileiros oscilou entre a folclorização e a escravidão, cristalizando o que é movimento.

---

<sup>18</sup> Folclorista e etnólogo nascido na Bahia. Dedicou-se aos estudos a respeito dos negros no Brasil, especialmente à religiosidade. Em 1968, foi criado no Rio de Janeiro o Museu do Folclore Edison Carneiro, que reúne acervo de arte, artesanato, imagem e som, bibliográfico e hemeroteca.

<sup>19</sup> Nina Rodrigues *Os Africanos no Brasil*; 1933. Gilberto Freyre *Casa Grande e Senzala*; 1933. Arthur Ramos *O folk-lore negro no Brasil*. Demopsicologia e Psicanálise, 1935. A vasta produção de Edison Carneiro da qual destacamos *Candomblés da Bahia*, 1948. Roger Bastide e Pierre Verger em *Contribuição ao estudo da adivinhação na Bahia*, publicado na *Revista do Museu Paulista* 1953. Os registros fotográficos das manifestações culturais afro-brasileiras feitos por Verger desde a década de 1940. Além das pesquisas sobre o folclore de Câmara Cascudo e Mário de Andrade e a presença deste na formulação da política patrimonial brasileira.

<sup>20</sup> A capoeira foi proibida como prática marginal desde o final do século XIX até a década de 1930, com uma história de violência urbana e negociações entre políticos, capoeiras e a polícia. Em julho de 1937, mestre Bimba registrou o Centro de Cultura Física e Capoeira Regional da Bahia, tornando a capoeira uma prática esportiva.

<sup>21</sup> Conforme Munanga (2003), assinalamos o estudo de arte afro-brasileira realizado por Clarival do Prado Valladares sobre objetos de culto aprendidos pela polícia de Alagoas em 1910.

Assim, a representação eurocentrada que o país construiu acerca de si mesmo – expressa de modo inequívoco nos museus brasileiros – se manteve praticamente inalterada até meados do século XX.

[...] Na maioria das vezes a imagem exclusiva do negro escravo é a imagem recorrente em exposições museológicas e páginas de livros de história. O negro, produtor de cultura e arte, tanto na relativa a raízes africanas, quanto na produção de arte ocidental, produzida no período colonial brasileiro, por exemplo, não é citado e referenciado, reservando-se algum espaço, apenas, para pouca obras identificadas. (CUNHA, Marcelo da., 2006, p.31).

Apenas na década de 1950, com a criação do Museu do Índio<sup>22</sup>, um projeto estruturado nos conceitos antropológicos de arte e cultura, adota-se uma abordagem museológica culturalista. Contudo, na mesma década e ainda com base na antropologia física e criminal, seguindo o mesmo modelo dos primeiros museus etnográficos brasileiros, foi criado o Museu Antropológico Estácio de Lima, instalado nas dependências do Instituto Médico Legal da Bahia, reunindo em uma mesma abordagem objetos da criminalística, órgãos humanos, múmias e objetos religiosos do candomblé,

Em uma imagem que oscila entre a vitimização e a folclorização, a presença do negro nos museus brasileiros ainda é marcada pelo silêncio, que se ouve na recolha dos objetos<sup>23</sup> e nas abordagens adotadas para apresentá-los. Entendemos que hoje o tratamento documental dado às coleções afro-brasileiras nos museus vem adquirindo novos contornos, com um esforço por parte das instituições em criar registros e incentivar a pesquisa dos acervos sob sua guarda, conforme observamos no MAFRO, assunto que discutiremos no tópico a ele referente.

O silêncio documental que envolve as coleções afro-brasileiras nos leva a considerar essencial para o desenvolvimento de um processo documental para esses acervos etnográficos, que analisemos primeiramente o que constitui as categorias de objetos e coleções etnográficas, a adjetivação afro-brasileiro e outras categorias que transitam no diálogo entre Antropologia e Museologia no espaço dos museus etnográficos, com a intenção de delimitarmos o conjunto do qual falamos e como e porque a categoria *etnográfico* pode ser aplicada nesses acervos. A seguir, analisaremos as abordagens utilizadas no tratamento museológico de coleções etnográficas.

---

<sup>22</sup> Criado em 1953 no Serviço de Proteção ao Índio, foi idealizado por Darcy Ribeiro.

<sup>23</sup> Coleções Estácio de Lima, Perseverança, Afro-Brasileira do Museu do Estado de Pernambuco, Waldemar Valente e Cláudio Masella.

### 3.2 A DOCUMENTAÇÃO DE ACERVOS ETNOGRÁFICOS EM MUSEUS: ALGUMAS REFLEXÕES

Artefatos e objetos podem ser únicos ou, ao contrário, podem ser feitos em série, agradar ou desagradar, ser guardados ou descartados. Produzidas, utilizadas, trocadas, vendidas, contempladas, desprezadas, transformadas, as coisas são também estudadas. Podem estar em plena atividade ou não mais funcionar, tornando-se assim, objetos usados, ultrapassados, sujos, estragados, que se transformam em fragmentos, em traços...[...] Devido à sua individualidade, os artefatos submetem-se ao recolhimento, ao deslocamento, à ordenação, à estocagem, à exposição em muitos ambientes privados e públicos, entre os quais as instituições museais. (VELTHEM 2012, P. 52).

Conforme Lúcia van Velthem (2012), a categoria *objeto etnográfico* se constituiu, no século XIX, com a consolidação dos museus enquanto instituições públicas. Assim foram nominados e ordenados os *fragmentos de culturas* que estavam depositados nos antigos gabinetes de curiosidade que antecederam aos museus. A categoria objeto etnográfico agrupa diferentes artefatos criados em um contexto próprio de uma dada sociedade humana, enquadrado em um conjunto de relações: técnicas, de produção, estéticas e simbólicas. Também é um trabalho manual elaborado segundo regras formais da sociedade que o produziu, utilizando técnicas e materiais locais, o que permite alguma identificação frente aos outros objetos, podendo assim ser nomeado e registrado individualmente. Mas, o que o define categoricamente é que ele exprime e revela um processo de transposição do contexto produtor para o âmbito de uma instituição pública ou privada.

Idealmente, uma *coleção etnográfica* é o resultado direto de uma coleta, realizada segundo regras e princípios que buscam dar sentidos de classificação, ordenação e permanência. Essas coleções transitam pelos domínios de ação do colecionador/coletor que as formula. Em algumas delas são as marcas do uso que conferem autenticidade, utilizando um critério funcional para a captação. É principalmente o trabalho de campo dos cientistas o que estrutura e organiza os acervos etnográficos. São artefatos transportados de uma cultura para outra, no conjunto de uma atividade de pesquisa que justificaria a prática de coleta. (VAN VELTHEM 2012, p. 53)<sup>24</sup>,

---

<sup>24</sup> A noção adotada por Van Velthem foi proposta por José Rogério Lopes (2010).

Esses objetos devem ser compreendidos no contexto de “um crescimento histórico determinado pelo ambiente social e geográfico em que cada povo está localizado e pela forma que ele desenvolve o material cultural que obtém de fora ou através de sua própria criatividade” (BOAS, 2014, p. 10). Um contexto que só poderia ser entendido por meio de pesquisa etnográfica, que se constituiriam em fonte básica de referência no processo documental desses objetos nos museus. Contudo, sabemos que muitas expedições etnográficas coletaram artefatos de forma predatória, aparentemente tendo como objetivo apenas a posse dos bens, escolhidos por suas características morfológicas, sem que houvesse uma pesquisa ou mesmo a mínima observação acerca da importância do artefato para o grupo originário. Coletas com essas características dificilmente resultariam em um sentido de ordenação contextualizado, nos moldes das coleções elaboradas por Boas e descritos por Regina Abreu (2005, p. 105) “organizados contextualmente, buscando preservar as múltiplas funções e os significados profundos de uma determinada forma, para transmitir uma mensagem de relativismo liberal.”<sup>25</sup>

Michel Leiris, em *A África Fantasma* (2007)<sup>26</sup>, ao relatar a aquisição de artefatos feita pela expedição Dacar-Dijbuti, nos anos de 1930, por vezes fala em compra durante rápidas paradas em localidades, incluindo artefatos que parecem ter sido fabricados para serem vendidos aos europeus. Em outras, relata troca de objetos, intermediação, a recolha de um conjunto de artefatos pelo intérprete local do grupo ou ainda a obtenção de objetos religiosos por chantagem e roubo<sup>27</sup>. Os registros de datas revelam que aquela expedição não se detinha por tempo suficiente nos lugares para que realizassem pesquisas que justificassem a coleta. E essa parece ter sido uma prática recorrente na formação de várias coleções *etnográficas* depositadas nos museus. No universo das relações que envolveram museus, antropólogos e os povos africanos, entendemos que a recolha de artefatos acontecia, na maioria das vezes, como uma espoliação, legitimada pelas mesmas ideias de superioridade cultural que justificavam as escolhas dos artefatos e os métodos de coleta (PRICE, 2000).

Caso fossem considerados apenas os critérios de pesquisa, registro, forma de coleta ou a ação de organização e estruturação do colecionador/coletor, não poderíamos adotar a

<sup>25</sup> Abreu se baseia no comentário feito por George Stocking das diferenças na apresentação dos objetos nas coleções elaboradas por Pitt Rivers e nas de Franz Boas, em *Objects and others: essays on museums and material culture*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

<sup>26</sup> Edição do diário de viagem de Leiris escrito durante a Missão Etnográfica e Linguística Dacar-Djibuti. A missão atravessou o Senegal, o Sudão, Benin, Nigéria, Camarões, Congo e Etiópia. Coletou 3,6 mil artefatos, produzindo 3 mil fotografias, 200 registros sonoros e 300 manuscritos, material destinado ao Museu do Trocadero (GOLDSTEIN, 2008).

<sup>27</sup> Leiris (2007) descreve essas situações nas páginas 95, 111, 115, 217, 257, 142.

definição de coleção etnográfica para a Estácio de Lima. Contudo, observamos que seus objetos foram criados em um contexto específico de relações técnicas, estéticas e simbólicas, fruto de um trabalho manual que respeita regras formais de produção, expressão e material próprios do grupo ao qual pertence e que os identifica. E, acima de todos esses requisitos, é o resultado de um processo de transposição do contexto produtor/usuário para o âmbito de uma instituição museu o que a insere na categoria *coleção etnográfica* (grifo nosso) (VAN VELTHEM 2012).

É necessário nos determos sobre o que constitui a categoria afro-brasileiro<sup>28</sup>. Afirmamos ser inegável a presença no Brasil de uma “realidade social formada historicamente”, que tem seus “espaços, discursos, sujeitos e objetos” (SANCI-ROCA, 2007, p. 95), a qual identificamos e nominamos como cultura afro-brasileira. Entendemos que esta realidade social está presente nos museus por meio de artefatos que representam suas práticas sociais ou seus universos estéticos. Um conjunto de técnicas peculiares vinculadas em algum nível a uma tradição ancestral, apresentando características estilísticas ou temáticas indicativas do pertencimento a essa realidade cultural.

Destacamos que a noção de afro-brasileiro com a qual trabalhamos atende especificamente ao universo da cultura material presente nos museus ditos *etnográficos*, nosso objeto de pesquisa. Analisamos essa categoria nas fronteiras da etnografia com a arte; contudo não nos detemos em discutir detalhadamente os aspectos do que podemos categorizar enquanto arte afro-brasileira. Dito isso, passaremos a tratar especificamente a questão da documentação museológica de acervos etnográficos, nos limites do nosso objeto: a documentação museológica de acervos afro-brasileiros. Para tanto, iniciaremos analisando as dificuldades encontradas no processo e as abordagens possíveis de serem adotadas.

No período em que os museus etnográficos foram criados, para os antropólogos a cultura era entendida “como uma totalidade materializada por objetos,” possibilitando a ordenação dos objetos em listagens. “(...) essa concepção de cultura que pode ser visualizada através dos objetos, confere a estes, individualmente, o papel metonímico de representar aquele todo abstrato” (GONÇALVES, 2007, p.53). Assim, os objetos etnográficos foram categorizados como espécimes, imagens de culturas exóticas inferiores na escala evolutiva.

---

<sup>28</sup> Consideramos que as categorias afro e afro-brasileiro são de difícil delimitação, pois envolvem também questões como autoria e origem. Aqui adotamos essas categorias como indicativa de um modo de fazer, características técnicas que identificam e indicam um modo de expressão.

Segundo o estudo monográfico realizado em 1991 por Nélia Dias<sup>29</sup>, sobre o Museu de Etnografia do Trocadero<sup>30</sup> de 1878 a 1908, os debates científicos e pedagógicos seguiam duas vertentes: a tipológica, que valorizava a forma dos objetos, e a geográfica, que privilegiava a localização em um dado ambiente geográfico.

O modelo tipológico, que buscava demonstrar a evolução cultural como um princípio universal, seguia uma linha dos objetos mais simples aos mais complexos, o que orientava o modo de organização da exposição e a ordenação classificatória do acervo. O arranjo geográfico era demonstrado na exposição e utilizava a reconstituição cenográfica de atividades cotidianas da vida de aldeias e povos. Esse modelo prescindia de princípios classificatórios, pressupondo uma visão não mediada que envolvia certo grau de participação do observador. Encontramos referência dessa abordagem expositiva aqui no Brasil em texto de Heloísa Barbuy (2002)<sup>31</sup>, no qual aborda a *Exposição Nacional de 1908*<sup>32</sup> realizada no Rio de Janeiro.

Entendemos que, em geral, existe um descompasso entre a elaboração das críticas ao tratamento dado às coleções etnográficas e a mudança nos paradigmas documentais utilizados nos museus, conforme observamos no caso específico de algumas coleções de museus brasileiros<sup>33</sup>. A ausência de registros de coleta e de estratégias metodológicas apropriadas para documentar coleções etnográficas ainda é uma realidade que dificulta sobremaneira o processo de documentação.

A experiência de documentar uma coleção etnográfica foi apresentada por Figueiredo e Rodrigues (1998) em texto sobre o trabalho de pesquisa e recuperação da Coleção Africana do Museu Goeldi, no qual observamos a complexidade deste trabalho, seja pelas diferenças

---

<sup>29</sup> José Reginaldo Gonçalves dialoga com a autora para escrever o artigo *Coleções, Museus e Teorias Antropológicas: Reflexões Sobre o Conhecimento Etnográfico e Visualidade*, originalmente publicado em Cadernos de Antropologia e Imagem, UERJ, 1999, n. 8, pp. 21-34, e posteriormente transformado no terceiro capítulo do livro *Antropologia dos Objetos: Coleções, Museus e Patrimônios, 2007*, parte da bibliografia básica utilizada neste trabalho. A opção por citá-la justifica-se na impossibilidade de acesso ao original e na qualidade e importância da informação sobre alguns tipos de classificações adotadas em museus de etnologia na virada dos séculos XIX e XX.

<sup>30</sup> Assim era chamado o Museu Etnográfico de Paris, localizado na *Place du Trocadéro*, criado em 1878. Em 1937, durante a Exposição Universal, passou a se chamar Museu do Homem. Tem grande acervo etnográfico.

<sup>31</sup> Em *Museus, exposições e cidades: cultura visual no século XIX*, apresentado no 18º Encontro “Imagem e Ciência” promovido pelo Centro Nacional de Pesquisas Científicas de Paris –CNRS em 2002.

<sup>32</sup> Realizada durante três meses, celebrava o comércio e o desenvolvimento e mostrava o Brasil para os brasileiros. Todos os estados foram representados e foi visitada por mais de um milhão de pessoas

<sup>33</sup> Conforme pesquisa de campo realizada na documentação museológica das Coleções Waldemar Valente de artefatos afro-brasileiros do MUHNE e a Cláudio Masella, doada ao Estado da Bahia pelo colecionador italiano, radicado em Salvador, Cláudio Masella, que hoje se encontra no Centro Cultural Solar Ferrão.

culturais seja pela ausência dos registros de coleta ou ainda pela incipiência de publicações que sirvam de guia para a organização da informação.

A trajetória daquela Coleção foi iniciada com a coleta entre 1887 e 1904, a compra por um político paraense e posterior doação ao Museu Paraense, no ano de 1933. Apenas em 1948 foi analisada e classificada pelo Prof. Dr. Peter Hilbert e esse estudo era, até aquele período, o único registro disponível acerca da procedência dos objetos: “(...) o registro de tombamento das mesmas no Museu, pouco ou nada esclarecia quanto ao grupo que as havia produzido” (FIGUEIREDO E RODRIGUES 1998, p. 13). Relacionam a tipologia dos objetos, cuja escolha provavelmente aconteceu por meio de critérios estético ou exótico. A ausência de homogeneidade e sistematização na coleta de campo é atribuída ao trabalho de amadores, o que impactou também nos registros de procedência e contexto de uso relativos à coleta.

Para a identificação dos objetos aqueles pesquisadores, a partir dos registros feitos por Hilbert, realizaram uma análise comparativa com peças similares em ilustrações, estabelecendo uma organização com base em um agrupamento dos objetos em seis categorias<sup>34</sup>. Analisamos que essas categorias foram agrupadas segundo diferentes critérios: por técnica (2), função (2), material (1) e uma categoria aberta. A questão das tipologias e da descrição das categorias dos objetos foi enfrentada seguindo várias indicações, segundo os seis agrupamentos iniciais. Observamos que não foi utilizada a categoria/classe arte.

Conceitua-se classe como um conjunto ordenado segundo modos de aproximação que revela algo sobre as características de um objeto. Genericamente, classificação é uma maneira de ordenarmos seres ou coisas conforme algum critério pré-estabelecido. Ao classificar, nomeamos, controlamos um conteúdo e estabelecemos hierarquias em um processo referenciado pela cultura daquele que o faz e que revela intenções e ideias (MAUSS, 2009). O trabalho de classificar acervos etnográficos deve levar em conta que o *nome* ou *função* com a qual identificamos um determinado objeto pode não significar o que ele foi no seu ambiente original. Embora essa identificação represente uma tentativa de abarcar, sob um termo, as várias possibilidades de interpretação e significação, no entanto, muitas vezes, nomeamos e categorizamos o que desconhecemos.

A consistência interna da designação e estrutura de classificação dos objetos é importante para a organização, recuperação e o acesso à informação. Nesse sentido, a documentação museológica enfrenta um desafio que diz respeito às necessidades,

---

<sup>34</sup> O termo categoria foi utilizado no original pelos autores. Neste sentido quer dizer classe e/ou subclasse. Categorização quer dizer classificação.

aparentemente antagônicas de respeitar a polissemia dos objetos e diminuir as ambiguidades no processo de organização da informação.

Em artigo na Revista *Dédalo*, publicação do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, v. 26, 1988, Marta Salum analisou os termos e as classificações da estatuária tradicional africana ou afro-brasileira, para a qual adota a categoria de *arte africana*, da qual trataremos na sequência deste tópico. Na sua análise utilizou catálogos do Museu Goeldi, do Museu Nacional de Belas Artes e do MAFRO/UFBA, objetos da Coleção do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia (IHGBA) e a estatuária do Setor África do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo – (MAE/USP) que foi objeto de sua pesquisa de pós-graduação naquele Museu. Na análise acerca da classificação adotada pelo MAE utiliza a documentação de uma estatueta *Bassogue*.

Salum (1988) observa que na ficha de Registro do Objeto e na documentação de entrada do objeto no Museu existe uma variação de denominações e termos. Na análise daquele material nota-se a sobreposição entre os conceitos de denominação e classe e a adoção de vários critérios para a atribuição de classes e subclasses em uma mesma Instituição. Condições que dificultam o entendimento do conteúdo do objeto e indicam a ausência de um controle mínimo de vocabulário, seja para elaborar os modelos de instrumentos de registro, seja para denominar e classificar os objetos.

Os textos de Figueiredo e Rodrigues e o de Salum são de 1988 e aqui são utilizados para contextualizar o problema da documentação de acervos africanos e afro-brasileiros, apresentando um perfil geral do tratamento documental em diferentes Instituições. A busca por análises mais recentes esbarrou na incipiente divulgação de estudos sobre o assunto, o que torna a observação feita por Marta Salum em 1988 ainda atual, quando diz que a documentação desse tipo de acervo apresenta incipiência de dados relativos às peças. A origem, em geral, é desconhecida, os registros dos objetos não são completos e não apresentam uma padronização.

Somado a isto, encontramos algumas dificuldades no compartilhamento das informações produzidas a respeito desses acervos<sup>35</sup>, ou por não se reverterem em ganhos concretos para a documentação museológica dos objetos/coleções pesquisadas, ou pela ausência de projetos efetivos de difusão da informação por parte dos museus;

---

<sup>35</sup> Não tivemos acesso aos resultados da pesquisa realizada por Ademir Ribeiro Junior sobre a Coleção Cláudio Masella, apesar de termos pesquisado no inventário da Coleção, não sabemos em quanto a pesquisa já incrementou a documentação museológica.

consequentemente, o acesso às informações é obtido mais por meio de relações pessoais que institucionais. Outro ponto de destaque é que alguns pesquisadores, apesar de utilizarem os museus como local de pesquisa, não estabelecem uma contrapartida com a instituição. Ou seja, a produção de conhecimento não acrescenta informações àquele museu e ao processo de documentação, configurando-se como benefício restrito, individual, à serviço de teses e dissertações, prática que consideramos danosa ao museu, posto que não respeita sua função social de produzir e divulgar conhecimento para a sociedade, ao tempo em que utiliza coleções e estruturas institucionais sem proporcionar retornos e avanços teórico-conceituais para as mesmas.

Tendo em vista que trabalhamos um conjunto de esculturas da Coleção Estácio de Lima, julgamos necessário analisarmos outras categorias presentes neste trabalho, como *fetiche*, *Arte Primitiva*, *Arte africana* e *Arte afro-brasileira*.

Fetichismo é um vocábulo que surgiu nos espaços coloniais transculturais da costa oeste africana, na região do Golfo da Guiné. Deriva-se da palavra portuguesa *feitiço*, que era usada para nomear amuletos religiosos usados pelos europeus e passou a denominar também os objetos existentes nas práticas religiosas africanas. Historicamente o termo recebeu novos significados adotados por Marx e Freud, o relacionando a conteúdos de mercadoria e/ou sexual. O fetichismo passou a ser entendido como um erro, uma alucinação que faz o fetichista ver o que não existe, não é a realidade ou ainda a atribuir vida a objetos, dar *ânima* ao que é inanimado.

No caso específico que nos interessa, o conceito de fetichismo carrega uma relação de alteridade, estranhamento, de divisão irreduzível entre Europa e África. Resume os preconceitos do Ocidente diante de civilizações as quais não compreende (PIRES, 2009) e exemplifica a difícil tarefa de nomear o desconhecido a partir de conceitos de outra cultura. Em museus, essa instituição ocidental moderna, nomeamos e categorizamos objetos, e ao fazê-lo imprimimos uma marca de credibilidade, de *cientificidade* às categorias, muitas vezes reproduzindo erros conceituais sem os analisarmos criticamente.

A categoria denominada *Arte Primitiva* é utilizada para classificar e hierarquizar, a partir de critérios ocidentais arbitrários, as produções de arte próprias de culturas não ocidentais. Surgiu e difundiu-se com a *descoberta*, no âmbito da Arte Moderna, da arte de povos não ocidentais, influenciando as produções de alguns artistas. Categoria essa que também influenciou as coletas e aquisições de alguns museus etnográficos até meados do século XX (PRICE, 2000; LEIRIS, 2007).

Aqui, por arte, entendemos uma função essencial do ser humano, a criação formal fruto de um domínio técnico em algum tipo de atividade humana. É também uma expressão, uma linguagem, sem uma significação universal (BOAS, 2014). A expressão Arte Primitiva é utilizada por nós, com iniciais maiúsculas, seguindo Sally Price (2000), significando um conceito próprio da nossa herança cultural ocidental, considerando que a escolha dessas obras não leva em conta os critérios estéticos de seus produtores e tampouco reconhece seus autores.

Boas (2014, p. 14), falando de “obras de arte de povos primitivos” afirma que nesses artefatos a forma e experiência técnica estão emaranhadas, são inseparáveis. Ali a natureza não apresenta “ideais formais, tipos fixos a serem imitados” e que, assim como em todas as manufaturas, independentemente da cultura produtora, parece não existir uma forma estilística desenvolvida como um produto puro da imaginação de um indivíduo, sem que exista uma experiência técnica. Acerca da categoria ocidental *Primitivo* observamos que todas as culturas são formadas historicamente, conforme seu ambiente social e físico, e que os indivíduos das sociedades ditas *primitivas* sentem e agem segundo as representações coletivas daquelas sociedades, assim como os indivíduos de todas as sociedades (BOAS, 2014; MAUSS, 2009).

*Arte africana*<sup>36</sup> é um termo ambíguo e polêmico, por ser generalista. É expressão corrente para classificar os objetos provenientes da África negra, inscreve-se na categoria de Arte Primitiva, que relega a arte de povos não ocidentais à condição do anonimato e a uma existência a-histórica. Passou a ser utilizado no início do século XX, a partir dos estudos de artistas europeus pós-impressionistas, substituindo expressões como arte primitiva ou tribal (PRICE, 2000). Recorrentemente é o termo utilizado para qualificar objetos que retirados do seu contexto cultural são categorizados segundo o ponto de vista estético ocidental. Nos museus, em geral, classifica-se assim esculturas com características formais esquematizadas e marcas estilísticas definidas, em que o artesão africano exprime uma técnica apurada, muitas vezes seguindo cânones religiosos na produção desses objetos.

Na África não existe uma separação estrita entre arte, as belas-artes, arte aplicada e o design. A arte africana é uma “arte conceitual interessada em comunicar ideias e relações [...] o artista africano permanece fiel à estrutura orgânica da matéria a ser trabalhada” (CUNHA, Carneiro, da., 1983, p 987). A obra de arte é um discurso que expressa as representações

---

<sup>36</sup> Com base em Sally Price (2000); Munanga (2004); Mariano Carneiro da Cunha (1983); Simoneta Afonso (1994) no catálogo do Museu Etnológico de Lisboa; Peter Junge (2004) no Catálogo da exposição do acervo africano do Museu etnológico de Berlim e em Huyghe (1986),

coletivas presentes no universo social do artista. Carneiro da Cunha (1983, p.1026) considera que a expressão *arte afro-brasileira* (grifô nosso) é “ambígua e provisória, termo que já nasceu envelhecido pela própria dinâmica a que se tem submetido os elementos culturais africanos no Brasil”.

Adotamos aqui uma conceituação estrita da arte afro-brasileira, considerando as esculturas com os quais trabalhamos, a amplitude do tema e dos grupos propostos por Carneiro da Cunha (1983)<sup>37</sup>. Aqui, estamos compreendendo somente o grupo da arte étnica ou ritual, que é também uma arte conceitual icônica que respeita a matéria a ser trabalhada e as convenções estilísticas africanas. Trata do universo religioso, incluindo aí novas apropriações simbólicas que transitam no esquema mental de origem africana.

Kabengele Munanga analisa as “diferentes posições metodológicas tomadas pelos pesquisadores e estudiosos ocidentais da arte africana” (2004, p. 29) e identifica três abordagens para o estudo desses objetos. Relaciona as abordagens denominando-as de *Teorias*<sup>38</sup>, a saber: a teoria etnológica, a etno-estética e a estética. As apresentamos, entendendo que a escolha de uma delas implicará em propostas específicas de organização, adoção de termos e narrativas expográficas. Acreditamos que um Museu deva explicitar a abordagem que desenvolve, de forma que os profissionais envolvidos nas diversas atividades possam exercê-la fundamentados teoricamente e que o usuário distinga a linha de pensamento a qual um dado museu se associa ou problematiza.

A abordagem etnológica, fundamentada na proposta desenvolvida por Franz Boas para o estudo de coleções etnográficas, relaciona-se à teoria dos sistemas, recomendando que o estudo dos objetos de arte africana deva considerar o contexto no qual esse objeto foi produzido. Investiga a representação, a simbologia contida nos objetos e os mitos que evocam, necessitando, para tanto, que o trabalho etnográfico tenha sido efetivamente realizado durante a coleta dos artefatos. Pretende, a partir do entendimento de sua significação, determinar-lhe a função na organização da sociedade que o produziu.

São as relações que um objeto mantém com uma sociedade, em diversas circunstâncias, que indicam sua função social. Na abordagem etnológica, a arte africana não representa, não

---

<sup>37</sup> Carneiro da Cunha (1983) relaciona quatro grupos em diversas expressões artísticas, que têm como núcleo conceitual o respeito aos cânones estilísticos africanos e uma visão de mundo que se forma na oposição aos parâmetros culturais impostos pelas classes dominantes. Não identificando, obrigatoriamente, a arte produzida por indivíduos negros no Brasil, considerando que alguns artistas podem trabalhar com referências estéticas e estilísticas ocidentais.

<sup>38</sup> Adotaremos o termo abordagem em substituição ao original “teoria”, para a análise do pensamento de Munanga.

imita; ela significa e comunica. “É uma linguagem, combinação de signos que recriam uma realidade” (MUNANGA, 2004, p. 32). Em geral, a perspectiva etnológica destaca a relação entre a arte e a religião e ressalta o aspecto utilitário dos objetos.

Outra forma de estudar os objetos de arte africana, segundo Munanga (2004), é na perspectiva estética. Abordagem adotada por pesquisadores que afirmam a existência “de uma estética<sup>39</sup> entre os povos da África negra”, que seria percebida por meio de um vocabulário equivalente a determinadas noções fundamentais relacionadas à estética, como a noção de beleza ou de um vocabulário próprio para a contemplação dos objetos, ou, ainda, na expressão de um sentimento estético. Ao discutir a existência de uma estética na arte negro-africana, com base em diversos autores, destaca a noção de belo e a existência ou não de contemplação, fruição e apreciação dos objetos entre os povos da África negra. Questiona especialmente em que medida os objetos produzidos em um contexto cultural não ocidental poderão ser “objeto de um discurso” fundamentado em uma disciplina ocidental (MUNANGA, 2004, p. 36).

A reflexão feita por Munanga (2004) diz respeito a uma ideia formada no início do século XX, no contexto da arte europeia, quando alguns artistas<sup>40</sup> ao conhecerem a produção escultórica da África negra observaram a síntese plástica de espaço, forma, volume e expressão, e foram influenciados por estas características. Liliane Meffre (EINSTEIN, 2011, p.7) considera que Carl Einstein foi o “verdadeiro descobridor da arte africana, o primeiro teórico ocidental a analisá-la no plano formal”. Diante dessa afirmação, entendemos que a categoria ocidental *Arte Africana*, relacionada a “um devir da arte no sentido universal” (EINSTEIN, 2011, p.30), surge com os estudos de Einstein, para o qual a arte tradicional africana estava inserida no contexto da Arte Contemporânea.

Naquele período as reflexões de Einstein e as produções artísticas influenciadas pela arte negra puseram a descoberto o desconhecimento ocidental acerca do universo africano. Entretanto, ao longo do tempo, a percepção universalizante da arte africana, definida por critérios ocidentais tornou-se recorrente e é frequentemente utilizada em museus de arte, conforme assinala Sally Price (2000), sem que tenha havido realmente uma percepção dos significados e contextos culturais daquelas produções.

---

<sup>39</sup> Munanga discute sobre o que é estética e de que modo o sentimento estético se apresenta entre os povos da África negra. Tomando Estética equanto uma disciplina ocidental, questiona a aplicação das suas categorias na arte africana. Na Filosofia o termo estética foi criado por Baumgarten, é o estudo da sensação, daquilo que agrada aos sentidos, elaborando uma ontologia do belo. Não sendo nosso objetivo discutir estas questões, ressaltamos, conforme Japiassú e Marcondes (2008), que a estética na contemporaneidade, renunciando a todos os cânones, caracteriza-se por várias correntes de pensamento.

<sup>40</sup> Notadamente Maurice Vlaminck, André Derain, Picasso, Braque, Matisse,

O entendimento de como os diferentes povos africanos vivem o sentimento do belo é apenas um dos problemas dessa abordagem. Algumas vezes a África negra é considerada como um todo estético indistinto. De acordo com Munanga (2004), a abordagem formalista é um contraponto à tese funcionalista, para a qual não é possível observar os objetos da arte tradicional africana fora do contexto das relações que têm com o meio que os produziu.

A crítica a essa abordagem baseada na estética tomada no sentido ocidental nos parece insolúvel, pois mesmo um africano, de qualquer etnia, ao discutir a questão utilizando a Estética enquanto disciplina colocará a discussão no universo mental ocidental. Entendemos que no interior de cada grupo humano estão estabelecidos sentimentos de prazer como uma construção cultural, conforme comprova a existência de um vocabulário que define qualidades apreciáveis da beleza entre alguns povos<sup>41</sup>.

A impossibilidade da fruição, por preceitos religiosos, para alguns objetos, e a produção de outros destinados ao uso doméstico com profundo apuro técnico indica que adotar metodologias opostas e estanques do formalismo e funcionalismo para abordar a arte negra apenas reifica a realidade africana. O que nos interessa não é tanto saber se existe ou não uma estética na arte tradicional africana, mas entender o processo de construção e os limites das categorias ocidentais para lidar com aspectos culturais de povos não eurocêtricos.

E se as reflexões de Munanga para a abordagem estética são de ordem filosófica, baseadas na questão da existência ou não de estética entre os povos africanos, as críticas de Sally Price (2000) à mesma abordagem são antropológicas, fundamentadas na ideia que essa perspectiva reproduz a existência de povos a-históricos e a ausência de autoria. Dessa forma, descontextualizados histórico e culturalmente, os objetos recebem um valor segundo a estética ocidental, referenciado na propriedade e no mercado de arte. Desconsidera-se, portanto, que mesmo em relações de produção tradicionais e conservadoras existe o espaço para a identidade do indivíduo/artista, e que “os arredores estéticos” (PRICE, 2000, p. 140) estão presentes na sua composição, nas formas e linhas, simetria e cor, o que só poderia ser esclarecido por meio de uma pesquisa de campo minuciosa, conforme indicou Boas.

A terceira abordagem é a etno-estética, que estuda o objeto segundo as referências culturais do observador e as da sociedade estudada. Relaciona-se com a Antropologia da Arte, que buscava resolver a oposição entre as correntes funcionalista e formalista. Pretende conciliar o estudo da forma com o estudo do conteúdo. Segundo Munanga, persiste a

---

<sup>41</sup> R.F. Thompson e o vocabulário utilizado pelos iorubás para definir o que lhes agrada os sentidos.

necessidade de definir a natureza desta estética e se o que é considerado produção artística nas sociedades ocidentais é a mesma coisa nas sociedades africanas.

Para Price, esta é a perspectiva que agrega o entendimento do contexto de produção com a existência de concepções estéticas em culturas não ocidentais. Para tanto, será necessário aceitar dois princípios:

Um princípio é de que o “olho”, mesmo do conhecedor mais naturalmente dotado, não está nu, mas vê a arte através das lentes de uma educação cultural Ocidental. O segundo princípio é que muitos Primitivos (incluindo tanto artistas quanto críticos) também são dotados de um “olho” discriminante – igualmente equipado com um dispositivo ótico que reflete sua própria educação cultural. No arcabouço destes dois princípios, a contextualização antropológica representa [...] um modo de expandir a experiência estética para além da nossa linha de visão estreitamente limitada pela cultura (PRICE, 2000, p. 134).

Do nosso ponto de vista, em museus é isso que está em questão, posto que não poderemos desconsiderar a cultura, o sujeito que o produziu, nem aquele que o observa, nomeia e estabelece categorias, e tampouco o usuário do museu, para o qual se destina a mensagem que será elaborada com os objetos. Quando nos colocamos em relação a algo ou alguém diferente de nós, sempre haverá compreensões, modos de sentir, de definir e os limites da percepção de um pelo outro. Como poderemos afirmar o modo que outra cultura sente, vê, pensa? Inferimos, interpretamos e jamais escapamos das nossas próprias construções culturais<sup>42</sup>.

Observando o contexto museológico e considerando que o pesquisador/documentalista não poderá abstrair de sua própria cultura, efetuar correlações e associações nos parece fazer parte do processo cognitivo. O que certamente devem ser entendidas e destacadas são as diferentes formas de vivência estética e de significação dos objetos etnográficos para as culturas envolvidas no processo: a produtora e aquela que o musealiza (PRICE, 2000). É precisamente nessa possibilidade de relação que transita o museu ao abordar a arte tradicional africana ou a arte afro-brasileira, esta produzida em um espaço cultural de trânsito entre diferentes percepções estéticas. Apesar de não termos encontrado referências para nossas conclusões, entendemos que as relações de poder que envolvem historicamente o processo de musealizar acervos etnográficos devem ser reveladas, problematizadas, tornando-se, também elas, conteúdo do discurso museográfico. A ação de pesquisar, documentar, atribuir categorias

---

<sup>42</sup> Observamos a necessidade de que as abordagens museológicas para acervos etnográficos, quando possível, considerem a consulta aos produtores dos objetos para defini-los como arte, introduzindo uma relação que Regina Abreu (2005) define como alteridade mínima. Entretanto, isso não se aplica a este caso.

e termos e organizar as informações é um exercício de poder, cabendo ao pesquisador, ao documentalista ou à instituição exercê-lo consciente de sua existência, dos parâmetros adotados e das intenções que o motivam, o que propiciará um resultado mais analítico, com maior potencial discursivo.

Devido à ausência de registros documentais de coleta, grande parte dos objetos e coleções etnográficas sob a guarda dos museus permanece silenciosa. Corremos o risco de lhes atribuir hipóteses etnográficas fundamentadas na nossa ignorância. Trabalhá-las na abordagem etno-estética possibilita-nos discutirmos as categorias ocidentais de *Arte*, *Arte africana/primitiva*, autoria e anonimato e a relação que se estabeleceu entre a arte ocidental e a arte não ocidental. Além da óbvia necessidade de apresentarmos análises acerca dos processos de musealização desses objetos, que revelariam práticas colonialistas e violências simbólicas, constituindo-se, assim, em uma etnografia da própria instituição (PRICE, 2000).

[...] recolhidos, classificados e expostos, estes objetos constituíram-se no passado como *espelhos* que refletiam, no contexto das mentalidades europeias, a “barbárie” e “selvageria” das sociedades “primitivas”. Observados na atualidade, podemos continuar a encará-los como *espelhos* que refletem desta vez, a intolerância, a ignorância e a violência do ocidente, em sua verdadeira barbárie dominadora e destruidora de corpos e mentes, tradições e estruturas sociais. (CUNHA, Marcelo da., 2006).

Entendemos também que na produção de conhecimento e difusão da informação e comunicação, o ponto de vista daquele que produz e daquele que acessa a informação e decodifica a mensagem sempre estará presente, fruto não de uma vontade individual, mas resultante de uma representação coletiva (MAUSS, 2009). Nesse sentido, fundamentamos nossa interpretação das esculturas da Coleção Estácio de Lima na abordagem etno-estética, aquela que, do nosso ponto de vista, oferece uma opção de produção de conhecimento acerca de objetos cujos registros de produção e uso estão irremediavelmente perdidos, restando, contudo, impressos na sua materialidade, rastros de uma história da arte a ser documentada (PRICE, 2000).

Apesar das dificuldades de documentação apontadas, concordamos com Sally Price (2000) quando diz que a intermediação entre os dois extremos das abordagens etnológica e estética “pode refletir uma imagem mais realista tanto da natureza da experiência estética quanto da natureza da arte nas sociedades primitivas” (PRICE. p 134). Unir a abordagem estética com a etnológica é reconhecer a existência de história e beleza em todos os povos e reafirmar a construção do museu como um espaço de diálogo entre identidades e culturas.

A estética relaciona-se àquilo que agrada aos sentidos, e isso, segundo Boas (2014), é próprio do ser humano, não importando a diversidade das ideias de beleza em cada cultura. Do ponto de vista da Estética como uma categoria ocidental de entendimento do sensível, consideramos que independentemente de existir ou não esta noção entre os povos que produziram os objetos etnográficos sob a guarda dos museus ocidentais, a Estética estará presente no olhar ocidental do outro.

Cada um nasce para si e para os outros. Nasce e é nascido, segundo é e segundo é olhado. Em determinado momento, começa a existir para os outros, é descoberto e então é captado, é desmontado, é recomposto, é significado. Eu sou eu e o que entendem de mim. Mas nunca o eu é igual ao 'eu', o eu que penso ser como o 'eu' que pensam que sou. Este é 'eu', mas não é de todo eu; é outro ou um dos outros. Porque cada um nasce tantas vezes como os outros o consideram. E cada objeto, e cada paisagem. E cada território. (URRUTIA, 2000, p. 25-26).

Ademais, acreditamos que a relação sensorial, que implica em observação e também em juízos estéticos, faz parte da comunicação museológica e de todo o trabalho realizado diretamente com os objetos nos museus. Segundo Gonçalves, é esta “relação sensível com os objetos” (2007, p. 77) que caracteriza o profissional de museus, identificação que consideramos fundamental para o desenvolvimento da Museologia. Eticamente é imprescindível que as narrativas e todos os processos de trabalho de um museu explicitem o *de onde olhamos*, “de qual lugar surge o verbo, o espaço onde se situa o que olha e nos explica o que vê” (URRUTIA, 2000, p. 27).

### **3.2.1 As Normas para a Documentação Museológica de Acervo Africano elaboradas pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) e o Conselho Internacional de Museus Africanos (AFRICOM): A Questão da Aplicabilidade em Acervos Afro-Brasileiros.**

As Normas para a Documentação Museológica de Acervo Africano foram desenvolvidas pelo ICOM em parceria com o AFRICOM e traduzidas, em 2009, para o português, contando com a participação de uma rede mundial de profissionais de patrimônio e de museus dos países africanos de língua portuguesa, compondo um Manual de

documentação. O trabalho recebeu apoio de diversas instituições, incluindo o Centro de Estudos de Sociomuseologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sua elaboração pretendeu responder a duas questões: a proteção do patrimônio cultural africano por meio da documentação e o desenvolvimento de atividades concernentes às funções dos museus, facilitando a troca de informações sobre as coleções e as práticas museográficas.

O Manual tem como objetivo facilitar as gestões das coleções e o intercâmbio entre os museus com a realização de projetos comuns, proteger os objetos por meio de ações documentais que garantam sua identificação básica, bem como preparar a informatização dos inventários e da documentação das coleções, normalizando os processos de organização da informação. Pretende-se que os profissionais de museus possam fazer uso das Normas para documentar coleções de tipologias variadas – desde história, arte, arqueologia e etnografia até as coleções de Ciências Naturais.

O Manual define a documentação de coleções como a produção de um conjunto de fichas – manuscritas ou informatizadas – nas quais são registradas informações sobre os objetos, que os identificam e servem de base para possíveis pesquisas. Dessa forma, a documentação é considerada não o processo, mas um produto. Definição similar àquela utilizada por Dodd Ferrez, transcrita no segundo capítulo desta dissertação. Entretanto, ao explicar as etapas para adoção das normas (ICOM, p. 14) indica-se de que para o preenchimento de alguns campos existe a necessidade de “estudo preliminar”, pesquisa de conteúdo. Isso, no nosso entendimento, revela uma vez mais as dificuldades que o campo da Museologia encontra para conceituar claramente seu processo de documentação.

Entendemos que o conteúdo desse produto documental depende de alguns fatores, dentre os quais: os objetivos que indicam quais documentos serão produzidos; as possibilidades de investigação indicadas pela polissemia de um objeto e os limites de uma investigação de um determinado aspecto, às vezes impostos por fatores anteriores à ação documental que tem início em um dado museu. Nessa perspectiva, reafirmamos o entendimento de que a documentação museológica é processual, no sentido das estratégias metodológicas utilizadas e da continuidade de produção dos registros documentais alimentados por novas informações fruto de pesquisas posteriores.

Destacamos que o Manual aponta claramente para os conteúdos de inventário e catálogo, nos moldes aos quais nos referimos em tópico específico<sup>43</sup>. Afirma que na lista de

---

<sup>43</sup> Capítulo 2; 2.2.3 Catálogos e Inventários em Museus.

campos propostos existem aquelas informações que farão parte do inventário e que dizem respeito à conservação e segurança dos objetos, e aquelas informações “catalogadas” destinadas a “documentar” o objeto, as quais têm como objetivo explorar as atividades de curadoria desenvolvidas pelo museu. Novamente, reafirmam-se inventários e catálogos como formas documentais próprias da área e a necessidade de que sejam efetivamente delimitados os termos e instrumentos fundamentais ao processo de documentação museológica, simplificando o entendimento e a adoção dos mesmos.

Concordamos e afirmamos que produzir, organizar e difundir registros em sistemas informatizados é uma necessidade dos museus. Contudo, acreditamos ser necessário refletirmos sobre a adoção de metodologias de documentação diante das características de nosso documento e definirmos melhor instrumentos, linguagem, possibilidades e limites. Com esse objetivo analisamos a organização proposta pelo Manual e o conteúdo dos campos propostos.

No texto de apresentação do Manual consta que as normas apresentadas são uma lista de campos para os quais “há uma definição precisa de conteúdo e de sintaxe” (ICOM, 2009, p. 13). Assim, nossa análise do Manual observa as definições de campos, a questão da organização da informação e, especialmente, as categorias utilizadas, com o objetivo de ponderar o uso das Normas em acervos etnográficos afro-brasileiros.

As Normas estão organizadas em quatro conjuntos temáticos de informações: O primeiro conjunto, denominado *A Gestão do Objeto*, diz respeito às informações básicas de controle. São oito campos que poderíamos definir como fundamentais para a constituição de um inventário, apesar de não nominarem o objeto. Constam campos de registros numéricos, *localização, data e modo de entrada, origem e procedência*

O segundo conjunto, denominado *Descrição do Objeto*, trata das informações intrínsecas do objeto; nos deteremos mais sobre ele posteriormente. O terceiro conjunto, o *Histórico do Objeto*, está subdividido em três subconjuntos: *Fabrico*, com cinco campos relativos ao local, data e grupo de fabrico; *Utilização*, com seis campos para registros da função, uso, grupo e local de utilização do objeto; e também *Coleta ou Recolha*, que trata das informações concernentes à coleta, incluindo informações de cunho arqueológico. O quarto conjunto, denominado *Documentação*, não se prende a campos. Ali são organizados os registros de acordo com a necessidade do museu.

A existência desse grupo de informações revela a complexidade da documentação museológica, que exige um espaço abstraído de formas e resultados previstos. Segundo a definição do Manual, “a sessão deve permitir a recuperação de documentos relacionados com o objeto” (ICOM. p. 59), padronizando as referências com o objetivo de facilitar as pesquisas. Portanto, é um campo que relaciona e reúne referências de todos os produtos documentais obtidos pelo museu sobre um determinado objeto. Ali constarão as referências de fotografias, audiovisuais, monografias, dossiês, cadernos de campo, material jornalístico, links sobre atividades de conservação, entre outros.

Abordaremos detalhadamente o segundo conjunto por ser neste em que estão os campos relativos à classificação e à descrição, a respeito dos quais faremos algumas observações. Esse conjunto de informações é composto por quatorze campos, sendo um destinado à imagem. Traz três campos relativos à denominação do objeto: o *nome do objeto*; *nome local*, *nome em outras línguas* e *título*. Contêm, ainda, campos destinados às *dimensões*, *inscrições*, *descrição física* e *conteúdo descritivo*.

De acordo com o Manual, o campo *conteúdo descritivo* deverá ser preenchido com a utilização de termos genéricos para descrever a representação sucinta do objeto, sem interpretações. Por exemplo: *estatueta feminina com cabaça na cabeça*. Consideramos que esse campo cria uma referência imediata de imagem, apropriada para a gestão do objeto. Observamos na pesquisa que nos museus, em geral, os objetos etnográficos são descritos dessa forma, apenas genericamente. Utilizamos como um parâmetro metodológico, para analisar os campos relativos aos aspectos descritivos do objeto, a metodologia para a iconografia proposta por Panofsky (1976), sem pretendermos segui-la integralmente, considerando que a metodologia foi desenvolvida numa perspectiva da Arte Ocidental.

No campo *descrição física* recomendam uma redação em texto livre, apresentando o objeto em seus detalhes físicos, técnicos e de composição material, devendo-se observar marcas provocadas pelo manuseio. Portanto, é um campo onde são registradas as informações intrínsecas. Compreende aquilo que Panofsky (1976) denomina de *Factual*, primeiro nível da pré-iconografia, que apreende o tema pela forma. É a identificação do fato, a primeira esfera da mensagem, do tema, apreendido pela simples identificação de formas, objetos, cores, volumes e ações, basicamente através da experiência prática.

Nesse aspecto, destacamos que em uma simples descrição livre de parâmetros a subjetividade e a ambiguidade dela decorrente influenciarão no resultado, contradizendo um dos princípios da recuperação da informação, conforme Ferrez e Biachini (1987). Assim,

entendemos a necessidade de que sejam criados padrões descritivos com a utilização de termos e modos de descrição, procedimentos também justificados no objetivo de facilitar o trabalho do profissional que realiza a documentação e na qualidade dos registros produzidos. Ao contemplarmos especificamente os objetos etnográficos, observamos a recorrência de uma complexidade material, formal e simbólica. A dificuldade em descrever esses objetos e a variedade de termos podem gerar um texto confuso e inconsistente. Destacamos também que as marcas estilísticas podem indicar regiões e grupos étnicos de referência ou zonas de influência e que esses indicadores devem ser sistematizados.

O conteúdo do campo *descrição física* é um retrato falado do objeto, identifica-o, sem produzir um conhecimento mais aprofundado da percepção expressiva do fato. Na metodologia proposta por Panofsky (1976) este corresponderia ao segundo nível, denominado de *Expressional*. É a percepção de sentimentos em uma cena ou gesto, destaca as nuances psicológicas. Exige alguma sensibilidade, mas ainda é de ordem prática. A enumeração das formas e gestos reconhecidos é o “mundo dos motivos artísticos” (PANOFSKY, 1976). Esses dois níveis constituem a pré-iconografia. Uma descrição de objetos etnográficos apenas aproximada da pré-iconografia pode tornar-se uma atividade de pesquisa se observarmos o grau de desconhecimento que temos sobre alguns objetos e suas referências, sejam de ordem étnica, simbólica, estilística ou histórica.

Entendemos o processo documental de museus de forma contínua, assim, é fundamental criarmos um vocabulário de trabalho e referências temáticas que possam ser utilizadas pelos profissionais responsáveis pelo trabalho ao longo do tempo, mantendo a flexibilidade com a possibilidade de supressão e adoção de termos. A utilização de um vocabulário descritivo específico, definido a partir de pesquisas temáticas aprofundadas sobre seu acervo terá como efeito secundário a difusão sistemática de um conjunto de termos apropriados para a descrição das informações, com possibilidade de gerar um vocabulário comum entre os museus com acervos etnográficos.

Apesar de o Manual não indicar a metodologia para descrição, entendemos que em alguns objetos elementos simbólicos estarão presentes e deverão ser analisados, implicando na necessidade de pesquisas relativas a esses aspectos. Atividade que gerará outros tipos de documentos, de caráter mais monográfico e que servirão de referência para atualizações nos próprios registros, bem como no vocabulário documental.

No segundo conjunto de informações constam também campos relativos à *técnica* e *material*, destinados aos registros de todos os materiais e técnicas que compõem o objeto.

Considerando a composição variada de materiais e a utilização de técnicas distintas em acervos etnográficos, o Manual apresenta duas extensas listas abertas de termos que podem ser adaptadas conforme a necessidade do museu. Não se trata aqui de uma classificação, são campos mais descritivos.

Na lista de materiais existe uma separação interna por origem: animal, vegetal e mineral. Nas instruções, recomendam que todos os materiais que compõem o objeto sejam citados - incluindo as pátinas encontradas nos objetos rituais - estabelecendo uma ordem hierárquica na utilização dos termos, registrando o termo genérico e o específico. Por exemplo: *metal- cobre* ou *madeira – cedro*. Avaliamos que esse nível de identificação exige a devida investigação técnica, o que nem sempre é possível na realidade cotidiana dos museus em geral.

No campo destinado às técnicas recomendam a descrição das “técnicas de fabrico, incluindo a de seus elementos decorativos” (ICOM, 2009, p 37). Novamente, aqui, entendemos que isso exigiria do profissional que documenta o acervo o conhecimento aprofundado de um grande número de técnicas e que mais do que uma lista de palavras, o museu teria que fornecer uma descrição clara do que constitui cada uma delas. Dessa forma, consideramos que para os campos *matéria* e *técnicas* uma listagem reduzida de termos, bem definidos e descritos, atenderia melhor aos propósitos da documentação produzida com o objetivo de identificação, controle e difusão da informação. Conforme o interesse e as necessidades do museu poderão ser realizadas pesquisas futuras sobre cada objeto nos aspectos de sua composição material e técnicas de fabrico.

Também no segundo grupo de informações existem dois campos relativos à categorização do objeto, que têm como objetivo “facilitar o agrupamento e a pesquisa de objetos” (ICOM, 2009, p. 35). São campos de categorização por *forma ou função* e por *técnica*. Quanto à categorização por *forma ou função* recomendam escolher apenas um dos índices e apresentam uma lista fechada com vinte e oito termos.

Ressaltamos que no Manual não consta uma delimitação dos termos, ou seja, não se constitui realmente em um termo conforme a definição de Marilda L. G. de Lara (2005, p. 5), para a qual termos “são palavras utilizadas em situações particulares de comunicação”. O termo difere das palavras do léxico geral que têm várias significações. O termo é vinculado a um sistema de conceitos relativos a determinado domínio do saber ou atividades.

Os termos constituem um discurso de unidades de expressão e comunicação que permitem transferir o conhecimento especializado. São unidades

cognitivas que representam o conhecimento de um domínio ou área de atividade particular e, como tais, devem funcionar como unidades de conhecimento e de representação, porque veiculam conceitos específicos da área apresentada (M. LARA, 2005, p. 5-6).

Assim, na lista de categorias por forma ou função, encontramos *objeto de arte e objeto de culto (ou magia)* sem que seja apresentado o conceito com o qual devemos trabalhar ambas as categorias, que sabemos ser em acervos etnográficos tema de discussões e ambiguidades conceituais. Outras categorias, como por exemplo: *amostra, adorno pessoal (incluindo objetos honoríficos/insígnias), objeto de uso pessoal (e artigo de tabagismo)*, e uma categoria *indeterminada* exigem uma delimitação de seu conteúdo sob pena de que a organização não produza o resultado pretendido.

Encontramos, também, uma sobreposição de forma e função no caso de *recipiente* e uma relação de subordinação entre duas categorias da mesma lista: *utensílio* e *recipiente*. Consideramos que a categoria *têxtil* também é problemática, pois a palavra pode ser conceituada como forma, técnica ou matéria-prima.

A lista de categorias de objetos por técnica contém vinte termos que abrangem técnicas utilizadas em diferentes materiais. Aqui também se aplica a mesma observação sobre a ausência de conteúdo de termos/categorias propostos, contudo essas categorias, pela própria especificidade do fazer técnico, são mais inteligíveis e delimitadas. Apesar disso, ainda encontramos termos problemáticos como: *artigos de pele (couro, sapataria, couro artesanalmente trabalhado)* e *sílex lascado* (grifo nosso), o primeiro pode ser confundido com material e o segundo com material e forma.

Assim, devemos analisar qual a função das classificações/categorizações. O que nos impõe algumas reflexões acerca do conceito de classificação e de suas utilizações ao longo do tempo. Ordenar significa conectar coisas a partir do que nelas está oferecido, segundo uma determinada perspectiva que é produto de um código cultural, que rege as relações sensíveis, a linguagem, os valores, práticas, técnicas, tudo, enfim, sobre o que se assentam as sociedades humanas (FOUCAULT, 2007). São as classificações que orientam e relacionam o mundo que nos rodeia a partir do reconhecimento de semelhanças, diferenças e hábitos (POMBO, 1998).

Dessa forma, é necessário entender que a classificação é uma “operação de repartição de um conjunto de objetos quaisquer em classes coordenadas e subordinadas entre si, com base em critérios explícitos e previamente escolhidos” (POMBO, 1998. p. 3). Não existe uma

classificação *natural* de coisas, qualquer classificação implica em uma arbitrariedade e redução de significados.

Ao longo do tempo são identificadas, de acordo com Pombo (1998, p. 2)<sup>44</sup>, “quatro grandes orientações” para classificações: a ontológica, que classifica os seres; a gnosiológica, que classifica as ciências, a biblioteconômica, que organiza os livros, e a informacional, que classifica as informações. Cada uma delas correspondendo ao problema da classificação em um dado momento histórico, mas que, contudo, mantém ainda hoje sua aplicação e particularidade.

Nos museus, classificamos suportes de informação, objetos-documentos, que por sua constituição são polissêmicos, com o objetivo de o designarmos e organizarmos as informações. Além dessas necessidades, é imperativo observarmos a questão da contextualização dos objetos e a maior proximidade com aquilo que o define naquele contexto. A classificação de acervos museológicos deve ter como base a sua utilidade prática, a rapidez, exatidão e facilidade de utilização (POMBO, 1998, p. 13), sem intenção de definir e construir esquemas complexos e rígidos. O ordenamento é parte da organização da informação, que atende às necessidades institucionais imediatas de controle, identificação e difusão da informação.

Idealmente, a organização de coleções etnográficas deve preservar as múltiplas funções e os significados profundos de uma determinada forma, conforme proposta de Franz Boas (ABREU, 2005). Desse ponto de vista, classificar objetos de coleções etnográficas por critérios formais ou funcionais é problemático, pois só no contexto da coleção podemos compreendê-los. Quando documentamos objetos afro-brasileiros, isto deve ser especialmente observado se levarmos em conta o histórico de formação e a trajetória das coleções. Mais do que representar e contextualizar grupos e práticas culturais desconhecidas ou mesmo já inexistentes, esses objetos agrupados revelam práticas individuais e institucionais, discursos e mentalidades que fomentaram as suas existências enquanto coleções.

A organização desses objetos deve enfrentar questões relativas às práticas discursivas dos museus ao longo do tempo, que estão expressas nas categorias com as quais a instituição trabalha. Deve enfrentar também a questão da denominação do desconhecido, que se coloca

---

<sup>44</sup> Olga Pombo cita a identificação proposta por Alwin Diemer em *L'Ordre (Classification) Universel des Savoirs comme Problème de Philosophie et d'Organisation*, in J.A. Wojciechowski (ed.), *Conceptual basis of the Classification of Knowledge*, 144-160, 1974, cujo original em francês não foi possível pesquisar.

na documentação dos objetos, observando o trânsito cultural entre o que aquilo é e como a instituição o nomina.

Tendo em vista que consideramos a ação de documentar em museus como processual e a necessidade de contextualização dos objetos, acreditamos que os objetos afro-brasileiros devem ser organizados respeitando rigorosamente o critério da coleção, agrupamento de origem ou entrada no museu. Assim, evitaremos deduções e interpretações de uso e função, que pressupõem um conhecimento aprofundado do histórico de uso do objeto, da dinâmica dos grupos culturais, das relações estabelecidas entre grupos e das inúmeras funções que podem ser atribuídas a um objeto ao longo do tempo.

Agrupamentos por técnica, forma, característica de estilo e função são eficientes como uma metodologia de estudo do conteúdo total da coleção e de cada objeto em separado, exigem observação, percepção formal e pesquisas mais específicas em arte, história e etnologia.

Concluimos que o Manual de Normas para documentação diz respeito à produção de registros de controle e que está organizado nos moldes descritos anteriormente no presente trabalho<sup>45</sup>. Apresenta algumas lagunas conceituais e não define adequadamente termos e campos, apesar de oferecer listas de técnicas, materiais e funções que podem servir de parâmetro inicial para uma proposta consistente de documentação. Contudo, destacamos a relevância de propor parâmetros documentais para acervos etnográficos e consideramos que a intenção de criar conexões documentais entre diversas instituições museológicas é um avanço no pensamento que gere a documentação museológica em geral.

A título de exemplo, aplicamos o manual em uma das vinte e seis esculturas da Coleção Estácio de Lima. Consideramos que a amplitude do Manual, proposto para abarcar também acervos arqueológicos, gera um volume considerável de metadados só aplicáveis àqueles objetos. Aqui apresentamos, demonstrativamente, em forma de ficha, todos os campos propostos, mesmo sabendo que alguns não podem ser preenchidos, e concluimos que as informações que ficam registradas nos campos são aquelas constantes em inventários de controle ou fichas de registro.

---

<sup>45</sup> Conforme descrito no segundo capítulo, no tópico 2.2.3 relativo aos modelos de inventários e catálogos em museus. Segue a mesma orientação sobre campos de identificação e controle.

Quadro 5 -Exemplo de aplicação das Normas do AFRICOM: Estatueta EL052

<b>1 GESTÃO DO OBJETO</b>	
País.:Brasil	
Instituição onde o objeto se encontra localizado: MAFRO	
Nome da Instituição Proprietária: Museu Estácio de Lima	
Número de Registro: EL052	Modo de aquisição ou entrada: Empréstimo
Data de aquisição ou entrada: 21/12/2010	
Procedência : Secretaria de Promoção da Igualdade Racial /SEPROMI	
Localização permanente do objeto	
<b>2 DESCRIÇÃO DO OBJETO</b>	
Imagem 	Categoria do objeto por forma ou função : Objeto de culto
	Categoria do objeto por técnica: Escultura
	Nome do Objeto : Iroké
	Nome Local
	Nome em outras línguas
	Título: Iroké de Exú
	Materiais: Madeira
Técnicas: Esculpido	Dimensões: 31 cm
<p>Descrição física: Figura antropomorfa segurando uma serpente com losango alongado acima da cabeça. Esculpida em um só bloco de madeira escura, apresenta pátina avermelhada. Base cilíndrica, oca com pêndulo, pés retangulares com marcas de dedos, pernas abertas na largura dos ombros, sem definição do órgão sexual. Na altura dos quadris as mãos seguram uma serpente na transversal do corpo, a mão direita segura o corpo da serpente, cuja calda segue verticalmente para baixo misturando-se ao volume cilíndrico da base e mão esquerda segura cabeça da serpente que se ergue junto ao seio esquerdo. Seios cônicos próximos ao pescoço cilíndrico, cabeça elíptica, lábios em duas linhas horizontais grossas, nariz triangular com base do tamanho da boca, olhos protuberantes em grão de café com maior volume inferior, escarificações duplas em incisões longitudinais. Sem sobrancelhas, a testa marca o final da cabeça e a base do alongamento em forma de losango.</p>	
<p>Conteúdo Descritivo: Figura antropomorfa com seios, serpente e losango na cabeça. Base cilíndrica oca com pêndulo.</p>	
Inscrição	
Estado de Conservação: Bom	

<b>3 HISTÓRIA DO OBJETO</b>	
Fabricante	
Local de fabrico	Grupo de fabrico
Período de fabrico	Data de fabrico
Função: <i>(uso obrigatório da lista de termos)</i> Mágica ou sagrada	
Uso : Instrumento de sinalização no jogo adivinatório do Ifá	
Usuário: Babalaô	
Local de Utilização	
Grupo de Utilização	Data de Utilização
Local de coleta ou escavação	
Coordenadas geográficas do sítio	
Coordenadas do objeto no sítio	
Nome ou referência no sítio	
Natureza do sítio	Datação
Período geológico da camada onde foi coletado	Grupo de coleta
Contexto ambiental	Coletor
Missão de coleta ou escavação	Data da coleta ou escavação
Método de coleta ou escavação	Número de campo do objeto
Comentário histórico	
<b>4 DOCUMENTAÇÃO : Deve-se organizar esta seção de acordo com as necessidades do museu</b>	
Todas as informações e referências que constariam neste campo se encontram no capítulo 4 da Dissertação	

Fonte: Campos e listas do Manual de Normas de Documentação de Acervos Africanos do ICOM/

AFRICOM

Observa-se que a maioria dos campos não pode ser preenchida, especialmente aqueles que dizem respeito à história do objeto. Algumas das informações que agora dispomos para uma correta identificação da escultura, denominação e uso foram frutos de pesquisa neste processo de trabalho, inclusive recorrendo à oralidade. Destacamos novamente que os termos referentes à função serão mais bem aplicados se devidamente delimitados.

### 3.3 PERFIL GERAL DO MAFRO: CRIAÇÃO, COLEÇÕES E PROCESSOS DE DOCUMENTAÇÃO

Aqui apresentamos um perfil geral do MAFRO, *locus* desta pesquisa. Não tratamos de forma aprofundada esse aspecto, pois a historiografia do Museu e das suas coleções não é nosso objetivo. Consideramos que a trajetória desse Museu reflete as mudanças na abordagem das coleções etnográficas e revela especialmente a mudança no discurso acerca das produções afro-brasileiras e da participação do negro enquanto sujeito da história e da formação cultural do País. Consequentemente, isso se faz presente no modo de documentar os artefatos e/ou coleções e na organização da informação, objetos de estudo da presente pesquisa.

O histórico do MAFRO foi elaborado com base em informações institucionais presentes nos Boletins do Centro de Estudo Afro-Orientais (CEAO), na Tese de doutoramento e Dissertação de mestrado do professor Marcelo Cunha, nas Dissertações de mestrado de Juipurema Sandes e Thiara Matos, e em matérias jornalísticas veiculadas em jornais de circulação local e revistas de circulação nacional no período entre 1973 e 1982<sup>46</sup>. As informações históricas contidas nas três dissertações são originárias de pesquisa realizada pelos autores na documentação referente ao processo de criação do Museu, em documentos do CEAO, nas correspondências de Pierre Verger<sup>47</sup> e em material jornalístico.

Aqui analisamos o estado da arte da documentação museológica do MAFRO entre os anos de 2010 e 2013, com base no trabalho realizado durante os já citados projetos de iniciação científica, nos trabalhos de conclusão<sup>48</sup> de curso e nas Dissertações de Juipurema Sandes e Daisy dos Santos. Assim, optamos por apresentar inicialmente o perfil geral de suas coleções, para em seguida discorreremos acerca da Coleção Estácio de Lima – parte de seu percurso, suas características e o modo como estão organizadas as informações.

---

<sup>46</sup> Material pesquisado no acervo do Instituto Carybé no ano de 2012, cedido por sua filha Solange Bernabó, durante pesquisa realizada para a Disciplina Laboratório de Cultura Material Africana e Afro-Brasileira, em que realizamos a iconografia do Painel de Yemanjá, uma das 27 pranchas do *Grande Painel dos Orixás*, pertencente ao Banco de Investimento da Bahia, sob a guarda do MAFRO.

<sup>47</sup> Fotógrafo e etnólogo francês radicado na Bahia, pesquisador das manifestações culturais de origem africana e iniciado no candomblé, participou ativamente do processo de criação do Museu.

<sup>48</sup> O estudo da Coleção de Blocos Afro e Folguedos realizado por Telma Carvalho e o Manual de Procedimentos para Documentação do Acervo no MAFRO/UFBA elaborado por mim. Ambos os trabalhos foram orientados pela prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Suely Ceravolo.

### 3.3.1 O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia – MAFRO/UFBA

Formalmente, o MAFRO foi criado em 1974, integrando o Programa de Cooperação Cultural entre o Brasil e países africanos firmado entre o Ministério das Relações Exteriores, o Ministério da Educação e Cultura, o Governo da Bahia, a Prefeitura da Cidade do Salvador e a Universidade Federal da Bahia (UFBA), com o objetivo de desenvolver estudos e pesquisas voltadas para a temática afro-brasileira, incentivar o intercâmbio de pesquisadores, a criação artística de temática afro-brasileira, a formação de núcleos universitários e coleções, entre outras atividades (CUNHA, Marcelo da., 2006). A criação do Museu foi efetivada oito anos depois, em sete de janeiro de 1982, data de sua abertura ao público.

Criado como uma Instituição de Direito Público, na esfera da Administração Federal, vinculado à Universidade Federal da Bahia como setor do Centro de Estudos Afro-Orientais, órgão complementar da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA, o MAFRO mudou de categoria em 2013, passando a ser o Núcleo de Pesquisa da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Desde agosto de 2011 é coordenado pela Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Graça Teixeira, docente do Departamento de Museologia da UFBA. O estatuto de Museu Universitário e a coordenação por duas gestões consecutivas de professores do curso de Museologia da UFBA<sup>49</sup> possibilitam aos estudantes do referido curso o desenvolvimento de estudos ambientados na realidade cotidiana do espaço-museu, no qual acontecem trocas entre a Instituição - afirmando seu papel de local de ensino/pesquisa - e os estudantes, aos quais são facilitadas pesquisas sobre as coleções e os objetos de um museu e contato com suas necessidades diárias e o desenvolvimento de estudos em áreas específicas da atividade museológica.

A origem e trajetória do MAFRO estão imbricadas com a formação do CEAO e com o contexto histórico e cultural da cidade de Salvador. Desde as primeiras décadas do século XX segmentos da população afro-brasileira organizavam-se com o objetivo de ocupar espaços, criando o que foi denominado de *Movimento Negro*<sup>50</sup>, intensificado na segunda metade

---

<sup>49</sup> Durante o período de 1995 a 2001 e de 2006 a agosto de 2011 a Coordenação do MAFRO esteve sob responsabilidade do prof. Marcelo Cunha.

<sup>50</sup> A luta dos negros com o objetivo de resolver problemas originados por preconceitos e discriminação racial, que os marginalizam sociopolítica e culturalmente. Destacamos a criação das academias de capoeira dos mestres Pastinha e Bimba e o Teatro Experimental do Negro, criado por Abdias Nascimento, enquanto formas de atuação para inserção cultural do negro brasileiro.

daquele século a partir de uma conjuntura mundial de reivindicações, revoltas e independências de alguns países colonizados em África, movimento que recebeu apoio de intelectuais de diversas áreas. Esse é contexto em que situamos a criação do CEAO.

Em 1959 Agostinho da Silva<sup>51</sup> propõe a Edgar Santos, reitor da UFBA, a criação de um centro de estudos para assuntos africanos. Assim, o CEAO foi criado a partir de articulações entre a Universidade Federal da Bahia e a Unesco. Entre os anos de 1961 a 1972, o CEAO consolidou seu perfil de instituição voltada para os estudos relativos à África e Ásia. (SANDES, 2010). Nascido durante um período democrático na história do Brasil, a entidade desenvolveu-se durante o regime militar que, se por um lado reprimiu e desmobilizou movimentos sociais, por outro implantou uma política de aproximação com países africanos, abrindo um espaço de conhecimento e ação.

A partir de 1970, durante a ditadura militar, o governo brasileiro direcionou ações relativas à política externa para a África, com o objetivo de incrementar o comércio internacional com aquela região. O CEAO, na descrição de Sandes (2010), passa a ser um posto avançado do Itamaraty nas relações com os países africanos. Em 1972, com a mudança de direção no CEAO, tendo à frente o Prof. Guilherme de Souza Castro, o diálogo com a comunidade negra militante e os adeptos das religiões de matriz africana se intensificou, os vínculos entre o Brasil e África Ocidental e Central foram evidenciados e mais divulgados.

Consideramos que em relação ao CEAO aconteceu uma confluência de interesses. Ao governo brasileiro interessava reforçar a imagem do Brasil como uma *democracia racial* e atuar na geopolítica de África. Para alguns segmentos sociais negros essa foi uma oportunidade de negociar algum espaço no bojo de um movimento mundial e local que adotava novas referências estéticas e políticas. Consideramos também que estava em curso um projeto do governo local de transformar a cidade do Salvador em um centro cultural no Brasil, incluindo o incentivo ao turismo<sup>52</sup>, para o qual a participação dos negros seria imprescindível. E assim ampliaram-se as ações relativas à preservação do patrimônio cultural e artístico representativo da memória africana e afro-brasileira.

---

<sup>51</sup> Intelectual português que fixou residência no Brasil entre 1947 e 1969, fugindo do regime ditatorial inspirado no fascismo italiano, comandado por Antonio de Oliveira Salazar desde 1932 e que foi derrubado somente após sua morte, com a Revolução dos Cravos, em abril de 1974, que redemocratizou o país. Foi um regime que dominou por meio da censura aos meios de comunicação, em um sistema unipartidário e com proibição aos movimentos sindicais. Agostinho veio morar em Salvador em 1959 e ficou à frente do CEAO até 1961.

<sup>52</sup> Encontramos, em pesquisa relativa à obra *Grande Mural dos Orixás*, de Carybé, várias reportagens em jornais e revistas locais e de outros estados brasileiros que nos indicaram esta conclusão, inclusive com um circuito turístico que, em alguns casos, incluía ateliês e academias de capoeira.

Em 1974, reafirmando a política externa de aproximação de mais de uma década, foi firmado, por meio de convênio articulado pelo CEAO, o Programa de Cooperação Cultural entre o Brasil e países africanos. Uma das propostas daquele Programa era a criação de um museu representativo das culturas africanas e afro-brasileira. Após a assinatura do Convênio do Programa sua operacionalização ficou sob a responsabilidade da UFBA, estando a cargo do CEAO o processo de organização para a criação do Museu. A primeira grande questão foi encontrar um lugar para instalar o futuro museu.

A reitoria da Universidade decidiu que o prédio da Faculdade de Medicina, no Terreiro de Jesus, à época desocupado, seria o local ideal para instalar o Museu, considerando a localização, disponibilidade de espaço interno e as referências históricas entre a temática do Museu e Nina Rodrigues, médico e professor daquela Faculdade em fins do século XIX e início do Século XX. Entretanto, a presença do MAFRO naquele espaço foi questionada, especialmente por médicos e professores da Faculdade de Medicina. Essa reação provocou um processo de retardamento na instalação do museu, que foi inaugurado somente oito anos depois, em 1982. O MAFRO deveria ocupar todo o complexo arquitetônico de cerca de onze mil metros quadrados, onde seria criado um centro cultural e de pesquisas. Entretanto, ocorreu uma diminuição significativa no espaço a ele destinado, reduzido a menos de mil metros quadrados.

Durante os primeiros anos de funcionamento, o MAFRO atuou junto à comunidade criando programas destinados às escolas (Museu/Escola), em parcerias com empresas para divulgação do patrimônio cultural local (Museu/Comunidade) e o projeto MAMNBA<sup>53</sup>, sob a orientação dos professores Graziela Amorim e Ordep Serra, com o objetivo de realizar o mapeamento dos sítios e monumentos religiosos negros da Bahia, que incluiu também a produção de documentação sobre o acervo do Museu. Desenvolveu ações voltadas para o turismo, com a parceria da Secretaria de Turismo; realizou exposições de arte afro-brasileira e de fotografias; expôs o acervo dos mestres de capoeira Bimba, Pastinha e Cobrinha Verde; Promoveu palestras, lançamentos de livros, apresentações musicais e de dança; e editou um catálogo do Museu. Continuou a receber doações destinadas ao acervo de cultura material religiosa e de objetos africanos, de arte afro-brasileira e para o acervo de capoeira e de blocos e afoxés. A boa recepção e participação da comunidade afro-brasileira e a criação de parcerias com diversos segmentos sociais foi a tônica na primeira década do MAFRO.

---

<sup>53</sup> Mapeamento de monumentos negros da Bahia.

Conforme Marcelo Cunha (2006, p. 97 -99), “o final da década de 1990 foi marcado pela deterioração de suas instalações e necessidade óbvia de atualização dos seus recursos expográficos e abordagem conceitual.” Assim, o MAFRO passou por uma ampla reformulação entre 1997 e 1999. Porém, mais uma vez houve reação de alguns segmentos da Faculdade de Medicina e da classe médica e novamente o museu teve seu espaço diminuído, prejudicando suas atividades museológicas.

A inexistência de uma política para os museus universitários e de uma dotação orçamentária, além das intrincadas relações com os representantes da Faculdade de Medicina, são apontadas por Cunha (2006) como fortes motivos para que a narrativa do museu tivesse ficado muito aquém das possibilidades temáticas e dos objetivos desejados e propostos desde a sua inauguração e reiterados em 1999, ano em que o Museu tencionou apresentar uma nova concepção e ocupação espacial. Assim, a localização do Museu tornou-se um problema ainda hoje sem uma solução que atenda às necessidades reais da Instituição. Dividindo o complexo arquitetônico com parte da administração da Faculdade de Medicina, o MAFRO ocupa aproximadamente 456 m<sup>2</sup>, espaço insuficiente para o bom funcionamento de todos os setores que devem compor um museu: administração, documentação, reserva técnica, conservação, exposição e setor educativo.

Os antecedentes da criação do MAFRO remetem aos primeiros anos do CEAO. Thiara Matos (2012),<sup>54</sup> analisando a rede de colaboradores que agiu na formação do MAFRO, a partir do material encontrado nas correspondências pessoais de Pierre Verger, afirma que ainda em 1959 o professor Agostinho da Silva buscou obter objetos etnográficos e artísticos africanos para montar algumas salas de exposição no próprio CEAO. Nesse aspecto, destacamos que desde sua origem alguns artefatos etnográficos estiveram presentes naquele Centro. Sandes (2010) cita dois atabaques comprados pelo CEAO em 1961 como os “objetos mais antigos” (2010, p. 160) da Coleção do MAFRO.

Após o anúncio da criação do Museu, em 1974, foi necessário constituir seu acervo. Segundo observamos em Sandes (2010), há nesse processo dois movimentos: de um lado uma gestão institucional para aquisição de objetos em África, de outro a participação de agentes sociais locais, com destaque para o chamado *povo de santo*. Na aquisição de objetos em

---

<sup>54</sup> Dissertação de mestrado apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da FFCH/UFBA sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Angela Lühning, co-orientada pelo Prof. Dr. Marcelo Cunha.

África, destacamos a participação de Pierre Verger, intelectual de destaque na vida cultural brasileira desde os anos de 1950.

Encontramos referências que ainda em 1971 Verger foi convidado por Mariano Carneiro da Cunha<sup>55</sup> para coletar objetos afro-brasileiros que seriam trocados por objetos africanos junto ao Museu de Dakar, no Senegal, confirmando o processo de intercâmbio cultural ao qual nos referimos anteriormente. Já em 1974 Verger foi contratado pela UFBA com o objetivo de trabalhar no processo de criação do MAFRO, no âmbito do CEAO e, de acordo com Marcelo Cunha (2006), foi autor do primeiro projeto conceitual do MAFRO, que não foi realizado. 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. Na concepção de Verger, o futuro museu deveria ser uma instituição de referência, atuante na comunidade e na área de pesquisas científicas (MATOS, 2012).

Após a assinatura do termo para a criação do Museu não aconteceu de imediato a organização do espaço da Faculdade de Medicina e tampouco houve uma ação para a formação do acervo. Novamente, destaca-se a atuação de Verger, que ativa sua rede de contatos para viabilizar a formação do acervo e abertura do Museu, enviando várias correspondências para instituições e pessoas com as quais mantinha relações de amizade. No mesmo período foi criada a Comissão de Implantação do Museu Afro-Brasileiro na Bahia para gerir ações junto à UFBA, a Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia (IPAC) e o Ministério das Relações Exteriores. Após uma série de indicações por parte de personalidades da cena política, cultural e acadêmica, nacionais e locais<sup>56</sup>, Verger foi formalmente contratado pela UFBA para organizar o Museu e esteve à frente dessas aquisições de 1976 a 1979.

De acordo com Thiara Matos (2012), Verger foi o elemento catalisador que permitiu a formação de uma rede de colaboradores, com trânsito internacional, ligando a Bahia, São Paulo, Brasília, Nigéria, Benin e Costa do Marfim, países da África Ocidental, e eventualmente os Estados Unidos. Essa rede articulada por Verger agiu especialmente na formação do acervo africano do Museu. Em 1975, Pierre Verger viajou para a Nigéria e o

---

<sup>55</sup> Filósofo e antropólogo brasileiro, professor da Universidade de São Paulo, pesquisador de culturas africanas do Museu de Arqueologia e Etnologia/USP, escreveu sobre *Arte Africana e Afro-Brasileira*.

<sup>56</sup> Thiara Matos (2012) cita diversas correspondências entre o diplomata Rubens Ricúpero, o diretor do CEAO Waldir Freitas e o Reitor da UFBA Lafayette Pondé e Guilherme Souza Castro ex-diretor do CEAO.

Benin, em missão financiada pelo Itamaraty, para adquirir objetos daqueles países para o MAFRO.

Destacamos que o contexto político, intelectual e artístico da cidade do Salvador convergiu e articulou-se em muitos pontos para que acontecesse a criação do MAFRO. Antes da assinatura do Convênio, encontramos em matéria do jornal *A Tarde*, de 28 de julho 1973, assinada por Antonio Celestino<sup>57</sup>, a notícia da futura liquidação do Banco da Bahia e o questionamento sobre qual destino seria dado às obras de arte pertencentes aquele banco. Ali, Celestino descreveu o *Grande Painel dos Orixás*<sup>58</sup>, obra de Carybé<sup>59</sup> em baixo-relevo, exaltando a procedência do tema e da representação simbólica dos orixás. Em seguida, fez referência às negociações que estariam em curso entre a Unesco e o Ministério da Educação para a criação de um “museu do negro”, no qual, certamente, o Grande Painel dos Orixás seria sua “peça mais representativa e viva.”

No projeto original de fundação do Museu consta que deveria ser constituído por coleções “etnológicas e artísticas sobre as culturas africanas e afro-brasileiras.”<sup>60</sup> Para confirmar essa intenção, o primeiro termo de comodato assinado entre o Banco de Investimentos da Bahia e a UFBA, regulando a guarda do Grande Painel dos Orixás pelo MAFRO, está datado de 10 de novembro de 1981, dois meses antes da abertura oficial do Museu. Encontramos, ainda, nota no Informativo CEAO – Ano III, nº13 1º a 30 de dezembro/81, dando conta da inauguração do MAFRO no dia 07 de janeiro do ano seguinte e fazendo referências à tipologia dos objetos e destacando que “uma das principais aquisições do museu é o Mural dos Orixás” (CEAO, 1981).

Nas relações de poder que envolvem a criação do MAFRO, forças com trajetórias paralelas ou divergentes encontraram-se para concretizar um produto que atendesse às demandas locais e nacionais. De um lado, a comunidade negra, na luta pelo reconhecimento de sua representatividade cultural no conjunto da sociedade, para a qual a criação do Museu

<sup>57</sup> Nascido em Portugal, viveu na Bahia entre 1940 e 1980, e participou da cena artística e cultural da cidade. Foi professor da UFBA, diretor do Museu de Arte Moderna e colaborador dos jornais *A Tarde* e *Tribuna da Bahia*.

<sup>58</sup> Obra composta 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.

<sup>59</sup> Artista plástico de origem argentina radicado em Salvador, foi contratado na década de 1950 para produzir painéis artísticos para o Centro Educacional Carneiro Ribeiro. Posteriormente, produziu painéis escultóricos em vários prédios da cidade. Integrou-se à cultura afro-brasileira, tornando-se adepto do candomblé.

<sup>60</sup> Conforme citação de Sandes (2010, p. 141) do texto do Termo de Convênio do Programa de Cooperação Cultural, firmado em 1974.

significou uma conquista. No outro lado, a comunidade política, intelectual e artística local e o Estado brasileiro, para os quais, além dos objetivos declarados de preservação do patrimônio cultural e artístico, a criação do Museu foi importante na difusão de uma imagem mítica de Salvador e de uma Bahia plural e mestiça, que agrega culturas.

Conforme Sandes (2010, p. 160), a formação das coleções do MAFRO aconteceu de forma processual, em fluxos de entrada, incluindo doações, aquisições e empréstimos, identificados por ele em períodos cronológicos. Alguns artefatos chegaram ao Museu fora desses períodos, sem datação comprovada. Os quatro períodos identificados por Sandes são: o período de formação do CEAO; aquele logo após a assinatura do Convênio que criou o Museu, entre 1975 a 1977; em 1981, próximo à inauguração do MAFRO; e finalmente entre 1982 e 1992.

Entre os objetos emprestados que entraram no Museu em 1981 estão quatro esculturas da Coleção Estácio de Lima, provenientes do Museu do IML. No Termo de Recebimento datado de 17 de dezembro de 1981, com fotografias e assinado por Yêda Pessoa de Castro, diretora do CEAO, e por Guilherme de Souza Castro, coordenador da comissão de implantação do MAFRO, são listadas quatro esculturas, sendo duas estatuetas de Ibeji, uma iemanjá e uma estatueta. No MAFRO, as mesmas foram documentadas em 1987 nas ações do Projeto MAMNBA como tendo sido adquiridas em 1955, provenientes da República Popular do Benin. Os objetos são apresentados na ilustração seguinte.

Ilustração 1 – Esculturas emprestadas ao MAFRO pelo Museu Estácio de Lima em 1981



Encontramos duas referências (imagens e texto) a esses objetos. Uma em artigo da revista *O Cruzeiro* de 1951, no qual as quatro esculturas são identificadas como acervo do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, e outra em Mariano Carneiro da Cunha (1983) que identifica a escultura E013/MEL283 (Ibeji) e a E18/MEL 136 (Iemanjá) como pertencentes à Coleção Estácio de Lima<sup>61</sup>. De acordo com Carneiro da Cunha (1983), a escultura de Iemanjá teria pertencido a Nina Rodrigues<sup>62</sup> e seria produto de uma oficina baiana que funcionou até a década de 1930. Notamos as discrepâncias entre a data de entrada e a procedência registrada na documentação do Museu e as outras referências que citamos.

Consideramos essas esculturas como elos que ligam Nina Rodrigues, a política de repressão aos cultos afro-brasileiros, a formação da Coleção Estácio de Lima, o IHGBA, a ação da intelectualidade local e nacional e o MAFRO, um encadeamento histórico de agentes e instituições atuando em momentos e sentidos distintos que pode ser revelado pelos rastros documentais encontrados sobre elas. Esses são, portanto, os primeiros objetos da Coleção Estácio de Lima que chegaram ao MAFRO, ainda antes da sua inauguração.

Em 2010, o acervo do MAFRO era composto por 1.192 objetos, entre os quais 104 em regime de empréstimo ou comodato. Somando-se a estes os 195 objetos da Coleção Estácio de Lima, o acervo é de 1.387 objetos. Sandes (2010) identificou uma divisão temática do acervo em duas grandes categorias baseadas na origem dos objetos: a categoria de cultura material africana e a de cultura material afro-brasileira. Categorias que, por sua vez, estão subdivididas. O acervo proveniente de África está organizado por técnica, material ou representatividade social, enquanto o acervo afro-brasileiro foi organizado por Sandes em coleções, identificadas por sua temática ou por procedência<sup>63</sup>.

A Coleção Capoeira, formada entre os anos de 1983 e 1984, é composta por diversos objetos relacionados à sua prática e aos mestres, por registros documentais em suporte papel, fotografias e quadros. Está ordenada internamente em quatro grupos de acordo com a proveniência: os objetos doados ou emprestados pelos familiares dos mestres Pastinha, Bimba

---

<sup>61</sup> Abordamos detalhadamente essa reportagem e as informações de Mariano Carneiro da Cunha no quarto capítulo.

<sup>62</sup> Não identificamos a escultura de Iemanjá que ilustra o livro *Os Africanos no Brasil*, (p.188) com esta sob a guarda do MAFRO, citada por Carneiro da Cunha (1983) e que ilustra a reportagem da revista *O Cruzeiro* de 1951.

<sup>63</sup> A organização do acervo adotada por Sandes é apenas para efeito heurístico, não constitui a abordagem da Instituição, mas foi adotada durante o período em que estudamos (2010-2013) e no desenvolvimento dos PIBICs.

e Cobrinha Verde, o quarto agrupamento composto pelos objetos de variadas procedências. A Coleção Capoeira foi documentada e organizada por bolsistas de Projeto de Iniciação Científica (PIBIC) nos anos de 2011 e 2012, do qual resultou a elaboração de um catálogo científico ilustrado<sup>64</sup>, atualmente em fase de edição, em um projeto coordenado pela Profª Drª Joseania Freitas, do Departamento de Museologia.

A Coleção de Artes Plásticas, composta por obras de diversos artistas, desde gravuras até esculturas. A Coleção Blocos Afros e Folguedos, composta por objetos provenientes de diversas agremiações, especialmente, peças de vestuário, adereços e estandartes. A Coleção de Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira, que foi estudada e organizada por Juipurema Sandes, estudo sobre o qual nos deteremos no próximo tópico. E em 2014, Daisy Conceição dos Santos<sup>65</sup> defendeu sua dissertação junto ao CEAQ, com um estudo voltado para o acervo de indumentária litúrgica do Museu.

A mais recente aquisição<sup>66</sup> do MAFRO é a Coleção Estácio de Lima, que está sob a guarda do Museu em regime de comodato<sup>67</sup>, conforme convênio com a Secretaria Estadual de Promoção da Igualdade Racial (SEPROMI), assinado em 20 de dezembro de 2010, com prazo inicial de permanência por dez anos. Abordaremos detalhadamente a trajetória dessa Coleção em tópico específico, considerando que as vinte e seis esculturas selecionadas para este estudo são parte dessa Coleção. No quadro seguinte um extrato da composição temática do acervo do MAFRO e das coleções reconhecidas<sup>68</sup>

---

<sup>64</sup> Conforme problematizamos no segundo tópico do Capítulo II, a nomenclatura e formatos dos catálogos apresentam variações conforme a intenção e o grau de análise. Adotamos a qualificação ‘científico’ para marcar o caráter aprofundado e descritivo do estudo, a sistematização e organização dos objetos e a apresentação de textos de diversos autores e abordagens, relativos à capoeira.

<sup>65</sup> *Roupas de axé: A coleção de indumentárias litúrgicas do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia*, Dissertação de mestrado apresentada ao Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da FFCH/UFBA sob orientação do Prof. Dr. Marcelo Cunha.

<sup>66</sup> Termo geralmente utilizado em metadado da documentação museológica, na qual é registrado o modo de entrada do objeto. Não tem o significado de compra ou propriedade. Objetos e coleções em regime de comodato (Col. Estácio de Lima) podem ser, genericamente, consideradas aquisições de um museu.

<sup>67</sup> Conforme o Código Civil brasileiro, comodato é uma espécie de empréstimo gratuito de coisas não perecíveis, que se perfaz com a tradição do objeto. Fonte: Prosperare Serviços Contábeis, disponível em: < <http://servicoscontabeis.wordpress.com> > Acesso em 19 fev 2015.

<sup>68</sup> Não reproduzimos a organização de uma coleção de cultura material religiosa, pois esta existiu apenas como objeto de trabalho de Sandes (2010), não sendo formalmente reconhecido pelo MAFRO.

Quadro 6- Extrato da composição temática e coleções do MAFRO em 2013

ACERVO POR ORIGEM	TEMÁTICA/ ORGANIZAÇÃO	COLEÇÕES/
Cultura Material Africana	Técnica Material Representatividade Social	
Cultura Material Afro-Brasileira	Cultura Material Religiosa Afro-brasileira Artes Plásticas Cultura material de manifestações não religiosas	Coleção Estácio de Lima Coleção Capoeira Coleção Blocos Afros e Folguedos

Fonte: elaboração Dora Galas em 29/06/2014, baseado em Sandes (2010)

A seguir, apresentaremos um histórico do processo de documentação de algumas coleções do MAFRO, analisando o esquema classificatório que foi utilizado por Sandes (2010) com o objetivo de estudar e organizar as informações referentes à Coleção de Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira. O mesmo esquema foi, posteriormente, utilizado com algumas adequações para a organização de mais três coleções sob a guarda do Museu: Capoeira, Blocos Afro e Folguedos e Estácio de Lima. Ressaltamos que as análises aqui apresentadas são referentes aos processos documentais nos anos de 2010 a 2013, período em que participamos da atividade de documentação daquele Museu. Hoje, está em fase de desenvolvimento e implantação um sistema documental informatizado, importante passo para a difusão da informação.

### **3.3.2 O Processo de Documentação Museológica do MAFRO: Pesquisa e Elaboração de Instrumentos**

Em um período de seis anos, a atividade documental no MAFRO foi impulsionada por pesquisas acerca de suas coleções. Considera-se um marco no desenvolvimento da documentação museológica naquele Museu o estudo da Coleção de Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira realizado por Juipurema Sandes em sua dissertação de mestrado

defendida em 2010, orientada pelo Prof. Dr. Marcelo Cunha. O historiador, ao pesquisar a história da formação da Coleção e das relações entre indivíduos e instituições que fomentaram a criação do MAFRO/UFBA, se debruçou sobre a questão da organização da citada Coleção, realizando uma pesquisa na qual conjugou traços da abordagem etnológica<sup>69</sup> -com foco na função religiosa - e o estudo de sistemas de recuperação da informação com base na Biblioteconomia.

No processo de estudo dos artefatos, Sandes criou um esquema classificatório que, segundo suas palavras, teve a “ finalidade de estruturar uma base conceitual para melhor entender a coleção, gerar unidades com valor preditivo e heurístico, estabelecer conjuntos definitórios para os artefatos e organizar virtualmente a coleção.” (SANDES 2010, p. 15).

Assim, reuniu em um mesmo conjunto, para efeito de análise e organização, objetos de cultura material religiosa afro-brasileira de diferentes procedências e períodos de entrada no Museu, todos classificados por função. Tomamos como exemplo um grupo de dez objetos doados pela Barraca São Jorge, pertencente a Camafeu de Oxóssi<sup>70</sup>, cujas informações de contexto foram diluídas no conjunto da organização. Apesar de havê-los identificado, não considerou as particularidades advindas de sua procedência.

Consideramos que essa abordagem, destacando a função religiosa na organização das coleções, caso fosse adotada pelo MAFRO poderia resultar em uma redução contextual, funcional e simbólica dos objetos, pois importantes informações de suas trajetórias institucionais seriam diluídas em benefício da sua funcionalidade religiosa, com uso nem sempre comprovado. Assim aconteceriam com os objetos adquiridos ou doados por Pierre Verger – testemunhos materiais do período de criação do Museu – e também informações acerca do próprio Verger, que as escolheu, se considerarmos as intenções e a subjetividade presente no processo de escolha, que se reflete nos objetos.

A opção por uma abordagem etnológica implicaria também na redução de informações relevantes acerca de um conjunto de dezessete objetos com entrada em 1975 e outros dois, comprados em 1977, que seriam de autoria de Agnaldo Silva da Costa Ferreira, um conhecido artesão local. Neste caso, invisibilizaria o autor, referência fundamental quando pensamos em

---

<sup>69</sup> Aqui observamos as três abordagens citadas por Munanga, às quais nos referimos anteriormente.

<sup>70</sup> Ápio Patrocínio da Conceição, dono da barraca São Jorge, situada no Mercado Modelo, mestre de capoeira, presidente do Afoxé Filhos de Gandhi, membro da hierarquia do terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, ao lado de Carybé, Caymmi e Jorge Amado. Figura presente nos meios intelectuais de Salvador nas décadas de 1960 e 1970. Os dez artefatos são colares, braceletes, adês, instrumentos musical e de sinalização e ferramenta de orixá.

documentação de acervos afro-brasileiros, do ponto de vista etno-estético, levando em conta observações de Sally Price nas quais nos fundamentamos (2000). Além de reduzir as possibilidades de análise, ao não considerar a categoria arte afro-brasileira.

A proposta de Sandes (2010) foi a de organizar virtualmente uma *coleção de cultura material religiosa afro-brasileira* composta com todos os objetos que formalmente poderiam fazer parte do ritual do candomblé. Assim, elaborou uma listagem ilustrada, com o número do objeto e uma explicação do que define conceitualmente o objeto, ou seja, buscou definir termos. Esta listagem foi apresentada na mesma sequência numérica na qual os objetos foram organizados, respeitando as respectivas classes.

Os objetos da Coleção de Cultura Material Religiosa não foram identificados ou descritos individualmente. Os dados de entrada da maioria dos objetos estão registrados no corpo do texto ou em notas de rodapé. Mesmo não tendo gerado registros individuais, a pesquisa realizada por Sandes indicou possibilidades metodológicas para a produção da documentação museológica. Avaliamos que, tratando-se de um trabalho acadêmico, registrar os objetos individualmente não foi seu objetivo. Seu interesse foi reunir objetos em uma coleção e conhecer seu conteúdo, produzindo um *desenho* para a organização das informações do acervo total do Museu.

Sandes criou categorias que se constituíram na estrutura da organização da informação nos processos de documentação posteriores, relativos às Coleções Blocos Afro e Folgedos, Capoeira e Estácio de Lima. Mesmo destacando os problemas existentes para a aplicação integral das categorias por ele estabelecidas, sua proposta constituiu-se um marco documental do MAFRO, pois estabeleceu alguns parâmetros documentais e esboçou um conjunto de termos que norteou as equipes responsáveis pela documentação e organização das citadas Coleções.

Conforme a descrição do autor para a organização da informação, foram criados seis níveis de classificação hierarquizados, a cada nível a definição ganhando em especificidade, sendo estabelecidas quatro macroclasses e 227 classes e subclasses. Estabeleceu também uma numeração classificatória visando facilitar a indexação e identificação das classes e artefatos. Baseou esta numeração em dois sistemas de classificação decimal elaborados para acervos bibliográficos, a CCD (Classificação Decimal de Dewey) e a CDU (Classificação Decimal Universal).

A Classificação Decimal de Dewey e a Classificação Decimal Universal, que agrupam os acervos bibliográficos em grandes áreas temáticas, foram adotadas por Sandes (2010) com o objetivo de dar ordenamento lógico à coleção que foi foco de seu estudo, ou seja, respondeu a necessidades específicas. As classes, subclasses e denominações dos objetos foram devidamente conceituadas, formando a estrutura de um instrumento de controle de vocabulário e de um instrumento de organização da informação para a totalidade do acervo de cultura material religiosa afro-brasileira.

A primeira coleção a ser documentada, após a elaboração do trabalho de Sandes, foi a Coleção de Blocos Afros e Folguedos, trabalho realizado por Telma Carvalho, em 2011<sup>71</sup>, para o qual pesquisou a utilização e também o processo de entrada dos objetos no MAFRO. Nesse trabalho, Carvalho (2011) respeitou integralmente o esquema classificatório proposto por Sandes e avançou na organização da Coleção, elaborando e aplicando um modelo de ficha de registro dos objetos. Contudo, por ser um trabalho acadêmico, os registros foram disponibilizados apenas no formato de relatório de estágio. Também ampliou noções e a estrutura de organização, incluindo os novos termos referentes aos objetos dessa Coleção, formada essencialmente por peças de vestuário, tipologia que facilitou o processo de organização da informação, seguindo o esquema proposto por Sandes (2010).

Contudo, a opção de Sandes (2010) em recorrer às classificações decimais bibliográficas limitou, temática e numericamente, a criação de classes e macroclasses em nove categorias. Do ponto de vista de acervos museológicos – produtos da cultura material e em um museu de coleção aberta – observa-se a dificuldade em seguir um esquema de classificação com tais características, pois a organização de um acervo etnográfico de cultura material exige um grau considerável de flexibilidade.

Isto foi constatado entre 2011 e 2013, no desenvolvimento dos dois projetos de pesquisa relativos a registro documental da Coleção Capoeira, com orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Joseania Freitas, e à documentação da Coleção Estácio de Lima, com orientação do Prof. Dr. Marcelo Cunha. A proposta foi que as equipes dos dois projetos trabalhassem em conjunto; assim iniciamos a documentar a Coleção Capoeira. A tipologia dos objetos dessa Coleção revelou alguns problemas para a utilização integral do esquema classificatório. Alguns ajustes iniciais foram necessários, introduzindo novas classes e acrescentando termos. Entretanto, manteve-se a estrutura numérica.

---

<sup>71</sup> Trabalho de conclusão do curso de graduação em Museologia da UFBA, orientado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Suely Cerávolo.

O processo de documentação da Coleção Capoeira diferenciou-se dos outros dois citados anteriormente por seus objetivos. Sendo um trabalho interno do Museu, mesmo que realizado por uma equipe formada por alunos de graduação, seu desenvolvimento privilegiou a identificação individual dos objetos e a produção de registros que pudessem ser disponibilizados manual e eletronicamente, ainda que não tenha sido realizada uma informatização da documentação.

Era necessário identificar os objetos por sua procedência e formar agrupamentos dentro do conjunto maior que reunia os objetos relativos à prática da capoeira. Dessa forma, a pesquisa na documentação administrativa foi o caminho para a identificação dos objetos e a formalização da Coleção Capoeira, que compreende os acervos dos Mestres Pastinha, Bimba e Cobra Verde<sup>72</sup>, além de objetos avulsos doados ao Museu na época de sua criação. Hoje, o MAFRO conta com um arquivo de imagens dos objetos e uma documentação organizada com fichas de registro e inventário daquela Coleção.

Naquele trabalho, alguns instrumentos de controle do acervo foram modificados (inventário, fichas de registro geral), visando mais eficiência no processo. Foi elaborado um modelo de planilha de inventário, partindo da planilha já existente na Instituição, ampliando-a com metadados específicos relativos à classificação, coleção, período de entrada no Museu, modo de aquisição dos artefatos, numerações e observação. Simultaneamente, foram revistos os metadados da ficha de Registro Geral de Objetos, com base no modelo proposto por Carvalho (2011), sempre buscando a continuidade e aperfeiçoamento do processo documental e de seus instrumentos.

O mesmo processo se repetiu no trabalho de documentar a Coleção Estácio de Lima, sendo que a tipologia desta Coleção – objetos relativos aos cultos afro-brasileiros – facilitou a utilização do esquema classificatório, embora tenha ficado evidente que o esquema numérico seria inviável para o conjunto das coleções. Surgiu, nesse momento, um aspecto que ainda não havia sido observado em relação a outros objetos da coleção do MAFRO: a necessidade de produzir documentação museológica de objetos etnográficos dos quais não encontramos referências de origem, significado, uso e função. Aflorou também a questão das abordagens com as quais podemos trabalhar com objetos que podem ser considerados *Arte Africana* ou *Arte Afro-Brasileira* e que fazem parte de uma coleção etnográfica. Destacamos que apesar de utilizarmos na documentação das duas Coleções citadas o esquema classificatório proposto

---

<sup>72</sup> Três mestres de capoeira que atuaram em Salvador desde os anos de 1930. Pastinha e Bimba desenvolveram estilos de jogar a capoeira e criaram as academias de capoeira Angola e Regional, respectivamente.

por Sandes (2010), a contextualização dos objetos foi basicamente mantida, pois respeitamos sua procedência que os identificava como pertencentes àquelas Coleções.

A seguir, apresentamos sinteticamente o esquema classificatório elaborado por Sandes (2010) e que foi adotado pelo MAFRO/UFBA durante o trabalho de documentar as Coleções Blocos Afro e Folgedos, Capoeira e Estácio de Lima, esquema arbitrado segundo a função ritual do objeto. No quadro não consideramos a numeração decimal e a especificação de cada tipo de objeto utilizadas por Sandes, apenas indicaremos as macroclasses e classes do esquema.

Quadro 7 – Esquema Classificatório do MAFRO/UFBA entre 2010 e 2013

<b>INSÍGNIA</b>	<b>Atributo Sagrado</b>	Abebê Ferramenta de orixá Ibiri Iruexim Irukerê Ofá Oxé Opaxorô Xaxará Chifre Peixe Mão-de-pilão Cálice	
	<b>Amuleto</b>	Edan Figa	
	<b>Otá</b>		
	<b>Assentamento</b>		
	<b>Arma</b>	Facão Espada Lança Flecha Arco Punhal	
	<b>Imaginária</b>	Imaginária de Orixá Boneco de Orixá Boneora com indumentária ritual	
	<b>Bandeira</b>		
	<b>Cabaça</b>		
<b>INSTRUMENTO SONORO</b>	<b>Instrumento musical</b>	Instrumento de percussão	Membranofone percutido Idiofone percutido Cordofone Percutido
	<b>Instrumento de sinalização</b>	Sino	

<b>UTENSÍLIO</b>	<b>Recipiente</b>	Vaso Quartinha Concha Porrão Prato		
	<b>Ferramenta</b>	Chicote Pente Peneira Ferro para marcar gado Incensador		
	<b>Coberta</b>			
	<b>Mobiliário</b>			
	<b>Artefato de Capoeirista</b>			
	<b>Artefato Têxtil</b>			
	<b>Moeda</b>			
<b>VESTUÁRIO</b>	<b>Traje</b>			
	<b>Acessório de Vestuário</b>	Boné Bracelete Tornozeleira		
		Adê	Capacete Chapéu Coroa	
		Cocar		
		Colar	Brajá	
			Fio-de-contas	Ilequê Quelê Dilogum
			Laguidibá	
			Corrente de Ibá	
			Mocã	
		Colete		
Faixa		Cinto Ojá Pano-da-costa Toalha Xale Cachecol Fita		
<b>Acessório de Vestuário</b>	Manta Peitoral Guarda-Chuva Bolsa Calçado Bengala			

	<b>Peça de Vestuário</b>	Calça Camisa Macacão Capa	
		Capuz	Filá Azé
		Saia Vestido Casaco	
<b>ARTEFATO ARTÍSTICO</b>	<b>Escultura</b>	Escultura Figurativa	Busto
		Escultura Abstrata Máscara Painel Escultórico	
	<b>Pintura</b>		
	<b>Construção Artística</b>	Fotomontagem Colagem	
	<b>Desenho</b>		
	<b>Gravura</b>		
<b>DOCUMENTAL</b>	<b>Escrita</b>		
	<b>Imagética</b>	Iconográfica	Fotografia
		Impresso	
	<b>Sonora</b>		

Elaboração Dora Galas, 2014, com base no esquema classificatório apresentado por Sandes (2010), ajustado e ampliado para comportar a organização das Coleções Capoeira e Estácio de Lima.

No processo de ajuste do esquema classificatório para comportar as Coleções Capoeira e Estácio de Lima houve um rompimento do critério para arbitrar as classes. Tornou-se impossível utilizar *função ritual*, considerando a inexistência desta categoria para objetos de capoeira e as dificuldades encontradas para definir a função ritual dos objetos desconhecidos da Coleção Estácio de Lima. Sem considerarmos aí a questão da polissemia dos objetos. Dessa forma, nas macroclasses Artefato Artístico e Documental substituiu-se a função do objeto pela forma ou técnica. Considerando que no acervo do MAFRO ainda não foram estudadas as Coleções de África e de Artes Plásticas, apontamos as dificuldades futuras que haveria para a aplicação dessa proposta de organização.

Ressaltamos que o trabalho de definição de termos feito por Sandes, ampliado nos processos documentais posteriores e somado às definições propostas por Daisy dos Santos em 2014 para a indumentária ritual, pode ser considerado o esboço de um glossário para

documentação de acervos afro-brasileiros e é um avanço no processo documental do MAFRO. Especialmente se considerarmos que os termos foram arbitrados em uma abordagem etnológica, produto de um conhecimento acumulado acerca dos ritos do candomblé e seus objetos. Assim, em que pese a limitação do modelo decimal adotado, consideramos que a definição dos termos propostos por Sandes, acrescidos daqueles resultantes da documentação das outras coleções citadas – e que agora ampliados constam em apêndice nesta dissertação –, é um passo importante para a sistematização da documentação museológica de acervos afro-brasileiros e representam, especialmente, a continuidade do processo documental e a necessidade de definição de uma linguagem, aspectos destacados nesta análise.

A seguir, enfocaremos a Coleção Estácio de Lima, apresentando um histórico da Coleção e uma análise da documentação museológica com a qual trabalhamos para estudar aspectos de sua trajetória pública em três museus da cidade de Salvador. Apresentamos, também, o conjunto das vinte e seis esculturas, objeto de nossa investigação.

#### 3.4. A COLEÇÃO ESTÁCIO DE LIMA

A Coleção Estácio de Lima de Artefatos Religiosos Afro-Brasileiros, desde dezembro de 2010 sob a guarda do MAFRO, está representada, no âmbito desta pesquisa, por vinte e seis esculturas. O histórico da trajetória da Coleção será apresentado com o objetivo de contextualizar sua chegada ao Museu. Por não ser nosso objetivo historiar a trajetória do Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima não analisaremos nem desenvolveremos hipóteses para sua formação<sup>73</sup> e abordagem, que é objeto de pesquisa do professor Marcelo Cunha. Nossa intenção é investigar um dos conjuntos de esculturas da Coleção e, assim, apresentar algumas reflexões acerca do processo de documentação museológica para acervos

---

<sup>73</sup> As informações aqui apresentadas estão baseadas nas pesquisas do Professor Marcelo Bernardo da Cunha, na pesquisa bibliográfica da Memória Histórica da Faculdade de Medicina da Bahia de 1891 a 2009, realizada durante o desenvolvimento do Projeto de Iniciação Científica (PIBIC 2011-2012), nos documentos institucionais da Diretoria de Museu (DIMUS) relativos ao processo de transferência de parte da Coleção Estácio de Lima de Artefatos Religiosos Afro-Brasileiros para o Museu da Cidade, em 1999, e em textos publicados em artigos acadêmicos e jornalísticos.

afro-brasileiros. Para tanto, entendemos ser necessário contextualizar minimamente sua trajetória. Nesse sentido, abordaremos alguns aspectos da constituição do Museu Estácio de Lima, as possíveis ligações desse Museu com a coleção formada por Nina Rodrigues e a separação dos objetos religiosos afro-brasileiros em um núcleo específico do MAFRO.

Mistérios e incertezas cercam a Coleção Estácio de Lima e seus objetos religiosos afro-brasileiros. É comum em textos acadêmicos ou jornalísticos a associação dessa Coleção com aquela formada por Nina Rodrigues em finais do século XIX. Conforme já tratamos em tópico específico<sup>74</sup>, não parece haver ligação entre o museu da Faculdade de Medicina e a coleção que estaria sendo formada por Nina Rodrigues naquele período. Nas Memórias da Faculdade de Medicina da Bahia encontramos referências a um Museu da Faculdade desde o ano de 1892. Ali são listados objetos da anatomia humana, naturais, em gesso ou cera, sem alusão a objetos etnográficos. O registro das Memórias Históricas do ano de 1901 assinala a intenção de formação de um museu médico-legal. Em 1903, tais documentos citam o museu anatômico e um laboratório de história natural com coleções de pássaros e minerais funcionando naquela Faculdade (CUNHA, Marcelo da., 2014). A associação de museus e exposições com laboratórios e faculdades, no apoio ao desenvolvimento de pesquisas, era comum durante aquele período. Com essa intenção foi criado, por exemplo, o Museu Goeldi, no Pará.

Em 1905 um incêndio atingiu parte das instalações da Faculdade de Medicina, destruindo a biblioteca e os laboratórios, dentre os quais o de Medicina Legal e Anatomia Patológica, onde funcionava o museu. Nas Memórias dos anos de 1909 e 1910 há registro de um museu, cujo acervo seria formado por partes humanas lesionadas, provenientes de autopsias. Finalmente, na Memória de 1911, escrita cinco anos após a morte de Nina Rodrigues<sup>75</sup>, encontramos referências ao Instituto Nina Rodrigues. Nela, o prof. Oscar Freire sugere o estabelecimento de um acordo entre a Faculdade e o Governo do Estado para que a realização dos exames médico-legais junto à polícia técnica passem a ser realizados no citado Instituto.

Conforme dados do Departamento de Polícia Técnica (DPT)<sup>76</sup>, aquele Instituto é o mais antigo dos cinco que compõem o DPT. Foi criado em 1906 pelo Prof. Oscar Freire, mas as bases do acordo entre a Faculdade de Medicina e a Secretária de Segurança Pública foram

---

<sup>74</sup> Abordamos este assunto no tópico 3.1.1 Acervos afro-brasileiros nos museus etnográficos do Brasil: formação de coleções, discursos e silêncios.

<sup>75</sup> Morreu em Paris a 17 de julho de 1906, provavelmente de câncer de fígado.

<sup>76</sup> Disponível em: < [www.dpt.ba.gov.br](http://www.dpt.ba.gov.br) > Acesso em 19 fev 2015.

construídas por Nina Rodrigues em 1904, com o objetivo de realizar perícias policiais sob sua responsabilidade (CORRÊA, 2005). O hoje chamado Instituto Médico Legal Nina Rodrigues funcionou até 1979 no complexo arquitetônico da Faculdade de Medicina, no Terreiro de Jesus, mesmo complexo arquitetônico em que está instalado o MAFRO.

As Memórias da Faculdade de 1912 e 1913 registram que no Instituto Nina Rodrigues deveria haver um Museu Médico Legal, formado por instrumentos, fotografias e objetos relativos aos crimes, que seriam devolvidos nos casos em que devessem constar nos autos, e em outros casos permaneceriam no Museu, à disposição do Estado (CUNHA, Marcelo da., 2014). Nas transcrições de trechos do livro *Velho e Novo Nina (1979)*, Estácio de Lima chama o Museu de Nina Rodrigues de Museu de Antropologia Criminal e menciona algumas *coisas* depositadas ali: caveiras, a cabeça de Antonio Conselheiro, crânios de delinquentes, mas não cita nenhum objeto etnográfico (CUNHA, Marcelo da., 2014).

Carneiro da Cunha (1983) afirma que Nina Rodrigues, a partir de 1890, teria sido o primeiro a coletar e analisar objetos de arte afro-brasileira, estudo que publicou na revista *Kosmos* em 1904. Diz ainda que parte dos artefatos religiosos recolhidos por Nina encontra-se hoje na Coleção Arthur Ramos, na Universidade Federal do Ceará. A migração de objetos da Coleção de Nina para a de Arthur Ramos não pode ser confirmada por nós<sup>77</sup>. Considerando a ausência dos registros originais das Coleções, observando as datas de criação do Museu Antropológico Estácio de Lima (1958) e da chegada da Coleção Arthur Ramos ao Ceará (1959)<sup>78</sup>, dez anos após sua morte, e as relações dos três médicos com a Faculdade de Medicina e com a temática afro-brasileira, entendemos que a identificação dos objetos será pouco provável.

Sabemos que a política racial vigente no Brasil até as primeiras décadas do século XX perpetrava uma forte repressão aos cultos afro-brasileiros quando, sob a acusação de uso indevido da medicina e curandeirismo, entre outras acusações, invadiram-se terreiros e apreenderam-se objetos de culto que foram recolhidos às delegacias de polícia e segurança pública. Isso se constituiu uma prática em várias cidades brasileiras, conforme atestam as

---

<sup>77</sup> Na listagem dos objetos da Coleção Arthur Ramos, apresentada por Valdelice Carneiro Girão (1983), alguns objetos são identificados por origem ou proveniência da Bahia. Entretanto, não encontramos referências a Nina Rodrigues. Ainda assim, consideramos a veracidade da informação de Carneiro da Cunha (1983), tendo em vista Ramos ser considerado um estudioso da obra de Nina Rodrigues e ter trabalhado no Serviço Médico Legal da Bahia entre 1927 e 1930. Disponível em < [www.rcs.ufc.br/edicoes/v2n1/rcs\\_v2n1a5](http://www.rcs.ufc.br/edicoes/v2n1/rcs_v2n1a5) > Acesso em 25 jul 2015.

<sup>78</sup> De acordo com Maria Josiane Vieira (2014), a Coleção foi formada entre os anos de 1920 e 1940, tendo sido adquirida pela Universidade do Ceará em 1959. Disponível em <[www.29rba.abant.or.br/resources/anais/1/1402021123\\_arquivo\\_vieira.mj](http://www.29rba.abant.or.br/resources/anais/1/1402021123_arquivo_vieira.mj)> Acesso em 25 jul 2015.

Coleções Perseverança e a do Museu do Estado de Pernambuco, já identificadas aqui no segundo capítulo.

As pesquisas relativas ao negro, sob a ótica da criminalidade, realizadas por Nina Rodrigues e sua especialidade em Medicina Legal indicam a existência de relações com o Departamento de Polícia. E assim concluímos que é possível que ele tenha formado uma coleção com os objetos extraídos dos terreiros e também possa ter adquirido ou ganhado artefatos durante suas pesquisas entre os praticantes do candomblé. Entendemos que a relação de ambos os médicos com a Medicina Legal e suas pesquisas a respeito da cultura afro-brasileira, naturalmente, alimentou a ideia de que uma Coleção é a continuação ou herdeira da outra. No entanto, não encontramos, até então, nenhuma informação objetiva que aponte relação direta entre os objetos que formavam a Coleção de Nina e os que compõem a atual coleção Estácio.

Algumas imagens que ilustram o livro *Os Africanos no Brasi*, comprovam o interesse de Nina pela cultura material afro-brasileira, mas não atestam uma relação entre as duas Coleções. Na sequência, apresentamos a reprodução da imagem que contém todas as esculturas analisadas por Nina Rodrigues no referido livro.

Ilustração 2 Reprodução de imagem do livro *Os Africanos no Brasil*, 1933, p. 138 - legenda original



Tenha ou não intercâmbio com a Coleção de Nina Rodrigues, o acervo do Museu Estácio de Lima - uma mistura de artefatos etnográficos, objetos sacros, peças com anomalias genéticas, corpos mumificados de cangaceiros e registros criminalísticos<sup>79</sup> - revela a abordagem ideológica fundada na antropologia criminal e no racismo científico. Uma abordagem potencializada pelo espaço no qual se encontrava instalado fisicamente o Museu: o Instituto Médico Legal Nina Rodrigues, do Departamento de Polícia Técnica da Secretária de Segurança Pública da Bahia.

Alguns aspectos da trajetória de Estácio de Lima nos auxiliam a esclarecer a formação da Coleção. Segundo consta, em 1933 Lima foi confirmado Ogan do Terreiro de Gantois (CUNHA, Marcelo da., 2014). Sabemos que a negociação com setores influentes da sociedade, que mantinham alguma relação com o *povo de santo*, foi uma das estratégias utilizadas por alguns terreiros de candomblé no processo de luta por liberdade de culto. No período da repressão mais violenta, até a década de 1930, isso os protegia de perseguições e abria a possibilidade de aceitação social de suas práticas (SANT'ANNA, 2003).

Para aquele propósito, o cargo de ogan de terreiro teve um destaque. Conforme Sant'Anna (2003), o ogan é, na tradição “nagô”<sup>80</sup>, uma espécie de sacerdote que não incorpora divindades, mas realiza trabalhos dentro do ritual, como os sacrifícios e a música, além de atividades de ordem administrativas e de representação. Na Bahia, criou-se uma modalidade especial de ogan: um cargo honorífico ocupado por personalidades importantes na sociedade, não importando sua ascendência étnica. Esse dado da biografia de Estácio de Lima nos parece fornecer algum indício sobre a formação de parte do acervo, indicando, no mínimo, que o médico manteve algum vínculo com o candomblé que permitiria um trânsito em alguns terreiros da cidade, podendo ter recebido doações. Essa perspectiva não tem por objetivo negar que parte do acervo sacro possa ter sido adquirido a partir dos espólios da Polícia, posto que essa prática era corrente durante as primeiras décadas do século XX, e que Estácio de Lima participava do ambiente policial. Demonstra apenas as ambiguidades que cercam as relações raciais no Brasil e o desconhecimento do contexto de formação da Coleção.

---

<sup>79</sup> Na listagem geral da Coleção encontramos, além dos objetos de culto Afro-Brasileiro, armas, fetos mumificados.. Até 1969 faziam “parte do acervo” as cabeças de Lampião e Maria Bonita, devolvidas à família para sepultamento, por ordem judicial.

<sup>80</sup> Conforme o original de Márcia Sant'Anna, 2003, p. 8.

A ausência de dados que levem a inferências mais seguras quanto à formação do acervo persiste. O que temos são interpretações de pesquisadores e a história oficial da coleção de objetos religiosos afro-brasileiros formada por Estácio de Lima. Mesmo considerando a possibilidade de existir uma documentação de controle da Coleção que não foi entregue no ato de transferência ao MAFRO, concluímos, após a pesquisa nos documentos museológicos disponíveis, que alguns objetos da Coleção Estácio de Lima estão perdidos. Seja pela ação do tempo no material ou por empréstimos não registrados. A ausência de uma prática sistemática de documentação museológica e a indisponibilidade de registros básicos de entrada e saída dificulta, sobremaneira, o entendimento da formação e a história da Coleção.

Entendemos que a trajetória museológica da Coleção Estácio de Lima ilustra práticas históricas dos museus no tratamento da documentação e da expografia – dos registros e das narrativas. Revela, ainda, o tratamento dado, em geral, aos objetos etnográficos nos museus brasileiros até meados do século XX, pois apenas na década de 1950, com a criação do Museu do Índio, foi efetivamente adotada uma abordagem não biológica para os acervos etnográficos (ABREU, 2005). Consideramos, também, que ainda hoje a situação da documentação e informação em museus no Brasil é indicativa da frágil inserção nas políticas públicas nacionais de temas como memória, patrimônio, identidade cultural e preservação (PINHEIRO, 1996, p.5).

Sendo nosso objetivo a análise dos processos de documentação museológica de acervos etnográficos, direcionamos nossa pesquisa para as informações constantes nos documentos de transferência da Coleção Estácio de Lima para o Museu da Cidade, em 1999, e para o MAFRO, em 2010. Assim, encontramos em correspondência<sup>81</sup> relativa à transferência de 97 objetos etnográficos do Museu Estácio de Lima para o Museu da Cidade, datada de 06 de maio de 1999, as seguintes informações, apresentadas sinteticamente a seguir.

Que os objetos formadores do Núcleo II do acervo foram doados a Nina Rodrigues pelas comunidades jeje, malê, minasudanesa e banto quando aquele médico, no ano de 1901, reuniu coleções de Antropologia Física, Criminal e Cultural com coleções de Anatomia Patológica e criou o Museu do Laboratório de Medicina Legal. Que a maior parte dos objetos teria sido destruída no incêndio de 1905 e o que restou foi reunido, em 1915, pelo professor de Medicina Legal, Oscar Freire, que acrescentou acervo histórico da Guerra de Canudos.

---

<sup>81</sup> Conforme fax da Secretaria de Cultura e Turismo, que se encontra nos arquivos da DIMUS. As mesmas informações constam no folder que anuncia a criação do Núcleo II do Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima.

Que, em 1926, Estácio de Lima revitalizou o Museu da Faculdade de Medicina. E, finalmente, que no ano de 1958<sup>82</sup> foi criado o Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima, como uma repartição do Instituto Médico Legal Nina Rodrigues. Em linhas gerais, essas são as informações que constam na história oficial do Museu e da Coleção Estácio de Lima, informações para as quais não encontramos documentação comprobatórias, especialmente aquelas referentes à formação da Coleção.

Encontramos junto à Diretoria de Museus do Estado da Bahia (DIMUS) um arquivo com notas e reportagens publicadas na imprensa de Salvador que nos forneceram alguns rastros da Coleção durante as décadas de 1980 e 1990. São notas a respeito do Museu e das gestões políticas entre o poder público, os praticantes do candomblé e alguns intelectuais.

Em matéria assinada por Raimundo Vieira<sup>83</sup> no caderno Lazer e Informação do jornal A Tarde, datada de vinte e cinco de setembro de 1988, encontramos a notícia de que os objetos de culto do candomblé que estavam expostos no *Museu Nina Rodrigues* iriam ser devolvidos aos terreiros. E que, mesmo depois de a prática religiosa ter sido liberada, os terreiros sofreram fiscalização e até repressão da Delegacia de Jogos e Costumes, liderada pelo delegado Pedro de Azevedo Gordilho, o “Pedrito”, situação que perdurou até o governo de Roberto Santos<sup>84</sup>, quando foi finalmente suspensa a fiscalização ao candomblé.

Essa reportagem, escrita no período do governo de Waldir Pires<sup>85</sup>, registra a criação e instalação de uma comissão para organizar a devolução dos objetos aos terreiros. Os detalhes e caminhos da luta dos adeptos do candomblé para que aquela comissão fosse instalada ainda se constituem material para pesquisas futuras. Contudo, a reportagem registra os nomes de Antonio Agnelo Perreira, ministro de Oxalá, e de Mãe Stella, representantes dos terreiros Casa Branca<sup>86</sup> e Ilê Axê Opô Afonjá; Esmeraldo Emetério, então presidente da Federação Baiana de Terreiros de Candomblé; além de uma pessoa de nome “Ilda”<sup>87</sup>.

---

<sup>82</sup> Este é o ano que consta no fax, que transcrevemos. Encontramos no texto de Marcelo Cunha a data de 11 de junho de 1959 como dia da mudança de nome do Museu, regularizada pelo decreto nº 17.369. O Museu Estácio de Lima se instala no novo prédio do IML, no Vale dos Barris.

<sup>83</sup> Jornalista baiano, foi editor de política do jornal A Tarde.

<sup>84</sup> Foi governador da Bahia de 1975 a 1979. Médico, filho de Edgard Santos, foi também reitor da UFBA.

<sup>85</sup> Governador da Bahia no período da redemocratização do Brasil, entre 1987 e 1989.

<sup>86</sup> Primeira casa de candomblé de tradição ketu, no final do século XVIII, aberta em Salvador e primeiro monumento da cultura afro-brasileira reconhecido como Patrimônio Histórico Nacional, em 1984 (SANDES, 2010).

<sup>87</sup> Acreditamos se tratar de Hilda Costa Pepe, Ialorixá do terreiro Tira teima, de tradição ketu, da qual encontramos referência em Sandes (2010).

Os membros da comissão confirmaram ao repórter que haviam se reunido três vezes, que iriam “fotografar e catalogar todas as peças de culto afro expostas no Museu” e que teriam a tutela dos objetos para devolvê-los aos seus legítimos donos. Entretanto, a Comissão reconheceu a possibilidade de alguns objetos terem sido adquiridos por Estácio de Lima, e que nesse caso, os objetos permaneceriam no Museu. Caso tenha acontecido o trabalho de catalogar e fotografar os objetos, tais registros não foram anexados ao processo de transferência ao Museu da Cidade onze anos depois e nem entregues ao MAFRO em 2010.

Na reportagem, encontramos o registro fotográfico de quatro objetos da Coleção Estácio de Lima que estão hoje no MAFRO e fazem parte do conjunto das vinte e seis esculturas analisadas por nós. Trataremos delas no quarto capítulo, contudo a observação dos objetos ao chegarem ao MAFRO em 2010 indica que, considerando as pátinas e marcas encontradas, provavelmente três dessas esculturas podem ter sido, em algum momento, objetos de culto. Não encontramos nenhum registro de três objetos que ilustram a reportagem nos documentos que analisamos referentes à transferência da Coleção Estácio de Lima ao Museu da Cidade, mas constam na Coleção depositada no MAFRO.

A mesma reportagem, destacando a dificuldade de identificação da procedência dos objetos, faz menção à intenção de Esmeraldo Emetério de que fosse doada uma casa, preferencialmente na região do Pelourinho, para que a Federação dos candomblés criasse seu próprio museu. O texto do jornal A Tarde trata dos modos como a repressão policial era feita, da relação dos policiais com os terreiros e da realização de um caruru de Cosme e Damião nas dependências da Delegacia de Jogos e Costumes (DJC), desde que os policiais apreenderam com um ladrão uma imagem que seria de Cosme e Damião e que foi colocada em uma redoma na delegacia.

Não encontramos indícios dos resultados concretos e imediatos daquela Comissão. Entendemos que alguns fatores políticos<sup>88</sup> provocaram uma demora na resolução de retirada dos objetos da dependência do IML. Os registros da imprensa revelam que dez anos passaram antes que alguma ação de transferência fosse realizada. Encontramos, com data de cinco de novembro de 1996, na publicação Bahia Hoje, um texto de João Carlos Bacelar, então presidente da Câmara Municipal de Salvador, intitulado “Museu dos Horrores”, no qual faz referência a objetos de “arte sacra negra junto com representações do macabro”.

---

<sup>88</sup> Em 1989 Waldir Pires renunciou ao governo para concorrer à Presidência da República pelo PMDB, no processo de redemocratização.

No texto, Bacelar afirma existir uma mensagem subliminar de racismo naquela exposição. Lembrando que a liberdade de culto é um direito constitucional, pede que “a Bahia passe uma esponja no passado” e que “as sociedades negras de Salvador têm todo o direito de recorrer à Justiça pela preservação dos seus valores culturais e étnicos”. No texto, destacamos que os objetos foram inseridos na categoria de *Arte Sacra Negra* e que com a continuidade do processo democrático, o discurso indica a possibilidade de recurso legal para resolver a questão.

Consideramos que a menção a *apagar o passado* demonstra como o Brasil, historicamente, resolve seus conflitos. Seja em questões que envolvem processos de rupturas institucionais, escândalos políticos ou suas relações étnicas, parece-nos existir uma prática que incentiva a subtração da memória institucional. No caso dos negros, tivemos a destruição dos arquivos da escravidão<sup>89</sup> e a sucessiva espoliação dos seus direitos com um discurso de conciliação nacional fundamentado no esquecimento e na existência de uma suposta democracia racial.

Uma nota do jornal A Tarde, com data de vinte e oito de junho de 1997, com o título “Peças Afro vão deixar o Nina”, registrou a existência de uma representação junto às Promotorias de Justiça da Cidadania, que pedia a transferência dos objetos de culto das dependências do IML para um local mais apropriado. A nota cita as Sociedades de Proteção e Defesa dos Cultos Afro-Brasileiros dos Terreiros de Candomblé, Organizações do Movimento Negro e de outras entidades da sociedade civil. Não podemos garantir que esta representação é a mesma Ação Judicial que viria a ser apresentada pelos terreiros da Casa Branca e do Cobre em 1999. Contudo, nota-se a mobilização crescente em torno do assunto.

Outro ponto a destacar é a decisão tomada após uma reunião convocada pelo Ministério Público de que a Coleção sairia do IML e iria para uma sala no Centro Histórico, a ser denominada Estácio de Lima, estabelecendo inclusive um prazo para que fosse realizada a mudança: o mês de agosto de 1997. Encontramos referências em alguns documentos<sup>90</sup> de que a Coleção Estácio de Lima deveria ir para um local apropriado no Centro Histórico. Três delas, citando especificamente o prédio da Faculdade de Medicina: o folder de inauguração da exposição no Museu da Cidade, de 1999, editado pelo Governo da Bahia; um documento da

---

<sup>89</sup> Em ação atribuída a Rui Barbosa, foram queimados os documentos relativos à escravidão que pudessem gerar processos de indenizações. Conforme informações da Fundação Casa de Rui Barbosa, disponível em < [www.casaruibarbosa.gov.br](http://www.casaruibarbosa.gov.br) > Acesso em 23 fev 2015.

<sup>90</sup> Pesquisamos especificamente a documentação museológica e matérias veiculadas pela imprensa local, que constam no histórico da Coleção Estácio de Lima, arquivos disponibilizado pela DIMUS, por intermédio das museólogas Maria de Fátima Santos e Ana Liberato, diretora do órgão.

Secretaria de Cultura referente à transferência da Coleção ao Museu da Cidade e uma matéria do jornal Correio da Bahia, com data de 11 de março de 1999.

Nos registros da imprensa e em artigos acadêmicos é recorrente a argumentação de que os objetos rituais do candomblé não deveriam estar expostos no IML, em conjunto com objetos relativos a crimes e estudos de anomalias biológicas. Ao analisarmos as matérias jornalísticas do período, observamos a luta que deve ter sido travada em torno da imagem do Museu Antropológico Estácio de Lima. No mesmo ano de 1996, no jornal A Tarde, encontramos uma reportagem de meia página com a fotografia do então diretor do IML, José Américo Seixas Silva, destacando a importância do Museu para a cidade de Salvador. O título da matéria é “Museu Estácio de Lima atrai jovens” e o subtítulo “Cabeças de cangaceiros são expostas”, destacando em box o “Acervo que mostra o mundo do crime”, o que ilustra bem a imagem construída pelo Museu, pois as cabeças de Lampião, Maria Bonita (com entrada em 1938); Corisco, Azulão, Zabelê, Canjica e Maria (entrada em 1941), haviam sido sepultadas em 1969, após promulgação de Lei Federal aprovada em 1965.

A publicação desta Lei é bastante interessante, pois indica o quanto a questão chegou a incomodar. Ainda que tenha sido publicada em 1965, com prazo de 15 dias para cumprimento, somente em 06 de fevereiro de 1969 as cabeças de Lampião e Maria Bonita foram enterradas e a do restante do Bando (também depositadas no Museu) na semana seguinte. Em relação a estas cabeças é interessante notar que o imaginário relacionado à sua existência e exposição é tão forte que, apesar de terem sido expostas no Instituto Nina Rodrigues, talvez no Museu Estácio de Lima, inaugurado em 1956, também no Prédio do Terreiro de Jesus, ainda hoje, ouvimos pessoas que afirmam ter visto as tais cabeças no novo Estácio, no Vale dos Barris. O que existia no Museu inaugurado em 1972 eram fotografias das cabeças mumificadas e máscaras mortuárias em gesso. (CUNHA, Marcelo da., 2014, p. 32).

Na citada reportagem do jornal A Tarde, a museóloga Luiza Rocha Pellegrino fala da alta frequência ao Museu, fruto do intercâmbio do IML com escolas da cidade. A ênfase da reportagem é o “vasto acervo de antropologia criminal do Estado”, armas, objetos provenientes da Guerra de Canudos e do cangaço, incluindo as cabeças de cangaceiros e as máscaras funerárias de Lampião e Maria Bonita, além de um acervo criminal. Novamente, aqui, as cabeças de cangaceiros, que não mais existiam no Museu, são citadas. O acervo etnográfico relativo ao candomblé foi mencionado em quatro linhas, ao final da matéria, identificando Estácio de Lima como um “estudioso da cultura negra”.

Somente em 1999 foi criado o Núcleo II do Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima, com a separação do acervo religioso afro-brasileiro do acervo criminal. Durante o

processo de reorganização do Museu ocorreu a transferência da maioria do acervo religioso para as dependências do Museu da Cidade. O mesmo documento que registra o acordo da Secretaria de Segurança Pública com a Fundação Gregório de Matos, diz:

O acervo de origem africana do Museu, constando de 97 peças, é agora desmembrado do espaço original, passando a constituir o Núcleo II, conforme acordo celebrado entre a Fundação Gregório de Matos e o Governo do Estado da Bahia – representado pela Secretaria de Segurança Pública, com a intermediação da Secretaria de Cultura e Turismo. Ocupa provisoriamente as dependências do Museu da Cidade, enquanto não são concluídas as obras da antiga Faculdade de Medicina no Terreiro de Jesus, onde deverá ter seu sítio definitivo. (FAX, SECULT, 1999).

Em maio de 1999, a Coleção Estácio de Lima foi transferida para o Museu da Cidade, em acordo vigente até 31 de dezembro de 2000, firmado entre a Fundação Gregório de Matos e o Governo do Estado da Bahia, intermediado pela Secretaria de Cultura e Turismo (SECULT). A referência no documento de que o acervo ficaria no Museu da Cidade até que fossem concretizadas as obras na Faculdade de Medicina, no Terreiro de Jesus, seu sítio definitivo, mostra uma confluência com o MAFRO. Apesar de não haver uma referência direta a este Museu, foi naquele período que aconteceu uma reformulação da exposição e no qual as duras negociações com a Faculdade de Medicina resultaram em nova perda de espaço físico. Vale ressaltar aqui que não encontramos registros de que houvesse, por parte do MAFRO, alguma negociação ou expectativa de que essas peças fossem para o Museu naquele período.

No final do ano de 1999, a ação movida pelos Terreiros da Casa Branca e do Cobre notifica e interpela o Estado da Bahia, manifestando indignação e visando impedir “a continuidade da exposição degradante dos objetos de arte sacra negra no Museu Estácio de Lima, sugerindo que fossem transferidos daquele acervo para outra instituição que os preservem de forma condigna” (CUNHA, Marcelo da., 2014).<sup>91</sup>. Apesar do texto da ação indicar que as peças estavam nas dependências do Estácio de Lima na data em que o Estado da Bahia foi notificado (08 nov. 1999), estas já haviam sido transferidas para o Museu da Cidade em maio de 1999, com a assinatura do convênio e após um processo de negociação iniciado em 1998.

---

<sup>91</sup> DADOS PARA UM PROCESSO: Corpos, Cangaceiros e Orixás: fragmentos de um certo discurso racial na Bahia do Século XX - Memórias e Impressões sobre o Museu Antropológico Estácio de Lima. A ser publicada na obra Lunário Perpétuo, publicação que fará parte das atividades pós 3ª. Bienal de Arte da Bahia, promovida pelo MAM / Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. (no prelo)

A defesa do Estado da Bahia à Ação Judicial baseou-se exatamente na inexistência de documentos que indicassem os proprietários dos objetos, que *oficialmente* nos registros do Museu haviam sido coletados por Estácio de Lima ou eram originários da Coleção de Nina Rodrigues. O Estado, então, pede aos terreiros documentos que comprovassem a propriedade dos objetos. Diante da impossibilidade de comprovação legal, em 2000, terminado o prazo de um ano do convênio firmado com o Museu da Cidade, a Coleção Estácio de Lima (Núcleo II), voltou às dependências do IML, ali permanecendo por mais dez anos.

A ação judicial aqui referida é parte do processo de protestos, reivindicações e resistências promovidos pela comunidade negra, por adeptos do *candomblé* e setores da intelectualidade da cidade de Salvador, que durante décadas<sup>92</sup> exerceram pressão para que o acervo fosse devolvido aos legítimos donos ou que recebesse o tratamento museológico adequado. Na ação judicial, os dois Terreiros solicitam a apuração do destino dado aos registros do acervo, ressaltando que por se tratar de uma coleção etnográfica, sua exposição deve obedecer a alguns critérios tais como: identificação da peça, procedência, função, significado e valor. Ou seja, pedem uma abordagem etnológica para o tratamento museológico (CUNHA, Marcelo da., 2014). Abordagem esta que depende de pesquisas aprofundadas, especialmente diante da inexistência de dados originais.

A redemocratização do Brasil, em finais dos anos de 1980, e o fim do *apartheid* na África do Sul, na década de 1990, impulsionaram o Movimento Negro em suas ações políticas. Em 1995, após a Marcha Zumbi dos Palmares, o governo brasileiro reconheceu oficialmente a existência de racismo e de desigualdades raciais, considerando que deveriam existir gestões envolvendo o Governo Federal e o Movimento Negro. Em 2002, o Governo Federal adotou a categoria afro-descendente para designar a população brasileira negra e foi criado, por decreto presidencial, o Programa Nacional de Ações Afirmativas, que tem o objetivo de implementar uma série de medidas específicas no âmbito da administração pública federal, que assegure a participação de afro-descendentes, mulheres e pessoas portadoras de necessidades especiais.

Assim, o hiato de vinte e dois anos entre a matéria que noticia a criação de uma Comissão, publicada em 1988, e a assinatura do termo de empréstimo por dez anos entre o Governo do Estado e a UFBA, com a transferência da Coleção Estácio de Lima ao MAFRO

---

<sup>92</sup> Conforme Marcelo Cunha (informação verbal), na solenidade de depósito das peças no MAFRO, Yeda Pessoa falou que por ocasião da criação do MAFRO cogitou-se a ida das peças para lá, ainda que não existam registros no MAFRO a este respeito.

em 2010, foi preenchido por uma mobilização nacional dos movimentos negros, agindo em vários setores, que resultaram na criação de políticas de Estado e de governo, no sentido de adotar uma série de medidas visando equilibrar e melhorar os indicadores econômicos e sociais para essa população nas áreas de justiça, trabalho, educação e cultura.

É no universo das Políticas de Ações Afirmativas<sup>93</sup> que podemos compreender melhor a transferência da Coleção Estácio de Lima para o MAFRO/UFBA, o que também evidencia as relações de poder que envolvem o patrimônio cultural. Na medida em que a política racial se modifica e que a comunidade afro-brasileira age na busca de seus direitos, as ações de legitimação desse patrimônio cultural se intensificam e a Coleção passa a ser objeto de debates e pesquisas no meio acadêmico e na comunidade dos terreiros. Neste sentido, destacamos a atuação pública e acadêmica do professor Ordep Serra<sup>94</sup>, com a produção de diversos artigos, entrevistas e vídeos.

Confirmando a importância do patrimônio histórico e cultural na formulação de discursos identitários e políticas de governo, a gestão da Coleção Estácio de Lima torna-se objeto de atenção especial, como um símbolo da intenção política de reconhecer oficialmente a gênese afrodescendente do Brasil e reparar erros históricos. Nesse contexto se insere o acordo firmado entre a SEPRMI e o MAFRO/UFBA, que incluía uma proposta de um Termo de Cooperação Técnica, prevendo o aporte de recursos e a realização de ações de tratamento do acervo (conservação e armazenamento); de pesquisa e documentação; a publicação de catálogo e exposição da Coleção.

Apesar de o MAFRO ter elaborado o projeto e previsto um custo de aproximadamente 400 mil reais, que incluía também a adequação de sua Reserva Técnica, estruturação dos espaços de trabalho e contratação de pessoal para a execução das diversas fases do projeto, o Termo de Cooperação não foi assinado. Mesmo diante disso e com todas as dificuldades inerentes a um museu sem dotação orçamentária, o MAFRO cumpriu as fases de registro do acervo, ações básicas de conservação e abriu o Museu para a realização de pesquisas a respeito da Coleção.

---

<sup>93</sup> Criadas a partir do I Plano Nacional de Direitos Humanos de 1996, as Ações Afirmativas baseiam-se em dois princípios: o da equidade e o da reparação. Intervenções do Estado a partir de demandas da sociedade civil, para garantir o cumprimento de direitos sociais não assegurados ou parcialmente acessíveis à população. Sugerem, entre outras ações, revogar normas discriminatórias existentes na legislação e mapear e tomar documentos de reminiscência histórico-cultural afro-brasileiras. São temporárias, deixam de existir desde que desapareçam os mecanismos de exclusão social que lhes deram origem.

<sup>94</sup> Professor aposentado da UFBA, doutor em Antropologia e ogan do Terreiro Casa Branca.

Entre os anos de 2011 e 2013 foram desenvolvidos dois projetos de Ações Afirmativas Museológicas do Museu Afro-Brasileiro. O primeiro teve como objetivo o estudo geral da Coleção Estácio de Lima de artefatos religiosos afro-brasileiros, que, dada as condições de chegada ao MAFRO, exigiu um trabalho específico no que diz respeito à sua documentação, com o arrolamento inicial e uma análise específica do modo de organização das informações que, naquele período, o MAFRO estava utilizando, baseado no trabalho de Sandes (2010).

O segundo projeto, desenvolvido nos anos de 2012/2013<sup>95</sup>, previa o tratamento, estudo e divulgação da Coleção Estácio de Lima, que recebeu um tratamento documental museológico e intervenções de conservação. Foi uma continuidade do projeto de documentação iniciado em agosto de 2011 e implicou no aprofundamento da investigação acerca dos objetos e da história da Coleção. Desde o início do processo tornaram-se evidentes as dificuldades em realizar a correta identificação dos objetos e uma pesquisa histórica, devido à ausência de registros museológicos consistentes e sistematizados, o que tomou todo o ano de trabalho. A abordagem museológica e de contexto do Museu Estácio de Lima e dos seus vínculos com o *Museu de Nina Rodrigues* só pôde ser melhor analisada no desenvolvimento deste trabalho.

Mais do que organizar e documentar uma dada Coleção, a sequência dos dois projetos PIBIC que originaram a investigação que aqui apresentamos, nos indicou que estudar os caminhos percorridos e as abordagens recebidas pela Coleção Estácio de Lima é também um processo de conhecer as mudanças e permanências do museu, que nos seus primórdios foi um gabinete de curiosidades, com espécimes científicos, deformações e objetos *exóticos*, depois se afirmou enquanto uma instituição moderna, com uma prática voltada para a construção de uma identidade nacional, e na contemporaneidade realiza o tratamento de testemunho histórico de práticas e ideias dos diversos grupos que compõem uma sociedade, simbolizando as imprescindíveis mudanças de pensamento e de políticas de Estado.

O museu é um local de construção de discursos, de desenvolvimento de uma prática de pesquisa, leitura e interpretação sensível acerca da cultura material de diferentes grupos sociais. Neste quadro reafirma-se a existência do museu como espaço político, no qual podemos vislumbrar as permanências lutas e mudanças sociais ao longo do tempo.

---

<sup>95</sup> Projeto intitulado: Coleção Estácio de Lima - Tratamento, Estudo e Divulgação de uma coleção testemunha da intolerância: Abordagem museológica e de contexto do Museu Estácio de Lima

### 3.4.1. As Características Documentais da Coleção Estácio de Lima

Considerando que *Organização da Informação* é o conjunto de processos – representação descritiva e temática, física e de conteúdo – que objetivam a organização do acervo visando a posterior recuperação da informação, abordaremos as características documentais da Coleção Estácio de Lima, sintetizando as informações obtidas até o presente. Construímos a análise das características documentais da Coleção, contextualizando sua trajetória museológica a partir da documentação que consta nos arquivos da DIMUS, referente ao seu empréstimo para o Museu da Cidade em 1999.

Apresentamos em linhas gerais o conteúdo total da Coleção sob a guarda do MAFRO, classificada segundo o esquema proposto por Sandes (2010) e utilizado pelo grupo que a documentou no MAFRO. Em seguida, destacamos o conjunto das vinte e seis esculturas, com imagens e os dados museológicos essenciais para sua identificação documental<sup>96</sup>.

O trabalho de documentar a Coleção Estácio de Lima foi um processo demorado e minucioso, haja vista a ausência de inventário ou catálogo referenciando os objetos. Nas duas transferências da Coleção observamos que foram elaboradas listagens, mas não houve o transporte de nenhuma informação adicional sobre os objetos, por serem inexistentes ou por uma prática museológica que não privilegiou o controle das informações e a difusão do conhecimento.

O MAFRO recebeu apenas uma listagem dos objetos, sem uma organização temática ou numérica e grande parte dos artefatos apresentava problemas de conservação. Assim, os trabalhos de documentação e de conservação ocorreram simultaneamente, com duas equipes específicas para cada uma das atividades. Os objetos foram listados inicialmente seguindo o critério de abertura das caixas que continham as peças. A identificação física de cada objeto era comparada com a numeração constante na listagem vinda do Museu Estácio de Lima. Em alguns casos, o objeto e a denominação na listagem apresentavam incongruências. Alguns objetos tinham marcações e também em tais casos o número marcado não coincidia com a numeração/descrição da listagem. Diante disto, a equipe de documentação optou por listar todos os artefatos e atribuir uma numeração própria, considerando a prática alfanumérica do MAFRO. Para tanto, adotou-se a identificação com as letras EL (Estácio de Lima) e a

---

<sup>96</sup> O inventário da Coleção realizado pelo MAFRO em 2011/2013 constará desta Dissertação em anexo.

numeração corrida: os objetos foram etiquetados, recebendo uma denominação inicial e listados em uma planilha.

Em seguida a Coleção foi inventariada. Durante esse processo foi necessário pesquisar acerca de alguns objetos, visando a melhor identificação e categorização. Foram utilizados catálogos museológicos e dicionários para objetos afro-brasileiros e de folclore. O esquema classificatório proposto por Sandes (2010) para a Coleção de Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira e os termos arbitrados por ele foram adotados após algumas adaptações e mudanças. Recorreu-se, também, às fotografias feitas pela equipe do MAFRO que retirou a Coleção das dependências do IML. Com isso, foi possível identificar os objetos pertencentes aos assentamentos de Exu, Oxossi e Ossain, na forma como eram expostos no IML, que naquele momento estavam desmembrados.

Após inventariar a Coleção, cada objeto foi registrado em ficha própria, fotografado, dimensionado e descrito. Alguns deles foram identificados tendo em vista a similaridade com outros existentes na Coleção de Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira do MAFRO. Entretanto, alguns objetos, por sua natureza, não puderam ser identificados, sendo registrados genericamente pela forma ou pela técnica: escultura, máscara, busto. Dessa forma, foi produzida a documentação museológica de controle, respeitando uma numeração, padrões de descritivos e a categorização proposta por Sandes (2010), utilizadas nos PIBICs.

A análise da listagem dos 102 objetos da Coleção cedidos ao Museu da Cidade em 1999 mostrou que os objetos não foram identificados pelos números marcados neles mesmos. Receberam uma numeração corrida e determinados conjuntos de objetos foram agrupados por semelhança estilística e/ou funcional, recebendo uma mesma numeração, ainda que não se tratassem de segmentos de um objeto, mas sim de objetos distintos. Por exemplo: quatro figas incrustadas em metal receberam o número 33, um conjunto de três atabaques, o número 35, um conjunto de três agogôs, o número 36, entre outros. Esses objetos estavam descritos no conjunto de forma superficial, detalhados apenas quando apresentavam algum problema de partes faltantes.

Na comparação dos objetos da Coleção que constam nas listas do Museu da Cidade e do MAFRO notou-se que não havia numeração que permitisse a identificação segura dos objetos presentes nas duas listagens e que a descrição sumária e sem uma linguagem técnica pouco contribuiu para a identificação. Na maioria dos casos era necessário relacionar as particularidades descritas e confrontar com os próprios objetos. Uma situação que ilustra as

consequências da interrupção e o recomeço de uma documentação, sem o estabelecimento de índices de referências e controle.

Considerando que, em geral, a especialização em determinados acervos não é uma exigência para os profissionais que processam a documentação em museus, faz-se necessário que o profissional desenvolva pesquisas para dar conta de organizar as informações. Assim, o tempo despendido em identificar e descrever formalmente os objetos pode ser reduzido com a utilização de padrões e de um instrumento de controle de vocabulário que auxiliem o trabalho de documentação para que o resultado seja mais consistente em forma e conteúdo, com mais tempo dedicado às pesquisas aprofundadas que se façam necessárias.

A Coleção Estácio de Lima que está no MAFRO é composta por 252 objetos/partes/segmentos e apresenta composição material variada: metal, cerâmica, tecido, fibras vegetais, osso, acrílico, gesso e madeira. Foi registrada com uma numeração alfanumérica corrida e bipartida: de EL001 a EL195, o que corresponde a objetos compostos de partes/segmentos ou a conjuntos de objetos agrupados respeitando a função religiosa. Os objetos foram identificados, denominados e classificados.

Comparando a listagem dos objetos que ficaram no Museu da Cidade com o inventário daqueles que estão no MAFRO, concluímos que alguns objetos permaneceram no IML durante o período em que a Coleção esteve em empréstimo para a Fundação Gregório de Matos (por exemplo, as esculturas numeradas no MAFRO como EL 052, 053, 054 e 168) e que houve algum descarte ou perda (caso de dois balangandãs descritos na listagem da DIMUS e que não estão no MAFRO). Provavelmente, após a morte de Estácio de Lima, a Coleção continuou crescendo, se considerarmos as moedas de centavos de Real<sup>97</sup> que faziam parte das oferendas destinadas a Exu e que foram levadas ao MAFRO como acervo.

Tendo como objetivo a visualização desses aspectos elaboramos um quadro sintético com a identificação, categorias e denominações da Coleção no MAFRO.

---

<sup>97</sup> Moeda brasileira adotada no ano de 1994, dez anos após a morte de Estácio de Lima, em 29 de maio de 1984.

Quadro 8 – Síntese da Identificação da Coleção Estácio de Lima no MAFRO

<b>OBJETOS</b>	<b>MACROCATEGORIAS</b>	<b>QUANT.</b>
Abebê, Ferramentas de Orixás, Ofá, Oxé, Xaxará, Chifre , Mão-de pilão, Edans, Figa, Otá, Assentamento, Arma, Imaginária.	Insígnia	103
Atabaque, Agogô, Chocalho, Xerê, Caxixi.	Instrumento Sonoro	17
Porão, Prato, Najê, Alguidar, Bacia, Quartinha, Incensador, Ferro de Marcar Gado, Moedas, Cuscuzeiro,	Utensílio	32
Traje de Orixá, Ojá, Pano da Costa, Bracete, Pulseira, Colar, Torço, Azé, Saia, Anágua,	Vestuário	68
Escultura, máscara	Artefato Artístico	32
<b>TOTAL</b>		<b>252</b>

Elaboração Dora Galas, 2014, baseado no Inventário e no Esquema Classificatório do MAFRO

Detectamos também diferenças na quantidade de objetos que podem ser designados como esculturas, máscaras ou imaginária, dado que fornece um indício de que alguns objetos foram descartados ou perdidos no período de dez anos, em decorrência do trânsito entre os museus e/ou do tratamento museológico dado à Coleção. No quadro a seguir buscamos apresentar essas inconsistências.

Quadro 9 – Cruzamento da Identificação das esculturas da Coleção Estácio de Lima no Museu da Cidade e no MAFRO

<b>DENOMINAÇÃO</b>	<b>MAFRO</b>	<b>MUSEU DA CIDADE</b>
Escultura	1 Escultura de Exu; 14 Esculturas antropomorfas; 5 Bustos <b>-(20)</b>	33
Máscara	3 Máscaras; 9 Miniatura de Máscaras <b>-(12)</b>	11
Imaginária	3 Exus de ferro; 1 Exu de madeira, 2 Exu de saia; 1 Imaginária de São Lázaro, 1 Imaginária de São Jorge. <b>-( 8)</b>	X
<b>TOTAL</b>	<b>40</b>	<b>44</b>

Elaboração Dora Galas, 2014, baseado na listagem dos objetos da Coleção Estácio de Lima no Museu da Cidade e no Inventário do MAFRO.

Conforme aponta o cruzamento dos dados, existem incongruências e o registro quantitativo aponta uma diferença de quatro objetos. Mesmo considerando a dificuldade de

uma identificação segura a partir da descrição sem o registro fotográfico, observamos que algumas esculturas e máscaras estão presentes nas duas listagens e que outras estão na listagem do Museu da Cidade mas não no inventário do MAFRO e vice-versa. Das esculturas e máscaras que analisamos pudemos identificar seguramente que dezesseis estão presentes na listagem da DIMUS e no Inventário do MAFRO. Quatro objetos não estão na listagem do Museu da Cidade (EL052, 053, 054 e 168), outros quatro não podemos afirmar devido a inexistência de uma descrição, apesar do quantitativo corresponder (os ibejis EL55, 56, 166 e 167), a estatueta EL064 não foi positivamente identificada devido a problemas de linguagem na descrição. A questão das miniaturas de máscara zoomorfa diz respeito à quantidade: registramos quatro no MAFRO, mas na listagem da DIMUS o registro é de três, sem nenhuma descrição formal.

No quarto capítulo, ao apresentarmos e analisarmos os vinte e seis objetos individualmente, essas incongruências documentais serão devidamente identificadas. Consideramos que para o bom entendimento desse ponto será necessário incluirmos as descrições que constam na listagem da DIMUS e que também exemplificarão a necessidade dos critérios descritivos aos quais nos reportamos em tópico deste terceiro capítulo<sup>98</sup>. Passaremos agora a focalizar o conjunto de esculturas que analisamos no próximo capítulo.

### **3.4.2. O Conjunto de Vinte e Seis Esculturas**

Durante o trabalho de documentar a Coleção Estácio de Lima, trinta e dois objetos foram inicialmente classificados na macroclasse Artefato Artístico, subclasse escultura, escultura/máscara e escultura/busto. Desta classe, destacamos vinte e seis objetos, por suas características técnicas e estilísticas, ausência de registros de procedência e origem e por alguns deles não terem sido reconhecidos segundo a análise comparativa utilizada para identificar as outras esculturas da Coleção durante o processo de documentá-la. Considerando as inúmeras interrogações que cercam a história dessa Coleção, entendemos que cada objeto

---

<sup>98</sup> 3.2.1 As Normas para a Documentação Museológica de Acervo Africano, elaboradas pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) e o Conselho Internacional de Museus Africanos (AFRICOM): A Questão da Aplicabilidade em Acervos Afro-Brasileiros.

pode ser um indício de sua trajetória, investigá-los trará contribuições ao processo de conhecer a dinâmica da formação da Coleção Estácio de Lima. Não realizamos procedimentos de pesquisa no material, entretanto, uma análise superficial da constituição, marcas temporais e de uso indica um conjunto heterogêneo em procedência da madeira, desgaste e possíveis marcas rituais.

Nas páginas seguintes apresentamos as esculturas, utilizando para o título das ilustrações as categorias e termos adotados no MAFRO no período em que a Estácio de Lima foi documentada, agrupadas segundo semelhanças morfológicas. Na apresentação constarão o número de registro no MAFRO e a altura do objeto.

Ilustração 3 – Esculturas da Coleção Estácio de Lima: Artefato Artístico / Escultura / Máscara / Miniatura de Máscara Zoomorfa.



Fotógrafa: Dora Galas (2014). Direito de imagem MAFRO.

Ilustração 4– Esculturas da Coleção Estácio de Lima: Artefato Artístico / Escultura / Máscara / Miniatura de Máscara Antropomorfa



**EL 042 – h: 21,5 cm**



**EL 043 – h: 23 cm**



**EL 044 – h: 21,5 cm**



**EL 045 – h: 23,5**

Fotógrafa: Dora Galas (2014). Direito de imagem MAFRO..

Ilustração 5 – Esculturas da Coleção Estácio de Lima: Artefato Artístico / Escultura / Escultura Figurativa / Escultura Antropomorfa



**EL 049 – h:19 cm**



**EL 050 – h: 19 cm**



**EL 048 – h: 27 cm**



**EL 051 – h: 36 cm**

Fotógrafa: Dora Galas (2014). Direito de imagem MAFRO

Ilustração 6 – Esculturas da Coleção Estácio de Lima: Artefato Artístico / Escultura / Escultura Figurativa / Escultura Masculina e Escultura Feminina



**EL 055 – h: 27 cm**



**EL 056 – h: 28 cm**



**EL 166 – h: 27 cm**



**EL 167 – h: 27 cm**

Fotógrafa: Dora Galas (2014). Direito de imagem MAFRO..

Ilustração 7 – Esculturas da Coleção Estácio de Lima: Artefato Artístico / Escultura / Escultura Figurativa / Busto / Busto Masculino e Busto Feminino



**EL 057 – h: 28 cm**



**EL 058 - h:28 cm**



**EL 059 – h: 27 cm**



**EL 060 – h: 30 cm**

Fotógrafa: Dora Galas (2014). Direito de imagem MAFRO..

Ilustração 8 – Esculturas da Coleção Estácio de Lima: Artefato Artístico / Escultura / Escultura Figurativa / Escultura Antropomorfa



**EL 053 – h: 20 cm**



**EL 054 – h: 21 cm**



**EL 052 – h: 31 cm**



**EL 064 – h: 62 cm**

Fotógrafa: Dora Galas (2014). Direito de imagem MAFRO..

Ilustração 9 – Esculturas da Coleção Estácio de Lima: Artefato Artístico / Escultura / Máscara e Escultura Figurativa / Escultura Antropomorfa

**EL 061 - -h: 47 cm****EL 168 – h: 27 cm**

Fotógrafa: Dora Galas (2014). Direito de imagem MAFRO..

No próximo capítulo discutiremos aspectos da escultura africana e as estratégias utilizadas para conhecer e interpretar as vinte e seis esculturas que serão apresentadas em subconjuntos, seguindo uma organização da informação em subclasses por forma. A interpretação foi realizada, sempre que possível, segundo a abordagem etno-estética, contudo os limites do que podemos inferir a respeito de aspectos étnicos são evidentes e dizem respeito à própria trajetória histórica da Coleção.

A organização e a interpretação que realizamos respeitou o sistema no qual os objetos estão inseridos: a Coleção Estácio de Lima e os conjuntos que formamos têm somente intenção de organizar um conteúdo identificado *a priori* e fez parte das estratégias metodológicas adotadas para conhecer os objetos.

#### **4 A DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA EM PROCESSO: PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO E ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO**

Na obra *Arte Primitiva em Centros Civilizados*, Sally Price (2000) analisou a complexa e cambiante relação existente entre objetos de arte e artefatos etnográficos no âmbito dos museus, pondo a descoberto o peso das abordagens museológicas que criam e reforçam discursos e categorias. Nossa leitura de Price confirmou a adoção de uma investigação que conjugasse aspectos estéticos e estilísticos com informações de cunho etnológico e indicou o caminho que percorremos para responder algumas questões presentes nesta pesquisa. Seria possível e deveríamos separar a experiência estética do interesse antropológico? Considerando a relação sensível que acontece entre o usuário do museu e os objetos expostos seria eficaz propor abordagens que privilegiassem apenas um desses aspectos ou estaríamos apenas reafirmando duas vertentes de uma mesma posição etnocêntrica?

O tratamento museológico da escultura tradicional africana exprime com excelência essa dicotomia, que no nosso entendimento é reducionista. Privilegiar apenas os usos e costumes reafirma a categoria exótico no discurso elaborado pelo museu e nos isenta de conhecermos minimamente a tessitura estética presente naqueles artefatos/objetos. Por outro lado, desconsiderar as relações culturais e destacar apenas as características formais segundo uma concepção estética ocidental descontextualiza a apreciação dos artefatos, transformando-os em objetos de arte inseridos no mercado, reforçando, novamente, o caráter anônimo e exótico da categoria Arte Primitiva (PRICE, 2000).

No âmbito da pesquisa e documentação museológica, um caminho para subsidiar outro tratamento para os objetos é o estudo da cultura material. Para o qual é necessário analisar materialmente os artefatos, encontrando pistas, rastros de sua história e sentido, percebê-los por meio de estilos, técnicas e simbologias ali impressas. Com essas questões a nos nortear iniciamos o capítulo com algumas reflexões acerca da escultura tradicional africana em madeira, especificamente nos aspectos formal e técnico e da funcionalidade e sentido. Em seguida, fazemos uma interpretação das vinte e seis esculturas da Coleção Estácio de Lima, analisando-as também enquanto objetos de um sistema, uma Coleção, vislumbrando, quando possível, seu contexto funcional. E, em seguida, apresentamo-nas organizadas segundo diferentes critérios, evidenciando a arbitrariedade presente em esquemas classificatórios.

#### 4.1 DADOS SOBRE A ESCULTURA TRADICIONAL AFRICANA

Analisar a escultura tradicional africana<sup>1</sup> exige constantes reflexões sobre o que nós, impregnados e imersos em conceitos ocidentais, designamos de arte e artefato, função e fruição, significado e beleza, e o que são esses conceitos para outras culturas e mesmo se essas culturas possuem tais conceitos. Impõe-se reconhecermos os limites de nossas análises, o dinamismo de todas as culturas e o trânsito constante e preciso entre os seres humanos em tempos e espaços.

Ao iniciarmos nossa reflexão acerca da arte tradicional africana delimitamos o universo espacial ao qual nos referimos. Não é nossa intenção apontar origens, etnias ou apresentar estudos aprofundados de uso ou função para os objetos investigados, haja vista acreditarmos que tais informações, diante da própria trajetória institucional da Coleção, estão fora do nosso alcance. Contudo, quando possível, realizamos inferências neste sentido, a partir da análise simbólica, estilística e de aspectos materiais das esculturas. Para cumprir nosso objetivo de refletir sobre as práticas de documentação museológica, interessa, especialmente, entender e analisar criticamente o processo que as transformou em objeto museológico e a trajetória da Coleção Estácio de Lima, conforme apresentamos no terceiro capítulo desta dissertação. Aqui, interpretamos e oferecemos possibilidades de organizar as informações obtidas como fruto de uma investigação etno-estética.

As informações do tópico foram obtidas por meio de pesquisa bibliográfica em história da arte, arte e filosofia africana e afro-brasileira, catálogos de museus, pesquisa em imagens e produção de croquis. Recorremos a um depoimento oral<sup>2</sup> referente às treze estatuetas, visando compreendermos alguns aspectos funcionais e simbólicos. Delimitamos características formais básicas: volumes, proporções, expressão, posição, repetições e formas. Utilizamos essa análise e os dados obtidos para compor vários agrupamentos, segundo critérios diferenciados, confirmando as dificuldades em classificarmos objetos com rigidez.

---

<sup>1</sup> Utilizamos a noção proposta por Babacar Mbaye Diop (2011) que denomina assim, enquanto convenção, as expressões artísticas relacionadas às tradições e hábitos culturais que ocorrem desde tempos passados e continuam a existir nas sociedades africanas, apesar de considerar que esta denominação não traduz o ritmo de vida e produção cultural na África. Aqui delimitaremos nosso universo de pesquisa da arte tradicional africana às produções artísticas da África Ocidental e Central

<sup>2</sup> Conversa com a Sra. Nancy de Souza e Silva – D. Cici, com análise de fotografias de treze estatuetas, realizada na Fundação Pierre Verger na manhã do dia 15 Jun 2015.

Os dados culturais com os quais trabalhamos são relativos a alguns povos das regiões Ocidental e Central da África sinalizadas na figura a seguir segundo sua denominação atual. Destacamos que esta delimitação espacial, que é em certa medida também étnica, diz respeito às influências encontradas na arte afro-brasileira e nas religiões de matrizes africanas no Brasil, posto que consideramos a presença de algumas esculturas rituais dentre as vinte e seis esculturas da Coleção Estácio de Lima. Trabalhamos genericamente com as grandes áreas culturais Iorubá, Kongo, Mbundu e Tchokwe na busca por marcas estilísticas que possam referenciar influências étnicas em algumas das esculturas.

Ilustração 10 – Mapa da África destacando os países das regiões ocidental e central



Fonte: [www.mapasparacolorir.com.br](http://www.mapasparacolorir.com.br). Acesso em 13 ago 2015

De acordo com Price (2000), ainda persiste a ideia enganosa de que a arte de povos não ocidentais seria mais espontânea e que seus artistas não realizariam reflexões de ordem

estéticas, visando apenas o resultado ritual. Entendemos ser necessário obter informações que contradigam tal pensamento e com elas esboçar um caminho que possa ser percorrido, no qual os museus abordem os objetos etnográficos de forma a integrar antropologia e arte. Nesse sentido, encontramos algumas referências que nos falam de outros modos de viver a estética e que estão presentes nos objetos etnográficos.

É inquestionável que parte da produção da arte tradicional africana tem conotação religiosa. Contudo, essas produções artísticas igualmente carregam aspectos políticos, econômicos, domésticos e estéticos próprios às suas culturas de origem. Entre as sociedades que criam esses artefatos e aquelas que os musealizam existem distintas noções do belo e diferentes sentidos para o processo criativo. Porém, isso não significa a inexistência da apreciação e de conceitos que apreendam a experiência estética naquelas culturas.

Carneiro da Cunha (1983) enumera alguns termos, encontrados por Robert Farris Thompson, que exprimem a noção estética entre os Iorubás. São conceitos e noções relativos à semelhança com o modelo, ao equilíbrio entre o retrato e a abstração, à visibilidade e percepção do projeto, ao plano que deve ser seguido do começo ao fim, à luminosidade e a presença equilibrada de luz e sombra, ao arranjo simétrico das partes da escultura que inclui também a assimetria nos detalhes. Uma representação naturalista para os iorubás deve retratar o indivíduo no vigor físico da vida, em uma atitude de serenidade e comedimento, características apreciadas no comportamento humano e que devem ser destacadas na imagem.

Nos conceitos citados destaca-se o equilíbrio como uma qualidade desejada, que deve ser transmitido tanto na composição formal e na expressão quanto no processo de produção do artefato. Thompson (2011) afirma que o povo iorubá avalia esteticamente uma gama variada de coisas, desde os alimentos e vestimentas até o comportamento humano. A beleza para eles é uma expressão do equilíbrio. Evitam os extremos e consideram que a serenidade é sinônimo de um bom caráter.

Diop (2011) afirma que na criação artística africana existe uma continuidade formal que traduz o modo de vida de parte daquele continente, abrangendo desde a chamada arte ancestral ou antiga até a arte contemporânea. Para entendermos essa continuidade, impressa em características formais, é necessário analisarmos alguns dados encontrados na pesquisa bibliográfica que nos remetem a um intervalo de tempo que inicia no século X e vai até o século XX, pois são as investigações arqueológicas que fornecem grande parte dos dados disponíveis acerca da história da África que estão expressos nos vestígios de cultura material. Em um universo técnico definido nos ativemos a trabalhar com dados da escultura tradicional

africana em madeira e realizamos uma reflexão que não separa artefato de objeto de arte. Será por meio dos artefatos/esculturas que poderemos sintetizar traços estilísticos marcantes e recorrentes e interpretarmos alguns elementos simbólicos.

A mais antiga escultura africana em madeira, datada de meados do século IX d. C. por meio do teste de carbono 14, foi encontrada nas proximidades das nascentes do rio Lavela, no território que conhecemos como Angola. Zoomorfa, esculpida em um bloco único, com dimensão aproximada de 50 cm, é uma representação naturalista da cabeça de um animal – orelhas, olhos e focinho são facilmente identificáveis e o corpo é estilizado. Na escultura evidencia-se a relação entre a forma do material e a intenção do artista, síntese estrutural e expressiva. A cabeça e o dorso são estriados com linhas diagonais e semicirculares, respectivamente. Um tipo de incisão que se repetirá posteriormente nos penteados e marcas de escarificações das esculturas africanas. O formato das orelhas é similar ao que encontramos em duas máscaras da Coleção Estácio de Lima: EL 046 e EL 047.

Ilustração 11 – Reprodução da mais antiga escultura africana em madeira encontrada na África Central



Fonte: Catálogo Escultura angolana: Memorial de culturas do Museu de Etnologia de Lisboa, 1994, p. 58

Os vestígios da cultura material encontrados em pesquisas arqueológicas no nordeste da região hoje denominada Nigéria documentam a civilização Nok, existente ali desde o século V a. C, que dominava a fundição de ferro, produzia sofisticadas esculturas de terracota e é

considerada por Carneiro da Cunha (1983) a mais antiga tradição escultórica da África subsaariana<sup>3</sup>. As esculturas antropomorfas e zoomorfas de Nok foram produzidas em diversas dimensões, desde polegadas até em tamanho próximo ao natural. As representações de animais são naturalistas e as humanas estilizadas. Em geral, os corpos e membros dessas esculturas são cilíndricos e as cabeças cilíndricas, esféricas ou cônicas, com elaborados penteados. A posição da colocação das orelhas não segue um padrão fixo. Em geral, boca, orelhas, narinas, olhos e pupilas são vazados, sendo estes representados como segmentos de esfera ou às vezes em formato triangular. Na estatuária Nok a forma dos olhos é similar à encontrada nas máscaras Gueledés dos iorubás (CUNHA, Carneiro da, 1983). Também encontramos algumas semelhanças com exemplares da estatuária Kongo no Catálogo de Escultura Angolana (1994).

As esculturas encontradas em Ilê-Ifé, antigo centro religioso e político dos iorubás, datadas como dos séculos VI e X d. C são, em geral, em terracota ou fundidas em bronze, em uma representação humana naturalista. Costa e Silva (2003) enumera algumas características daquela produção, destacando que as faces foram esculpidas segundo um cânone de beleza ideal, criando uma regularidade formal que reflete serenidade e equilíbrio, distanciamento e imobilidade. Apesar do cânone naturalista, Carneiro da Cunha (1983) afirma que ali são encontrados traços de uma estilização crescente na caracterização do rosto humano: olhos salientes, lábios projetados em duas protuberâncias horizontais, orelhas em formas variadas e simplificadas. As particularidades presentes em Ifé descritas acima e um naturalismo moderado constituem, ainda hoje, traços que identificam a escultura tradicional africana dos iorubás e estão presentes na produção escultórica ritual afro-brasileira.

Mesmo que não tenham sido encontradas esculturas em madeira provenientes de Nok, Carneiro da Cunha (1983) destaca que as esculturas africanas em terracota e madeira de tempos e espaços distintos, produzidas por processos técnicos contrastantes, de adição e subtração, respectivamente, apresentam características formais comuns: a geometrização e reformulação de esferas, cubos, cilindros e cones. Além da questão das proporções, na qual, tradicionalmente, a cabeça é grande e as pernas curtas, traço frequente na escultura tradicional africana. A seguir, exemplificamos a questão dos volumes com imagens da escultura antropomorfa identificada com a numeração EL 168, pertencente à Coleção Estácio de Lima.

---

<sup>3</sup> A partir deste ponto, quando nos referirmos à escultura africana estamos tratando da escultura produzida na África subsaariana, especificamente das regiões ocidental e central.

Ilustração 12 – Estatueta antropomorfa frente e costas: enfatizando a geometrização formal



Fotógrafa: Dora Galas, 2015. Direito de imagem MAFRO/UFBA

Outras particularidades citadas por Carneiro da Cunha (1983) presentes especialmente em ibejis iorubás e que também são características da arte do Egito antigo são as formas rígidas, a frontalidade da atitude, a ausência de expressão facial e definição de idade. Estes são aspectos que ligam a arte ancestral e a arte tradicional, categorias temporais adotadas no ocidente para separar a arte produzida em África (DIOP 2011).

Excetuando os casos já registrados, nos quais a escultura africana é representativa – por exemplo, nas cabeças comemorativas de Ifé, Benin e na arte real Kuba – a arte tradicional africana é uma arte conceitual, que significa, não imita; sua forma carrega uma mensagem. Aspecto que justifica a abordagem etnográfica adotada por alguns museus, pois a produção dessa arte é integrada com relações presentes em um mundo cultural determinado. (MUNANGA, 2004). As características formais que identificam a arte tradicional africana têm diferentes significados, segundo cada cultura.

A respeito das proporções, Bastin (1994) afirma que na área cultural de Angola a proporcionalidade relaciona-se a significados por eles atribuídos. Assim, as cabeças são maiores porque é o centro das principais faculdades humanas; os pés e mãos grandes significam grande resistência às marchas e destreza, habilidade manual. Na arte figurativa iorubá a cabeça humana é o foco central, pois ela apresenta o caráter ideal. Assim, adornos e penteados elaborados, às vezes com o uso de elementos coloridos, como os cauris, as conchas brancas que foram moeda corrente naquela cultura, reforçam a riqueza de um bom caráter, que é simbolizado pela cor branca. A boa cabeça relaciona-se também com aspectos espirituais, pois não se separa caráter e serenidade, que também estão presentes no axé (THOMPSON, 2011).

A generosidade, tradicionalmente considerada pelos iorubás como uma elevada virtude moral, é formalmente indicada na atitude que compõe uma escultura: Imagens que oferecem um vaso, figuras femininas que seguram os seios ou um vaso na altura do ventre têm o significado simbólico de uma doação. Nas esculturas iorubás, representar o gesto de curvar o corpo, inclinar a cabeça e segurar uma oferenda com as duas mãos indica hierarquia, respeito ou submissão. Sentimentos que são confirmados por uma expressão de serenidade, com lábios selados, olhar firme e penetrante, indicando autodisciplina, discrição e confiança. (THOMPSON, 2011).

Nas culturas africanas tradicionais esculpir é uma atividade profissional masculina, que destaca indivíduos e reconhece excelências<sup>4</sup>. Nas sociedades rurais, comumente, o artista realiza outras atividades no campo ou na forja e seu trabalho como escultor é fruto de um longo aprendizado prático. Os artistas profissionais de reinos produziam suas obras para os membros da corte, se organizavam em categorias profissionais, associações específicas, criavam oficinas e formavam aprendizes. Apesar de critérios iconográficos predefinidos, há espaço para a intervenção pessoal do artista, ali reside sua identidade e reconhecimento (JUNGE, 2003). Hoje, mesmo excluindo a arte contemporânea da África urbana, considerando apenas a produção plástica com vínculos na arte tradicional, são encontradas releituras e adaptações de formas e função em objetos comumente comercializados.

A escultura tradicional africana, em geral, é feita por encomenda para ocasiões especiais, com o objetivo de cumprir determinadas funções. Criada dentro de cânones estilísticos e regras religiosas próprias de cada grupo, produzida por inúmeras culturas e etnias

---

<sup>4</sup> Bastin (1994) cita a existência de profissionais destacados, oficinas e aprendizes nas grandes áreas culturais que compõem Angola.

que convivem, às vezes, em um pequeno espaço geográfico estabelecendo um trânsito formal entre elas. As obras de escultores excepcionais são solicitadas por grupos étnicos vizinhos, fazendo circular características próprias de um grupo em outro, conforme exemplifica Costa e Silva (2003) com relação às formas tradicionais bambaras encontradas com características dos senufos, ou a influência dos traços tchokwe entre os povos que habitam Angola.

A escultura africana é o resultado de uma técnica ancestral que respeita a relação entre o material e a forma desejada. Os veios da madeira e forma do material são enfatizados na obra, que é trabalhada em madeira verde, por ser mais maleável. O instrumento utilizado, próprio ao trabalho de carpinteiros e escultores, é chamado de *enxó* e é composto de um cabo de madeira curto com uma chapa de aço cortante, com o qual é feito o trabalho de desbaste do material, sendo o acabamento feito com pequenas facas. Em algumas culturas é comum o uso de óleo de rícino ou de palma (dendê) para polir a superfície das esculturas.

O respeito aos preceitos ritualísticos norteia desde a escolha da madeira, segundo um critério simbólico atribuído pelo grupo a determinadas árvores, até sua exposição e uso. Em muitos casos apenas os iniciados têm o direito de vê-las, em outros, isso é proibido até mesmo para os sacerdotes. O uso ritual de um artefato pode ser indicado pela presença de pátinas de materiais orgânicos, tais como argila branca ou vermelha, sangue ou azeite de dendê, substância que imanta um objeto ritual do axé<sup>5</sup>. Couros, pregos, vidros, penas, ossos, miçangas e outros materiais, comumente, são encontrados na composição desses artefatos e também agregados a partir do seu uso.

Com tal complexidade de significados, formas, ritos e etnias e diante da incipiência dos registros de campo e regras básicas de documentação de coleções etnográficas, as reservas técnicas tornam-se arquivos silenciosos de cultura material. Em geral, observadas sob o prisma do exótico, como obras mágico-religiosas ou fetiches à espera de um especialista que as investigue e revele aspectos da sua história e contextos. Entendemos ser necessário que os profissionais de museus tomem para si a tarefa de produzir conhecimento, de ler na matéria os indícios que podem construir narrativas, de ouvir no silêncio a história de objetos e coleções. No capítulo anterior esclarecemos alguns aspectos da história da Coleção Estácio de Lima. A seguir, apresentaremos uma análise formal e simbólica dos objetos que fazem parte do acervo analisado por nós.

---

<sup>5</sup> O Axé nas religiões de matriz Iorubá é “o comando espiritual, o poder de fazer as coisas acontecerem, a própria luz capacitadora do deus tornada acessível a homens e mulheres”, literalmente, quer dizer “que assim seja, que isto possa acontecer” (THOMPSON, 2011, p. 24, p.26).

## 4.2 ESTATUETAS, BUSTOS E MÁSCARAS: FORMA E TÉCNICA; FINALIDADE E SENTIDO DA ESCULTURA AFRICANA E AFRO-BRASILEIRA EM MADEIRA

Entendemos que o profissional de museu que documenta as coleções não é um especialista em um dado tipo de acervo, mas que a sua atividade exige uma relação sensível e investigativa com os objetos. Assim, forma e técnica, finalidade e sentido compõem o conjunto de informações elementares para o estudo de cultura material que se processa no interior do museu. Com essas informações, reconhecemos as dimensões do tangível e do intangível presentes em todos os artefatos e produzimos um conhecimento que se transformará, idealmente, em mensagem: comunicação e informação. A seguir, expomos análise das vinte e seis esculturas da Coleção Estácio de Lima, relacionando o material e o imaterial.

Nos registros etnográficos, museográficos e artísticos das culturas africanas encontramos inúmeras referências e imagens de esculturas em metal, marfim ou madeira que adornam artefatos utilitários, desde utensílios domésticos e objetos de uso pessoal até mobiliário. Esculturas tridimensionais e estelas, destinadas ao uso ritual ou não, em variadas dimensões e formatos, relevos, estatuetas e máscaras antropomorfas e zoomorfas. No conjunto de esculturas da Coleção Estácio de Lima que investigamos a madeira, e eventualmente algum verniz, são os únicos materiais de composição. Em apenas uma estatueta (EL 168) existem nítidos resíduos de pátina de material orgânico<sup>6</sup>.

Trabalhamos aqui com um conjunto de objetos que, segundo a forma, foram agrupados como procedimento metodológico em três conjuntos básicos, para os quais definimos os termos: estatueta, máscara e busto. Para tanto utilizamos definições encontradas em dicionários, livros de História da Arte, livros sobre arte africana e catálogos de museus<sup>7</sup>. Em seguida, analisaremos o conteúdo dos conjuntos formados, reagrupando objetos, nomeando-os quando possível e discorrendo a respeito de aspectos formais e simbólicos de subconjuntos e de alguns objetos individualmente.

---

<sup>6</sup> Evitamos afirmações de tipologias de materiais, pois para isso seriam necessárias análises químicas que não realizamos.

<sup>7</sup> Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, Dicionário Caldas Aulete Digital; Carneiro da Cunha (1983); Thompson (2011); Blier (1998) e os catálogos que constam nas referências desta dissertação.

Ilustração 13 – Quadro de agrupamento das vinte e seis esculturas segundo a forma

<b>ESTATUETA</b>	Escultura em três dimensões em representação antropomorfa ou zoomorfa, medindo até 1m, em madeira, cerâmica, metal ou pedra, produzida por meio de técnicas de subtração, adição ou modelagem.		
 <p data-bbox="320 913 405 943">EL 168</p>	 <p data-bbox="627 913 711 943">EL 064</p>	 <p data-bbox="943 913 1027 943">EL 052</p>	 <p data-bbox="1259 913 1343 943">EL 051</p>
 <p data-bbox="320 1413 405 1442">EL 050</p>	 <p data-bbox="627 1413 711 1442">EL 049</p>	 <p data-bbox="943 1413 1027 1442">EL 048</p>	 <p data-bbox="1259 1413 1343 1442">EL 053</p>
 <p data-bbox="320 1912 405 1942">EL 054</p>	 <p data-bbox="627 1912 711 1942">EL 055</p>	 <p data-bbox="943 1912 1027 1942">EL 056</p>	 <p data-bbox="1259 1912 1343 1942">EL 166</p>



EL 167

**BUSTO**

Escultura em pedra, madeira ou metal que representa uma figura humana limitada à parte superior do torso, ombros, pescoço e cabeça, podendo estar fixada ou não a um apoio, em segmento frontal ou volta completa. Excluem-se as cabeças em metal fundido, madeira ou cerâmica em representação naturalista da figura humana apenas do pescoço e cabeça, uma tradição da arte real desde Ifé e das dinastias do Reino do Benin.



EL 057



EL 058



EL 059



EL 060

<b>MÁSCARA</b>	<p>Representação em variados materiais de um ser; espíritos, forças personificadas da natureza. Pode apresentar traços humanos e/ou animais, que no conjunto formal se distinguem conscientemente do ser humano. Designam-se assim também os segmentos de formas complexas de máscaras formados por tecidos, couro e fibras, bem como objetos produzidos segundo esse modelo de reprodução formal, com intenções decorativas ou de adorno pessoal, tais como miniaturas de máscaras ou objetos de decoração .</p>		
 <p data-bbox="320 958 405 987">EL 040</p>	 <p data-bbox="630 958 715 987">EL 041</p>	 <p data-bbox="943 958 1027 987">EL 042</p>	 <p data-bbox="1257 958 1342 987">EL 043</p>
 <p data-bbox="320 1458 405 1487">EL 046</p>	 <p data-bbox="630 1458 715 1487">EL 047</p>	 <p data-bbox="943 1458 1027 1487">EL 044</p>	 <p data-bbox="1257 1458 1342 1487">EL 045</p>
 <p data-bbox="320 1955 405 1984">EL 061</p>			

#### 4.2.1 O conteúdo na forma: estatuetas

Esculpir usando instrumentos de desbaste é uma técnica de produção de artefatos para a qual encontramos inúmeros registros datados de milhares de anos, desde artefatos utilitários em pedra até pequenas estatuetas em osso, pedra ou cerâmica, atestando tradições técnicas, religiosas ou de hábitos cotidianos. As estatuetas antropomorfas ou zoomorfas são uma forma de representação ancestral em diversas culturas humanas e uma tradição na África, destacadamente nas técnicas de modelagem em cera perdida e desbaste na madeira, esta a expressão artística por excelência da África subsaariana. Nos três agrupamentos formais que utilizamos acima distinguimos uma única técnica de produção em madeira de diferentes tipos, pesos, densidades e coloração, envernizadas ou polidas, e com uma diversidade formal relativa.

O agrupamento de treze estatuetas que arbitramos é composto apenas por figuras antropomorfas. Oito são esculpidas em corpo inteiro (EL 168, EL 064, EL 052, EL 051, EL 055, EL 056, EL 166 e EL 167), duas a partir da parte superior das pernas (EL 053 e EL 054) e três estilizadas com o corpo cilíndrico (EL 048, EL 049 e EL 050), das quais duas apresentam apenas a cabeça humana, sem membros (EL 049 e EL 050), e a EL 048, cabeça com cornos, pernas e sem braços, o que nos permitiria de imediato, apenas observando o aspecto formal, criar três subconjuntos.

Ao refinarmos nossa análise, agregando a esta possíveis significados e usos, verificamos que desse subconjunto de treze estatuetas fazem parte dois pares de Ibejis (EL 055, EL 056, EL 166, EL 167); duas estatuetas masculinas com saiote e cobra (EL 053, EL 054); e duas figuras estilizadas com corpo cilíndrico oco e pêndulo no seu interior, sem braços e pernas (EL 050, 049). As estatuetas EL 048, EL 051, EL 052, EL 064 e EL 168 têm particularidades formais que as distinguem. O objeto EL 052 apresenta um ponto funcional em comum com as estatuetas EL 050 e EL 049, uma base oca com um pêndulo, o que nos indica a possibilidade de algum uso ritual.

Entre esses subconjuntos que formamos pudemos nomear, a partir da análise formal, somente os pares de ibeji, representação escultórica recorrente na arte ritual afro-brasileira, a respeito dos quais faremos algumas observações de natureza simbólica, formal e religiosa. As estatuetas EL 048 e EL 051 mostram aproximação na estilização acentuada do corpo

cilíndrico, na conformação da cabeça, face e orelhas e no traçado decorativo em barrados duplos e triplos e faixas transversais formando pequenos losangos. Contudo, os conteúdos das mensagens transmitidas as individualizam, entre si e no conjunto de estatuetas. Os objetos EL 052, EL 053 e EL 054 apresentam marcas de manuseio e da ação do tempo no material, porém não detectamos propriamente uma pátina proveniente de materiais orgânicos usados ritualmente. A estatueta EL 168 destaca-se por suas características formais e resíduos orgânicos. Esses objetos são analisados individualmente em tópico específico. Veremos, a seguir, os subconjuntos formados e algumas considerações de ordem simbólica

#### 4.2.1.1 Ibeji

Ilustração 14 – Conjunto de Ibeji

<p><b>IBEJI</b></p>	<p>Esculturas antropomorfas sexuadas representando gêmeos. Apresentam rigidez formal, frontalidade, ausência de expressão facial e de traços indicativos de identidade e idade. Podem ser um casal– masculino e feminino – ou pares do mesmo sexo. São confeccionadas em madeira e podem ser decoradas com outros materiais, como búzios, miçangas e couro; pigmentadas e vestidas. Há ocorrências de esculturas com o sexo aparente e outras com saiotos e imagens em pares masculinos e pares de femininos. Em esculturas afro-brasileiras ocorrem referências formais às imagens dos santos católicos Cosme e Damião, com douramentos, coroas ou vestimentas.</p>			
 <p>EL 055</p>	 <p>EL 056</p>	 <p>EL 166</p>	 <p>EL 167</p>	

Fotógrafa Dora Galas (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA.

Em grande parte das culturas, o nascimento de gêmeos é cercado de um interesse especial que resulta na criação de mitos. Os gêmeos exprimem uma intervenção do cosmo e a dualidade de todo ser. Significam a ambivalência que pode se traduzir em uma oposição perfeitamente simétrica, simbolizando os opostos internos do ser humano. Também podem ser cópias idênticas que exprimem uma dualidade equilibrada e harmônica. Algumas cosmogonias narram a presença de gêmeos como heróis criadores, com forças opostas: um mau e outro bom, escuridão e luz. No contexto das culturas tradicionais africanas, os gêmeos são revestidos de um significado místico, considerados uma força poderosa que pode ser em um só tempo perigosa e protetora, espíritos que oscilam entre o mundo dos mortos e o dos vivos. Temidos e cultuados, especialmente na África ocidental, referências indicam que eram sacrificados nas culturas banto e que uma mulher ao suspeitar da gravidez de gêmeos recorria às forças espirituais para que as duas crianças fossem unidas em seu ventre, o que dotaria aquela criança de excepcionalidades (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009).

Ibejis e hoho, nas tradições iorubá e fon, não são orixás nem voduns e sim a representação de gêmeos, lembranças de crianças que depois de mortas devem ser zeladas, alimentadas e vestidas. A unidade, os pares e a definição de masculino ou feminino dizem respeito às circunstâncias para as quais as estatuetas foram produzidas. Formalmente, os ibejis são representados por esculturas sexuadas em madeira.

Em África, quando um dos gêmeos morre a mãe adquire uma estatueta do mesmo sexo daquele que morreu e passa a carregar consigo aquela imagem, objeto que vincula o morto ao mundo dos vivos, evitando que retorne e cause a morte do irmão. A mãe trata com equidade os gêmeos, os mesmos alimentos e vestimentas que o gêmeo vivo recebe são ofertadas ao morto. Dessa forma, cria-se um culto doméstico, tradicionalmente feminino, no qual o homem participa como escultor e no desenvolvimento do rito (LODY, 2003). Quando o gêmeo sobrevivente ficar adulto assumirá a responsabilidade por zelar pela representação do irmão, pois para a família os gêmeos trazem sorte e fortuna (VERGER, 1999). Essas estatuetas são encontradas à venda nos mercados da Nigéria; em Salvador podem ser encomendados em algumas lojas do Centro Histórico (informação verbal)<sup>8</sup>.

Nas notas a respeito dos cultos africanos de orixás e voduns transcritas por Verger (1999) encontramos referência de que entre os fon há um objeto de cerâmica dos *hoho*, similar a forninhos de cachimbos ligados, e outro objeto denominado *asen* que consiste em

---

<sup>8</sup> SILVA, S. N.: Consulta. [15 jun. 2015]. Mediador: Dora Maria dos Santos Galas. Salvador.

dois pequenos cones de ferro ligados por uma vareta de seis polegadas de comprimento do mesmo material. No acervo do MAFRO encontram-se três objetos de cerâmica que correspondem à descrição dos forninhos de cachimbo. Os registros indicam que são produzidos pelos fon, provenientes da República Popular do Benin (Abomey), têm a autoria reconhecida e deram entrada no Museu em 23 de abril de 1976, doados pelo Ministério das Relações Exteriores. São denominados *hoho* e a posição dos forninhos (com as duas bordas para cima ou alternadas para cima e emborcada) indica a igualdade ou diferença de sexo entre os gêmeos. Entendemos que são atributos dos hoho, objetos que os representam e distinguem. Fotografamos um desses objetos, conforme ilustração a seguir.

Ilustração 15 – Hoho de cerâmica



Fotógrafa Dora Galas (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA

Chamados Hoho entre os fongbe (fon) essas entidades gêmeas são comemoradas dia 27 de setembro, tanto nos cultos de origem iorubá quanto fongbe. Nos cultos orixás na Nigéria e no universo religioso afro-brasileiro dos candomblés e xangôs, os ibejis são cultuados como orixás gêmeos, que não se manifestam no corpo humano. Apesar dessa distinção dada pelo tipo de relação entre a entidade e o iniciado, alguns pesquisadores fazem associações entre os Ibejis e os Erês<sup>9</sup> por seu caráter infantil. Segundo Verger (1999), isso se explicaria pela proximidade com a palavra *ère* que em iorubá nomeia esculturas e estátuas, o que teria levado Artur Ramos a associar as esculturas de Ibejis ao estado infantil da possessão, o erê (PARÉS, 2001).

Nos processos de hibridação que ocorrem com as religiões de matriz africana, próprios do contexto histórico e sociocultural brasileiro, são recorrentes associações entre os Ibejis e os

<sup>9</sup> Entendido como uma “segunda condição do orixá”, um adjunto que o acompanha e que permanece com a pessoa depois que o orixá vai embora. Na definição de Verger, é a “infantilidade que toda divindade tem” (PARÉS, 2001, p. 14)

santos católicos Cosme e Damião aos quais foram atribuídos os valores rituais da dualidade harmônica e poderes de proteção de crianças e mulheres grávidas. O dia 27 de setembro é o dia de Cosme e Damião comemorado pela igreja católica, e conforme os registros históricos a devoção no Brasil a esses santos existe desde os primórdios da colonização. Nos candomblés fazem parte dos festejos da data a preparação e distribuição do alimento votivo do orixá, que é o caruru, também chamado de amalá de Ibeji, preparado basicamente com quiabos cortados, camarão seco, dendê, sal, cebola, amendoim e castanha. O alimento deve ser servido em gamelas redondas de madeira ou cerâmica e é distribuído inicialmente a sete crianças que devem comer com as mãos (LODY, 2003). A distribuição de doces e cocadas, parte dos festejos tradicionais, reafirma o caráter infantil dos ibejis, e da mesma forma acontecia nos festejos católicos de Cosme e Damião no nordeste brasileiro até a década de 1970.

Nosso interesse nesse processo de hibridação do culto aos Ibejis com os santos católicos Cosme e Damião relaciona-se às mudanças formais que ocorreram com a representação dos Ibejis no Brasil. De acordo com Lody (2003), os Ibejis, seguindo a orientação formal africana, são esculpidos em madeira, medem entre 20 e 30 cm de altura, sexuados, com olhos projetados em forma de búzios<sup>10</sup> e uma cabeleira com penteado cônico, às vezes pigmentado de azul (*waji*) ou branco (*efun*). Nas representações femininas e masculinas dos Ibejis africanos, os traços que formam vaginas, seios e pênis recebem o mesmo cuidado de detalhamento que o dado à confecção da cabeleira. Nas imagens produzidas por artistas afro-brasileiros essas características são diluídas, o que no entendimento de Carneiro da Cunha (1984) deve-se a uma reformulação de aspectos rituais e simbólicos. Assim, os penteados elaborados são às vezes substituídos por coroas ou barretes<sup>11</sup>, o sexo frequentemente é encoberto por saiotes e os seios são diminuídos. No MAFRO encontramos um par de ibeji afro-brasileiros que exemplifica a questão do tratamento dado à definição do sexo, além de outras mudanças de organização formal, expressividade e técnica escultórica, conforme apresentamos na ilustração seguinte.

---

<sup>10</sup> Tipo de conformação de olhos chamados por Carneiro da Cunha (1984) e olhos em formato de grãos de café.

<sup>11</sup> No MAFRO existem exemplares que atestam indubitavelmente essas reformulações MAF 0476

Ilustração 16 – Ibeji com barrete e douramento



Fotógrafa Dora Galas (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA

Representações naturalistas, essas esculturas com braços articulados e peanhas como os santos de roca<sup>12</sup> têm referências das imagens católicas de Cosme e Damião. Destacamos o douramento dos barretes e a expressividade relacionada com a definição do sexo, especialmente na escultura vista à esquerda, que apresenta feições masculinizadas e seios. A representação dos ibejis transita entre imaginário religioso católico e afro-brasileiro, entre a forma portuguesa e a cor africana.

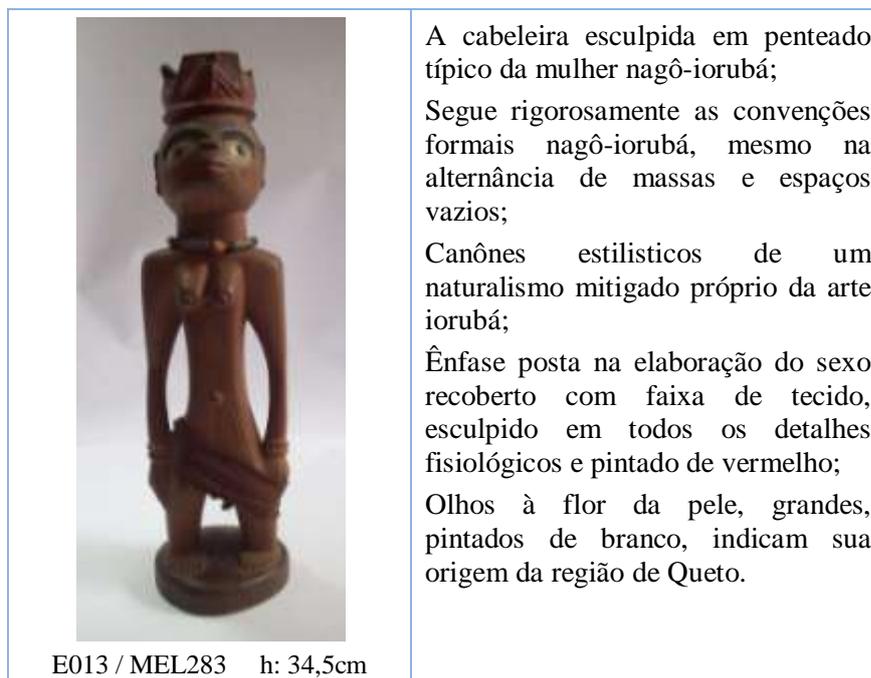
Ao discorrer sobre a estatuária dos ibejis no Brasil, Carneiro da Cunha (1984, p. 1002) faz referência a uma estatueta de ibeji feminino de 30 cm de altura, objeto da Coleção Estácio de Lima<sup>13</sup>, de madeira clara policromada, que ele indica ser africana e que teria pertencido ao “candomblé de Pulquéria”<sup>14</sup>. Essa escultura faz parte daquele conjunto de quatro objetos da Coleção que foram emprestados ao MAFRO em 1981, aos quais nos referimos no capítulo anterior e que destacamos na ilustração a seguir, com os comentários de Carneiro da Cunha (1983) destacados em box lateral.

<sup>12</sup> Peanha é o pedestal onde estão fixadas as estatuetas. Imagens de santos católicos, que devem ser vestidas e ornamentadas para as procissões. O corpo é articulado em anatomia completa ou parcial, com pés, mãos e rostos em representação naturalista.

<sup>13</sup> Numerada com a imagem 1376, na página 1002

<sup>14</sup> Pulchéria Maria da Conceição, segunda ialorixá do Terreiro do Gantois, no início do século XX.

Ilustração 17 – Ibeji feminino do candomblé de Pulquéria



Fotógrafa Dora Galas (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA

Encontramos duas fotografias que identificamos com essa escultura no banco de dados da Fundação Pierre Verger e a reprodução da mesma imagem em matéria da revista *O Cruzeiro*, de 14 de abril de 1951, escrita por Odorico Tavares<sup>15</sup> com fotografia de Verger, intitulada “A escultura afro-brasileira na Bahia”, contendo ainda fotografias de objetos da Coleção do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia (IHGBA). Na imagem, de página inteira, vemos uma estatueta com seios, umbigo proeminente e saíote, aparentemente, a mesma reproduzida por Carneiro da Cunha (1983). No texto de Tavares existe uma referência a dois ibejis da coleção de Nina Rodrigues, similares a ela, e outro par feminino na coleção de Arthur Ramos, também citado por Cunha (1983), todos semelhantes às estatuetas do IHGB, que seriam masculinas.

A ausência de legenda, a qualidade da imagem e a organização do texto não permitem conclusões. Mas, por meio desse ibeji, que está sob a guarda do MAFRO desde 1981, encontramos conexões presumíveis, e limitadas, entre as coleções de Nina Rodrigues, Arthur Ramos, do IHGBA e de Estácio de Lima.

<sup>15</sup> Jornalista, escritor e colecionador de arte, pernambucano de nascimento, em 1942 veio morar em Salvador onde dirigiu as empresas do conglomerado Diários e Emissoras Associados. Escreveu diversas reportagens, fotografadas por Verger, a respeito das manifestações histórico-culturais brasileiras.

Ilustração 18 – Reprodução de reportagem da revista O Cruzeiro de 14 de abril de 1951.



Fonte: Biblioteca da Fundação Pierre Verger (2015)

Na análise formal entre os ibejis da Coleção Estácio de Lima, os que entraram no MAFRO anteriormente e os que chegaram em 2010 encontramos diferenças fundamentais. Desde detalhes como a proporcionalidade, identificação do sexo, formação dos olhos e da face, orelhas, cabeleiras, corpo e umbigo até a técnica escultórica em si. Nas quatro estatuetas de Ibejis da Coleção Estácio de Lima que analisamos, encontramos algumas diferenças formais e características técnicas que nos levaram a estabelecer os pares, resultando em um par masculino (EL 055, EL 056) e um feminino (EL 166, EL 167) e não um casal. Também entendemos que essas esculturas parecem ter sido produzidas em uma mesma concepção formal, talvez uma mesma oficina, mas por escultores diferentes. Existem marcas do instrumento impressas no material, uma destreza técnica que distingue um par do outro.

Em três das estatuetas existe uma incisão circular leve que marca o umbigo. Em grande parte da estatuária africana, masculina e feminina, o umbigo é marcado por incisões ou protuberância circulares ou alongadas, como um cordão pendente. Encontramos inúmeras imagens que atestam isso em estatuetas originárias dos grupos étnicos do Mali, de Gana, do Congo, Camarões, Gabão e Angola. O simbolismo do umbigo relaciona-se com o centro, local de concentração de força. Universalmente o umbigo simboliza o centro do mundo. Em algumas culturas antigas é o ponto de origem da vida, que se irradia nas quatro direções, e é também o centro espiritual de um mundo (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009).

São expressões brasileiras: “está no umbigo do mundo” e “olhando para o próprio umbigo”, significando uma coisa ancestral ou diminuta e uma relação de introspecção ou egocêntrica, pois o umbigo marca o centro do corpo humano e também nosso nascimento, origem física e ligação carnal com a figura materna. Conforme apuramos em registro oral, na tradição escultórica dos iorubás o umbigo é mais proeminente nas estatuetas femininas, estabelecendo uma relação entre o umbigo, a feminilidade, a maternidade e a origem.

No quesito proporcionalidade, as quatro estatuetas não diferem significativamente, porém o par feminino (EL 166, El 167) apresenta maior similaridade, as imagens têm a mesma altura e volumes mais equilibrados, apesar das diferenças simétricas, conforme observamos na ilustração seguinte.

Ilustração 19 – Ibeji EL 166 e EL 167 e EL 055 e EL056



Fotógrafa Dora Galas (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA.

No par masculino existe uma diferença visual ditada pelo comprimento do saiote, que na escultura EL 056 é maior, o que diminui o tamanho aparente das pernas. A frontalidade determina a parte posterior das estatuetas pouco trabalhada. Naquelas que apresentam saiotes, estas são esculpidas apenas frontalmente. Nas quatro estatuetas a expressão é neutra, sem nenhum traço fisionômico ou emocional, os penteados seguem o padrão cônico iorubá e o formato da cabeça, na vista posterior, assemelha-se à ponta de uma lança. Nas imagens seguintes alguns aspectos formais e detalhes dos pares de Ibeji<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> As estatuetas foram identificadas como ibejis por processo de análise comparativa de determinadas características formais: sexualidade, frontalidade, rigidez e ausência de traços identitários.

Ilustração 20 – Vista posterior da formação da cabeça cônica, formação em ponta de lança



Fotógrafa Dora Galas (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA

Ilustração 21 – Vista lateral da formação da cabeça com incisões diagonais (as tranças).



Fotógrafa Dora Galas (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA

A descrição das tradições artísticas iorubá aponta a posição paralela ou arqueada dos braços dos ibeji e mãos rentes ao corpo como um padrão. Entretanto, não encontramos referências imagéticas para tal conceito formal de braços arqueados formando elos com dois pontos de apoio e mãos em posição lateral na altura dos quadris.

Ilustração 22 – Vista frontal da formação da posição dos braços e mãos



Fotógrafa Dora Galas (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA

Na vista frontal observa-se o apoio e a posição arqueada. Segundo apuramos (informação verbal) <sup>17</sup>, os elos servem de suporte para as oferendas de alimentos ou moedas e para os adornos: pequenas pulseiras de contas, fitas, correntes e anéis, a depender das condições materiais da família. Conforme se vê nas figuras a seguir, lateralmente os braços estão paralelos e em uma posição neutra.

Ilustração 23 – Detalhes da lateral dos pares de Ibeji



Fotógrafa Dora Galas (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA

<sup>17</sup> SILVA, S. N.: Consulta. [15jun. 2015]. Mediador: Dora Maria dos Santos Galas. Salvador.

Vistos lateralmente, os pares revelam suas diferenças no que diz respeito ao equilíbrio e à organização dos volumes a partir de um eixo central. A relação da proporção entre cabeça, tronco e pernas segue um padrão aproximado aos cânones africanos, com um volume mais sólido na cabeça. Concluímos que os dois pares nos quesitos expressividade, conformação das cabeças, penteados e frontalidade seguem o padrão da produção africana, sem, contudo, apresentar uma técnica apurada, atenção na definição dos detalhes e o equilíbrio formal exigido na tradição escultórica iorubá.

Na lista de objetos que foram transferidos ao Museu da Cidade em 1999, consta o registro de quatro pares de Ibeji. As inconsistências nos registros de identificação numérica nas duas transferências da Coleção, a ausência de descrição e de imagens fotográficas não nos permitem afirmar que os dois pares com os quais trabalhamos faziam parte desse conjunto. Contudo, encontramos a reprodução da imagem de um dos ibejis, provavelmente o EL 055, em reportagem do jornal A Tarde do dia 25 de setembro de 1988, que noticiava a devolução de alguns objetos da Coleção para os terreiros de candomblé.

Ilustração 24 – Reprodução de reportagem do jornal A Tarde com imagem do Ibeji EL055



Fonte: Arquivos da DIMUS, (2015).

Nada nas estatuetas nos indica seu uso ritual, pois no peji ou em altares domésticos as esculturas dos ibeji recebem adornos de contas e fitas, pigmentos coloridos e, eventualmente, vestimentas, além dos alimentos ofertados, que deixariam resíduos. A observação material

nos indica que foram esculpidas em madeira leve de cor castanho com camada de verniz de cor escura, pois são visíveis pontos de descamação do verniz fosco. O par feminino apresenta um polimento no verniz e ausência de marcas rituais. O par masculino apresenta pontas e lascas de madeira na parte interna dos braços, indicando que essas estatuetas não foram repetidamente manuseadas. O ritual do culto aos Ibejis exige um zelo e os cuidados que se deve ter com as crianças, o que implica no manuseio das estatuetas, resultando no amaciamento do material pelo contato com a mão humana. Entretanto, nenhum resíduo de outro material orgânico foi detectado por nós.

#### *4.2.1.2 Figura antropomorfa com serpente*

Reafirmando a impossibilidade de darmos respostas conclusivas a respeito da origem de parte significativa da Coleção, não encontramos registro das estatuetas EL 053 e EL 054 na lista de objetos da Coleção Estácio de Lima transferidos ao Museu da Cidade quando no período de formação do Núcleo II do MEL. Porém, as duas esculturas ilustraram a reportagem do caderno Lazer e Informação do jornal A Tarde de 25 de setembro de 1988, a qual nos reportamos anteriormente, conforme observa-se na ilustração anterior [EL053 na ilustração 24] e na seguinte, com a imagem da escultura EL054.

Ilustração 25 – Reprodução de reportagem do jornal A Tarde com imagem da escultura EL054



Fonte: Arquivos da DIMUS, (2015)

Portanto, apesar da inexistência de registros de origem, procedência ou outras informações de ordem simbólica, sabemos que elas já estavam na Coleção em 1988. As inconsistências encontradas na descrição e numeração nas listagens das duas transferências – ao Museu da Cidade e ao MAFRO – nos levam a imaginar que podem ter ficado no MEL no período da transferência entre 1999 e 2000, que parte da listagem da DIMUS se extraviou no Museu da Cidade ou que os objetos não foram devidamente identificados e descritos no processo de transferência.

Perdidas as informações do histórico de uso e do contexto museológico das esculturas, teremos que nos ater às informações obtidas nas próprias estatuetas. Esculpidas em um só bloco em madeira de cor castanho, revestidas com pátina fosca escura, um corpo cilíndrico representado a partir da parte superior das pernas, cobertas com uma espécie de saio marcado em toda a volta com incisões longitudinais; acima dos quadris uma grossa serpente envolve a cintura, com a cabeça ascendente nas costas da figura; braços nas laterais do corpo e mãos em contato com a serpente.

A seguir, apresentamos as duas estatuetas vistas de frente e costas, as laterais esquerda e direita, face e os detalhes relativos à ruptura no material. As imagens dos diversos ângulos colocados lado a lado nos permitem perceber as diferenças e semelhanças existentes.

Ilustração 26 – Figuras antropomorfas com serpente: três ângulos de visão e detalhes



Fotógrafa: Dora Galas (2015). Direito de imagem MAFRO/UFBA

A estatueta EL 053 tem a cabeça elíptica e um penteado menos elaborado; o formato da cabeça da figura EL 054 é marcadamente cônico, com penteado detalhado por incisões. Apresentam marcas do tempo e de uso, se não pátina ritual, certamente de manuseio. A estatueta EL 053 apresenta duas rupturas no material, alongadas e finas, na lateral direita da cabeça e outra no mesmo lado no corpo da serpente. O objeto EL 054 exibe uma laceração,

com perda de material na altura do olho esquerdo. Em ambas está sinalizado, principalmente pela ausência de seios, que se trata de uma representação masculina, conforme destacamos na ilustração seguinte.

Ilustração 27 – Figuras antropomorfas com serpente: rupturas e identificação de sexo



Fotógrafa Dora Galas, (2015). Direito de imagem MAFRO/UFBA.

Formas inominadas, as estatuetas que a partir das informações materiais denominamos “Figura antropomorfas com serpente”, fazem parte do subconjunto de quatro estatuetas que acreditamos possam ter tido função religiosa, mesmo que não possamos indicar qual o rito ou culto. A hipótese é baseada no cruzamento das condições materiais dos objetos com seu conteúdo simbólico. Ao primeiro olhar constatamos volumes de cilindros, esferas e cones e o equilíbrio e a expressão de serenidade, características formais que as colocam na tradição escultórica iorubá, ainda que não possamos afirmar sua origem nem tenha sido esta nossa intenção. Uma análise mais apurada nos revela as diferenças no tratamento formal que talvez indique procedência e algum aspecto simbólico distinto. Assim, inicialmente, abordamos o elemento simbólico comum às duas estatuetas: a serpente<sup>18</sup>.

A serpente faz parte da cosmogonia da maioria das culturas ancestrais, seu simbolismo é relacionado com a vida; mostra um conjunto de arquétipos ligados ao desconhecido, às profundezas obscuras, ao primordial, às origens. Espécie de deus primário, com a substância

<sup>18</sup> As informações referentes à simbologia da serpente têm como fonte principal o Dicionário de Símbolos de J. Chevalier e A. Gheerbrant (2009), que citaremos ao final da análise. Informações adicionais são referenciadas na sequência do texto.

do que anima e mantém, para os seres humanos seria um símbolo duplo de matéria e espírito, libido e alma, macho e fêmea. No Extremo Oriente, assim como na Grécia antiga e entre alguns povos da América pré-colombiana, a serpente assume outras feições, tornando-se dragões alados, pai mítico de muitas dinastias. Serpentes com chifres de touro, na Grécia, ou as serpentes com plumas, presentes entre os toltecas, astecas, maias e nas culturas andinas, sociedades agrárias que associavam o mito das serpentes aladas à umidade e às águas da terra, nas suas formas mais elevadas, sempre ligadas aos céus, controla as nuvens, a chuva e as colheitas (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009).

Entre os iorubás, quando Olorum, o senhor dos céus, veio à Terra para trazer o axé, tomou a forma de alguns animais: a minhoca, a lesma branca, o pica-pau, a píton real (*ere*) e a víbora do Gabão (*oka olushere*), concedendo aos seres humanos o poder, moralmente neutro, de realizar. Poder que pode tirar e dar, matar e conceder a vida e é exercido de acordo com as intenções e a natureza de seu portador. Dessa forma, algumas serpentes são consideradas mensageiras do axé (THOMPSON, 2011). A representação elementar da serpente é uma linha e com essa forma é presentificada por algumas etnias ao sul da República dos Camarões. Traço que compõe todas as representações, a linha movimenta-se e transforma-se. O que vemos é apenas um segmento próximo e aparente do que continua de um lado a outro, invisível e infinita. Também se faz circular, a Uróboro, serpente que morde a própria calda, autofecundadora, sem começo nem fim, em constante movimento de morte e renovação (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009).

A Uróboro está presente no disco de Benin, que é considerado a mais antiga representação na África negra da imagem do mundo, de uma ideia de origem, espécie de modelo primordial que orienta o pensamento e modo de agir dos sujeitos. No círculo, Uróboro encerra os oceanos originais no centro dos quais flutua o quadrado da Terra. Ali a serpente é a substância essencial que formou a terra e a água; assim, a serpente seria o espírito de todas as águas. Entre os dogons no Mali e Burkina Faso, Nommo, divindade que controla a água, é representado por um homem com extremidades de serpente. Uróboro é a ancestral, divindade andrógina e gêmea, e assim pode ser representada em algumas culturas do Reino de Daomé. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009).

Verger (1999) apresenta antigas notas a respeito do culto à Dangbe, a serpente bondosa, que teria sido de grande importância, pois imputavam à serpente o poder sobre o mar e as árvores. Com uma origem localizada após conflitos entre os povos que habitavam a região, se difundiu pelo antigo reino do Daomé. Dangbe é a serpente que traz a vida e simbolizava para

aqueles povos a sabedoria e a doçura. Sua presença nas casas era um sinal de boa sorte, vida e saúde. O vodun Dan simboliza também a força vital do movimento, de tudo que é alongado. É representado por dois potes, o macho, com pequenos chifres, e a fêmea, que ficam em um acento localizado fora das casas e templos. Representa também os antepassados distantes cujos nomes foram esquecidos.

Na região de Abomé existem cultos dedicados às pítons sagradas, obrigações que jovens iniciantes devem cumprir na época da colheita. Entre os fon, Dan, a divindade serpente, é representada pelo arco-íris. Combina aspectos masculinos e femininos em um forte simbolismo cromático: o vermelho é o macho, o azul, a fêmea, a agressão e paixão existentes no céu. Dan enrosca seu corpo bicromático à Terra e tomando sua forma circular a sustenta, mantendo sua existência e equilíbrio. A iconografia para a representação de Dan nas religiões de matrizes africanas nas Américas é, em geral, composta de um mastro central, frequentemente pintado com as cores do arco-íris e/ou adornado com imagens entrelaçadas de serpente em relevo (THOMPSON, 2011).

Na Guiné invocam a serpente nos períodos de secas ou de chuvas. Entre os iorubas, Dan é Oxumaré, o arco-íris que liga a parte de cima do mundo à de baixo, só aparecendo depois das chuvas. Também são com linhas – curvas, paralelas e concêntricas – que representamos o arco-íris, manifestação da natureza composta de luz e água. Conforme Verger (1999), a simbologia de Dan e de Oxumaré é semelhante, assim como os colares de contas enfiadas como escamas de serpentes e uma espécie de bastão utilizado por ialorixás e vodunces<sup>19</sup> Ainda segundo Verger (1999), no Brasil as cores do orixá são o verde e o amarelo, um simbolismo cromático diferente daquele descrito por Thompson. Entre as tradições que ligam a serpente às mulheres, encontramos na África, entre as sociedades matriarcais, como as dos tchokwes, o costume de colocar uma serpente de madeira sob o leito nupcial para garantir a fertilidade da mulher (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009).

No universo religioso afro-brasileiro, referências à serpente são encontradas associadas aos orixás Oxum, Ossain e Oxumaré. Na tradição oral encontramos algumas histórias: os antigos itans<sup>20</sup> diziam que existiam orixás que tinham sua própria cobra; em casas de candomblé tradicionais, uma pessoa que tem muitos anos de feita em Oxum carrega uma

---

<sup>19</sup> Ialorixá é a sacerdotisa dos orixás nos terreiros de tradição keto. Vodunce, nos candomblés de tradição jeje, é a sacerdotisa dos voduns, as divindades e filhas de santo com mais de 30 anos de iniciação. Fonte: Dicionário Web. Disponível em < [www.dicionarioweb.com.br](http://www.dicionarioweb.com.br) > Acesso em 07 Ago 2015.

<sup>20</sup> Termo iorubá que designa o conjunto de mitos, canções e histórias transmitidas oralmente.

cobra de metal no pescoço; uns dizem que Oxum tem uma cobra votiva que a acompanha. Os itans contam ainda que Oxumaré foi apaixonado por Oxum, mas não ficou com ela como ser humano e sim transformado em uma cobra que a acompanha. Conta-se também que Ossain, aquele que tem uma perna só, um braço curto outro comprido, um olho para cima e outro para baixo tem sempre uma cobra perto dele, que é Oxumaré (informação verbal)<sup>21</sup>.

Esse é o simbolismo da serpente que podemos associar ao universo cultural do qual faz parte esta análise. Contudo, as incógnitas que cercam as duas estatuetas permanecem. Na pesquisa imagética não encontramos nenhuma referência que possa nos indicar que as estatuetas são uma representação usual de Oxumaré no candomblé da Bahia. Certamente podemos associar as esculturas à representação de Uróboro ou Dan, como os gêmeos, dada a semelhança entre elas. Thompson (2011, p. 172) faz referência à representação antropomórfica de Dan como “um par de gêmeos” e Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 817) a “gêmeo” como uma característica da divindade. Sem pretender apresentar resultados conclusivos, analisaremos a seguir alguns aspectos iconográficos das duas estatuetas.

Ilustração 28 – Figuras antropomorfas com serpente: frente



Fonte: Fotografia: Dora Galas, (2015). Direito de imagem MAFRO/UFBA.

<sup>21</sup> SILVA, S. N. Consulta [15 jun. 2015]. Mediador: Dora Maria dos Santos Galas. Salvador, 2015.

Na vista frontal as particularidades que identificam as estatuetas são: o formato da cabeça, a proporcionalidade e a expressividade. O arranjo dos volumes, o equilíbrio, os olhos saltados em forma de grãos de café, lábios projetados em duas protuberâncias horizontais e orelhas simplificadas, características da arte iorubá, são os pontos de unidade. Nas diferenças destacamos o formato cônico da cabeleira, o penteado elaborado e a melhor definição da expressão de serenidade da estatueta EL 054. O domínio da técnica pode determinar as diferenças de expressão, porém resta a questão do formato da cabeça. Terá algum significado? Essas estatuetas foram esculpidas como um par, com um significado ritual determinado ou uma é cópia da outra, esculpida por encomenda para cumprir uma determinada função? Ou, ainda, um exercício plástico de um aprendiz em uma oficina local? Essas são perguntas que não poderemos responder. Contudo, esse estilo de escultura se inscreve no universo formal da arte iorubá, apesar de não afirmamos ser africana ou afro-brasileira, o que torna ainda mais enigmático o suposto uso ritual dos objetos, haja vista que está na cosmologia fon – na Bahia, os candomblés jeje – a representação de Dan como gêmeos. Uma confirmação dos processos religiosos de hibridação entre as religiões de matrizes africanas.

Ilustração 29 – Figuras antropomorfas com serpente: lateral



Fonte: Fotografias Dora Galas (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA.

Nos quesitos equilíbrio e simetria do corpo as duas esculturas se equivalem, contudo se analisarmos alguns detalhes como a serpente, a cabeça e face, notamos que a estatueta EL 054 tem traços diferenciados, mais detalhes, ângulos mais retos, o tratamento da superfície mais liso. Talvez as estatuetas sejam obras com mesmo sentido, mas de artistas diferentes, não se constituindo um par, a não ser que as mudanças no formato da cabeça, no penteado, nas feições e a volta completa da serpente tenha algum significado simbólico que não alcançamos. Na ilustração a seguir apontamos os pontos da cabeça e face que as diferenciam.

Ilustração 30 – Figuras antropomorfas com serpente: cabeça e face



Fonte: Fotografias Dora Galas(2015). Direito de imagem MAFRO/UFBA.

É justamente na estrutura da cabeça, traços da face e cabeleira que encontramos as diferenças mais significativas. Na parte posterior das cabeças podemos vislumbrar no arranjo do penteado, notadamente no objeto EL 054 e em certa perspectiva, um perfil estilizado em ângulos retos, como um duplo em si mesmo, conforme a simbologia de Dan. Apesar de não termos pesquisado as diferenças formais e estilísticas entre os candomblés de origem ketu-

nagô (iorubás), jeje e angola, principais tradições existentes em Salvador, não encontramos nenhuma referência que nos indique a possibilidade de que as duas esculturas se relacionem com o orixá Oxumaré, nome dado pelos iorubás a Dan.

#### 4.2.1.3 Figuras antropomórficas com pêndulo

Ilustração 31 – Figuras antropomórficas com pêndulo: frente, verso e lateral



Fotógrafa; Dora Galas(2015)./ Direito de imagem MAFRO/UFBA.

Cilindros, semicírculos e círculos, olhos estilizados e projetados em forma de grãos de café, nariz pequeno, lábios protuberantes, cabeleiras com penteado em tiara simples e tiara em três volumes, sobrancelhas marcadas em incisões verticais. Um semicírculo decorado sobreposto a um cilindro abaulado oco, que tem no seu interior um pêndulo em madeira fixado em um pequeno segmento também de madeira. Essas partes compõem o corpo esquematizado sem membros, com pescoço e cabeça. Esta é uma descrição genérica e funcional das estatuetas EL 049 e EL 050

Forma que indica a função específica de produzir um som, baixo, de curto alcance, cujo sentido e objetivo nos são desconhecidos. Encontramos inúmeras referências à utilização de instrumentos sonoros<sup>22</sup> musicais ou de sinalização nos rituais das religiões afro-brasileiras, porém, nenhum com as características dessas estatuetas. Em geral, os instrumentos sonoros e musicais da classe idiofone percutido<sup>23</sup> e os instrumentos sonoros de sinalização são feitos em metal. Quando produzidos com material de origem vegetal, contêm sementes ou outros elementos no seu interior que ao serem agitados entram em choque com o material que os envolvem, produzindo um som.

Os instrumentos sonoros de sinalização, de acordo com Sandes (2010, p. 70), têm a função de guiar, “chamar a atenção ou estabelecer comunicação pelo som. Pode, por combinação dos sons emitidos, produzir música”.Dentre estes, Sandes identifica sinos e sinetas. Estas, com ampla utilização nos rituais religiosos do candomblé, apresentam diferentes formatos e tipos de metal, conforme a cerimônia e o orixá à qual é destinada. Dessa perspectiva, entendemos que as estatuetas de forma antropomórfica com pêndulo têm a função primordial de sinalizar algo através do som. De acordo com o depoimento oral, pequenas sinetas de madeira ou chifres são utilizadas pelo ifá, os irokés [EL052]. Entretanto, não poderemos fazer afirmações acerca de uma função ritual ou simbólica, tendo em vista que sua forma e representação não se enquadram na descrição obtida para aquele instrumento.

Registradas na listagem da DIMUS sob a numeração 99.1 e 99.2, as duas estatuetas receberam a seguinte descrição: “esculturas de madeira sob a forma de sinetas, com órbitas oculares salientes e sobrancelhas unidas”. Sandes (2010, p. 70) descreve sino como uma forma cônica oca, confeccionada em metal, em geral com um badalo na parte interna. E sinetas como um pequeno sino tocado a mão. Excetuando a presença de um pêndulo interno –

---

<sup>22</sup> Conforme Sandes (2010), instrumento construído para produzir som, podendo produzir sons musicais ou de sinalização.

<sup>23</sup> Instrumento musical de percussão que produz som sem necessidade de tensão, apenas com a vibração do próprio corpo, ao ser agitado ou batido.

o badalo – não encontramos semelhanças com a definição do termo proposta por Sandes, que é baseada especialmente na forma “cônica” e no material “metal”. Deparamos-nos, novamente, com a dificuldade de nomear, delimitar funções e estabelecer termos quando lidamos com cultura material e acervos etnográficos.

Conforme vemos a seguir, no interior da estatueta há marca em tinta preta sobre base branca, do número do objeto no MEL. Não encontramos outras referências sobre esses objetos, além da breve descrição encontrada nos registros da DIMUS. Nenhuma indicação de origem ou procedência.

Ilustração 32– Figuras antropomórficas: interior com pêndulo



Fotógrafa: Dora Galas (2015). Direito de imagem MAFRO/UFBA.

Os objetos EL 049 e EL 050 são utilitários, porém seu contexto de uso encontra-se oculto. O que temos como pistas são as marcas de estilo, notadamente a forma da cabeça, olhos, traçado da sobrancelha e penteado, que serão analisados a seguir.

Esculpidas em um só bloco de madeira leve na cor castanho avermelhado, polida, sem presença de pátina, é estruturada em três volumes que se repetem em proporcionalidade, forma e incisões decorativas: corpo oco, elemento sobreposto convexo em formato semicircular e o conjunto pescoço/cabeça. O que diferencia e identifica as duas estatuetas é a organização do cabelo. A precisão no corte interno, a delicadeza e síntese formal, o equilíbrio e a expressividade proporcionada pelos detalhes indicam um domínio plástico, provavelmente o trabalho de um escultor profissional ou de uma oficina especializada, e nos remete ao termo tchokwe *utotombo*, que adjetiva alguns objetos utilitários e significa, conforme Bastin (1994, p.42) “bem executados, feitos com amor”.

A existência de uma palavra – *utotombo* – que relaciona o domínio técnico com um sentimento de plenitude por parte do artista reafirma o entendimento de Boas (2014, p.14) de que “O juízo de perfeição da forma técnica é essencialmente um juízo estético” e que é impossível determinarmos onde e por quem a atitude estética se estabelece.

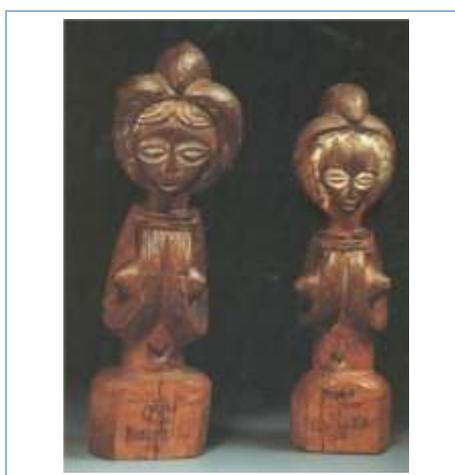
A Estatueta não é sexuada: nem marcas de seios nem órgãos sexuais. Contudo, ao olharmos, entendemos que são formas femininas. Poderíamos atribuir esse entendimento à questão dos penteados, porém falamos de um tipo de percepção ditado por algo indefinido que diz respeito à expressividade, mesmo que não seja esculpida uma expressão de sentimentos ou idade, há uma serenidade, placidez e feminilidade nas formas arredondadas que atinge a plenitude na organização da cabeleira, conforme apresentamos a seguir.

Ilustração 33 – Figuras antropomórficas com pêndulo: Frente, verso e lateral da cabeça



Analisando a forma do penteado em tiara tripartida da estatueta EL 050, encontramos uma referência visual, aproximada, mesmo que ostentando um volume mais denso e sem as incisões transversais que marcam a cabeleira. Trata-se das primeiras esculturas africanas registradas na Europa, no final do século XVIII, conhecidas como *Vallisneri*, que de acordo com Bastian (1994) são provenientes de Kina, região entre os Reinos de Congo e Angola daquela época.

Ilustração 34 – Reprodução de estatuetas *Vallisneri*



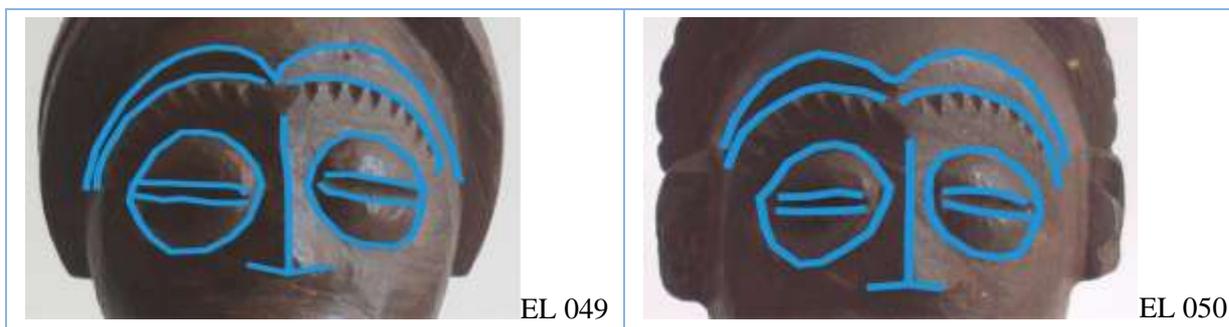
Fonte: Catálogo de escultura africana do Museu Nacional de Etnologia de Lisboa, 1994, p.61

Algumas indicações estilísticas relacionadas com os penteados, volumes arredondados e composição da face, em especial a conformação dos olhos, nos levaram a relacionar as influências das culturas da região sudeste de Angola e da grande área cultural Tchokwe, destacadamente os Iwena, povos que têm o hábito de entalhar a madeira e produzir elaborados objetos decorados de uso cotidiano que, em geral, ficam a cargo de escultores profissionais e suas oficinas. Existem marcas estilísticas comuns àquelas etnias e particularidades que as distinguem.

A arte dos Tchokwe, que influenciou os grupos vizinhos, tende ao naturalismo detalhista, sendo frequentes imagens femininas representadas em atividades cotidianas. Contudo, na arte destinada aos cultos religiosos, as esculturas são esquemáticas, pois as entidades sobrenaturais não devem ser personalizadas. Possuem um vasto repertório decorativo que é exercitado durante a juventude, quando aprendem a desenhar; criando marcas entrelaçadas que se repetem nas tatuagens e escarificações em homens e mulheres. O entrelaçado cruciforme é a

marca mais forte de identificação dessa etnia. Detêm um vasto repertório de representação que vai do naturalismo à extrema estilização, em especial nas máscaras, e esculpem com uma articulação dinâmica dos volumes, revelada no domínio na arte do corte. O formato dos olhos semisserrados inseridos em grandes órbitas côncavas ou circulares é umas das características das máscaras tchokwe. (BASTIN, 1994). A seguir, algumas características da face.

Ilustração 35– Figuras antropomórficas com pêndulo: detalhes da face



Fotógrafa: Dora Galas, (2015)./ Direito de imagem MAFRO/UFBA.

Olhos protuberantes em formato de grãos de café são marca estilística da arte africana. Registramos esse formato em quase todas as estatuetas, alguns circulares, outros elípticos. Destacamos aqui a precisão do corte, o volume e a forma circular, realçada pelo traçado convexo da sobrancelha e a face encavada. O nariz pequeno, em uma linha reta que abre em base triangular, é também uma característica da arte da grande área cultural tchokwe. De acordo com informações obtidas no Catálogo do Museu Etnológico de Berlim (2003/2004, p.134) para este povo o ideal feminino de beleza física e moral se traduz em um rosto oval, harmônico e fino, traços delicados, testa alta e arqueada e cavidades oculares circulares e bem marcadas.

Entre os lwena, a chefia exercida por mulheres é comum e o domínio feminino se reflete na arte. Imagens femininas são encontradas em estatuetas, em objetos de uso cotidiano e em máscaras. A expressão plástica é a busca pela serenidade, que é traduzida pela frontalidade e por formas curvas e suaves. Os artistas lwena escolhem o material pela qualidade plástica e beleza, respeitando as cores naturais e o trabalham para ressaltar suas qualidades. A representação do penteado mais corrente é em tiara. Os desenhos das tatuagens e a estilização da cabeleira em algumas áreas se confunde com aquelas dos tchokwe, porém, o tratamento dado ao penteado e às máscaras apresentam diferenças (BASTIN, 1994). Tiaras, cilindros e

semicírculos em volumes recortados projetados acima da cabeça, com incisões paralelas transversais ou entrelaçadas são alguns tipos de conformação da parte posterior da cabeça que encontramos na pesquisa imagética da arte atribuída a esse povo. Características que apresentam similaridade com os penteados das estatuetas EL 049 e EL 050, conforme se observa na ilustração 36.

Ilustração 36 – Figuras antropomórficas com pêndulo: formação do penteado



Fotógrafa: Dora Galas, (2205). Direito de imagem MAFRO/UFBA.

É do sudeste de Angola a procedência da mais antiga escultura de madeira africana encontrada, à qual já nos referimos anteriormente, cujas características artísticas expressam as normas formais ainda hoje em uso naquela região, revelando uma profunda constância formal que apresenta variações próprias ao contexto local e à dinâmica cultural no tempo. Naquela região são comuns pequenas sociedades matrilineares que produzem uma arte de prestígio, bastante decorada. Uma das características dos povos da região é a diversidade dos penteados usados por homens e mulheres, que nestas são mais elaborados. Bastin (1994, p 50) cita os penteados em duas cristas longitudinais da cultura Ngangela e a reprodução destas formas capilares nas esculturas dos objetos de adorno ou que denotam prestígio.

Nada na análise material e formal dos objetos nos levou à possibilidade de terem sido utilizadas para ritual ou culto. Aparentando não ter recebido manuseio constante, as estatuetas parecem fazer parte de uma produção voltada para uso decorativo, mesmo que tenham sido esculpidas segundo algum cânone religioso que ainda desconhecemos.

#### 4.2.1.4 Figura antropomorfa com cornos<sup>24</sup>

Esculpida em um só bloco de madeira leve castanho avermelhada, é composta de três volumes básicos arranjados na vertical, cujos elementos das extremidades – pernas e cornos – lhe imprimem leveza. Pés esquematizados retangulares, sem marcação de dedos, sobre base circular, pernas cilíndricas longas e delgadas, o tronco cilíndrico abaulado, decorado em todo volume por duas faixas largas de traçados transversais, delimitadas por faixas estreitas de incisões de duas e três voltas. Sem braços, com a parte superior levemente cônica formando um curto pescoço. Cabeça esférica lisa, sem marcas de penteado, orelhas esquematizadas, olhos protuberantes em formato de grãos de café em órbita circular sobre face encavada, marcadas por sobrancelhas convexas em relevo. Acima da cabeça, a partir da lateral, dois cornos curvos que se unem nas extremidades, formando um vazado em formato cilíndrico.

Ilustração 37 – Figura antropomórfica com cornos: Frente, verso e lateral



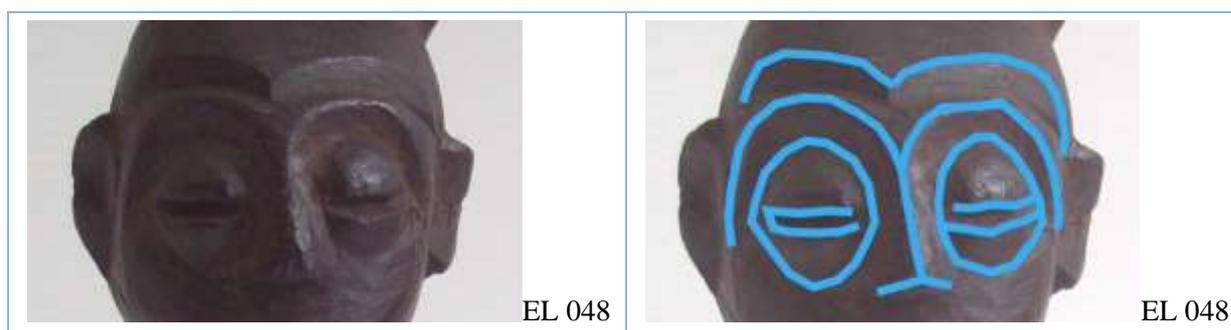
Fotógrafa Dora Galas, (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA.

<sup>24</sup> Utilizamos o termo cornos sem considerar as diferenças biológicas entre estes e os chifres e a procedência de diferentes animais. Cornos e chifres, neste contexto são sinônimos.

Nos registros de transferência da Coleção Estácio de Lima ao Museu da Cidade encontramos a seguinte descrição: “escultura em madeira, pernas longas, tronco indefinido (sem braços), sobre uma base redonda, duas (2) antenas interligadas saindo da cabeça, com órbitas oculares salientes”. Ali foram ressaltados o formato dos olhos e os cornos (antenas). Exatamente os elementos que detalharemos em seguida.

Mesmo com frontalidade bem marcada, ao olharmos a escultura na parte posterior e nas laterais, percebemos a dinâmica do movimento produzido pelo aproveitamento plástico da forma da madeira, de qualidade bastante similar em textura, coloração e peso àquela utilizada nas esculturas EL049, EL050 e EL051 com as quais compartilha outras similaridades estilísticas. Notadamente, a conformação da face, o arranjo dos volumes, o tratamento arredondado das linhas em um movimento que lhes imprimem certa graciosidade. Na ilustração seguinte sublinhamos alguns traços indicativos da sintaxe estilística dos povos de influência tchokwe, tais como a organização da face encavada, os olhos protuberantes em órbitas circulares e o nariz pequeno. O mesmo desenho das incisões transversais presentes no corpo da estatueta foi encontrado, no Catálogo do Museu Etnológico de Berlim (2003, p.134), marcando a testa de uma escultura figurativa feminina atribuída à etnia kran que habita a região da Libéria.

Ilustração 38– Figura antropomórfica com cornos: detalhes da face



Fotógrafa Dora Galas, (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA.

Supondo que a estatueta foi esculpida dentro daquelas regras morfológicas, devemos analisar a presença dos cornos e seu significado simbólico aproximado naquele contexto cultural. Considerando a pesquisa imagética, não é recorrente a utilização de cornos na

produção plástica das culturas que analisamos da região de Angola, apesar de encontrarmos referências de máscaras do tipo elmo encimadas com figuras de pequenos animais com cornos. A conformação lateral dos cornos na estatueta EL 048 é similar à encontrada nos barretes utilizados pelos imbangalas<sup>25</sup> como insígnia de poder, ainda que naqueles barretes, bastante similares aos utilizados por antigas culturas europeias, os cornos curtos não se encontrem unidos nas extremidades (BASTIN, 1994). Encontramos imagens em catálogos de algumas coleções de arte africana de máscaras zoomorfas, notadamente da etnia baulé, com cornos em formato similar aos da estatueta EL 048, ainda que não se unam nas pontas.

Inúmeras culturas antigas oriundas de um contexto agrário-pastoril, em diversas regiões da Terra, tinham os cornos como símbolo de poder aos quais relacionavam virilidade e força. O chifre do touro foi associado ao crescente lunar perfeito e à fecundidade, criação periódica da vida de onde advinha sua majestade e poder real. Cornos com estruturas alongadas, similares aos cornos de antílopes, são elementos comumente utilizados na produção escultórica de grande parte da África subsaariana, especialmente entre as etnias que vivem na África Ocidental, compreendendo os territórios de Burkina Faso, Mali, Costa do Marfim, Nigéria e Camarões. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009). Conforme Lody (2003), são parte das memórias ancestrais de conhecimentos sobre as florestas e os animais, que relacionam simbolicamente os seres humanos e a natureza.

Nas religiões afro-brasileiras, os chifres de boi encastoados em metal prateado, preso em uma corrente, fazem parte da indumentária ritual dos orixás caçadores ligados às matas: Oxóssi e Logun Edé. O chifre de búfalo, encastoadado em metal acobreado com correntes é uma insígnia de Iansã, orixá que em alguns contos se transforma naquele animal. A tradição judaico-cristã relaciona o chifre à força do raio de luz, do relâmpago que, coincidentemente, é um dos domínios de Iansã

Podemos admitir ainda que a estatueta EL 048 tenha sido produzida em um contexto cultural de hibridação e destinada ao uso comum, doméstico, não ritual. Assim sendo, os cornos podem tomar outra significação, que referencie não mais uma prática ritualística, mas apenas a reprodução plástica de um imaginário de África, especialmente quando observamos que nada na materialidade da estatueta nos indica o manuseio ou uso ritual. A partir da nossa observação material da estatueta e de determinadas características que se repetem entre as estatuetas EL 048, EL 049, EL 050 e EL 051, entendemos que os quatro objetos formam um

---

<sup>25</sup> Povo de origem ou influência ambundu da Grande Área Cultura Kongo, conforme designação de Bastin (1994).

conjunto não votivo, conforme analisaremos na sequência do capítulo. Entretanto, respostas acerca desse objeto estão presas na sua história e trajetória, as quais desconhecemos.

#### 4.2.1.5 *Figura feminina com cabaça*

Ilustração 39– Figura feminina com cabaça: frente, verso e lateral.



Fotógrafa Dora Galas, (2015). Direito de imagem MAFRO/UFBA.

“Escultura em madeira clara, seios salientes, mãos sobre a cintura, tacho esférico na cabeça, saia trabalhada em tremidos na barra” Assim foi registrada na listagem de transferência ao Museu da Cidade a estatueta EL 051, a qual denominamos Figura feminina com cabaça, esculpida em um só bloco de madeira leve castanho avermelhada, similar à madeira das estatuetas EL 048, El 049 e EL 050. Feições esquematizadas, de acordo com a estética de essencialidade formal da arte tradicional africana e olhos protuberantes e elípticos, em face robusta.

Frontalidade na atitude com volumes bem definidos e movimento obtido a partir da conformação das pernas cilíndricas ligeiramente arqueadas sobre apoio circular decorado com incisões em forma de V duplo, pés pequenos e esquematizados com marcação de dedos. Estrutura do corpo em forma de ampulheta, decorada em todo volume inferior por uma faixa larga de traçados transversais – semelhantes aos encontrados na estatueta EL 048 – delimitadas por faixas estreitas de incisões de duas e três voltas. Braços em volume geometrizado junto ao corpo, mãos esquematizadas posicionadas à frente, na altura da cintura. Torço nu, seios cônicos bem definidos e proeminentes, com marcação dos mamilos. Cabeça esférica, sem cabeleira, orelhas esquematizadas e volumosas, face encovada marcada por sobrelhas convexas em relevo, olhos protuberantes em formato de grãos de café em órbita circular. Acima da cabeça uma esfera segmentada circularmente, na parte superior incisões decorativas em forma de V duplo encimado por uma pequena forma cilíndrica. Apresenta pequena ruptura transversal na parte posterior que, aparentemente, é produto do tratamento da madeira e não de manuseio.

Atribuímos à forma esférica a representação de uma cabaça, encontrada em esculturas femininas da arte tradicional africana. Entre os dogons, povo que habita o Mali e Burkina Faso, a cabaça é símbolo feminino e solar. Na cosmogonia dogon, *Nommo*, a deidade da água, às vezes apresenta-se na Terra na forma de uma cabaça e esta é a imagem do corpo inteiro do homem e do mundo. A família de plantas associadas ao cabaceiro está ligada às noções de espaço, de extensão e de comércio. Para os bambaras, habitantes do Mali, da Guiné, do Senegal e de Burkina Faso, a cabaça é o símbolo do ovo cósmico, da gestação, do útero fertilizado. O cordão umbilical é chamado por eles de “a corda da cabaça da criança” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p. 151).

Uma das representações de Iemanjá sob a guarda do MAFRO é uma escultura da etnia iorubá, procedente da República Popular do Benin, feita pelo escultor Oju Orobi, em madeira policromada. Uma mulher de pé com um vaso na cabeça, segurando uma cabaça contra o ventre, gesto que significa a generosidade, virtude apreciada entre os iorubás, relacionando o útero à possibilidade de gestar a vida, com aquela virtude. Nota-se que, aparentemente, existe uma convenção para a representação da cabaça, seccionada e com um segmento que compõe o *talo*.

Nas religiões afro-brasileiras, a cabaça não faz parte dos atributos de Iemanjá. Contudo, a forma redonda encontrada no leque – abebê – imagem à qual podemos associar a cabaça, é

um emblema de serenidade e do controle das águas sendo também um atributo de orixás femininas relacionadas às águas.

Ilustração 40– Iemanjá MAFRO



Fotógrafa Dora Galas, (2015). Direito de imagem MAFRO/UFBA.

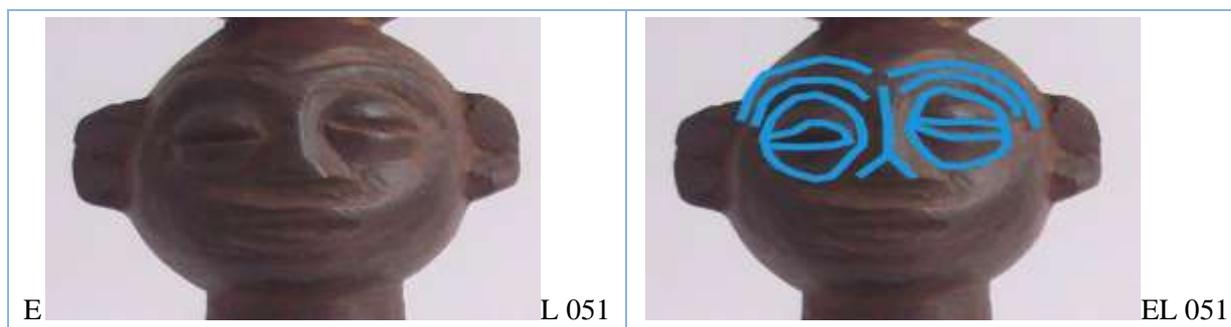
A cabaça, planta da família das *Crescentia langenaria*, é encontrada na África, Ásia, Europa e América e seu uso foi registrado em textos e imagens desde a Antiguidade. (CASCUDO, 1979). Em África, são encontradas grandes cabaças amplamente utilizadas na confecção de diversos objetos de uso doméstico: cuias, depósitos de água, travessas, colheres, bolsas, além de instrumentos musicais (LIMA, 1975). Inserida no contexto doméstico, social ou religioso da vida de diversos povos com tradição agrária, a representação da cabaça na composição escultórica não pode ser entendida apenas sob o aspecto simbólico ou religioso. No caso da estatueta EL 051, observamos não existir indícios materiais de que tenha sido objeto de culto ou que tenha sido produzida com uma intenção estritamente religiosa.

A posição em atitude frontal, com braços junto ao tronco e mãos postadas sobre o ventre é recorrente nas esculturas masculinas ou femininas produzidas pelos povos da grande área cultural tchokwe. A representação se assemelha à das iás xangô que, entretanto, diferem em dimensões e em dois aspectos relacionados à funcionalidade do objeto, pois as iás xangô

são serviçais que têm escultura com os braços afastados do corpo, com as palmas para cima, nas quais apoia-se uma pequena tábua, espécie de bandeja para colocar oferendas. Ostentam, também, a cabaça aberta para servir de depósito de oferendas. As esculturas de iás xangôs são uma referência às serviçais que serviam Xangô, rei de Oyo (informação verbal)<sup>26</sup>,

Na pesquisa imagética encontramos imagens de esculturas que apresentam os braços unidos ao corpo e mãos esquematizadas em formato retangular, com um volume bem definido e geometrizado, semelhantes à Figura Feminina com Cabaça. A posição reforça a imobilidade da representação e a expressão de harmonia, ao mesmo tempo em que delimita o volume superior do corpo. Os seios, a cabaça e a composição das formas nos indicam que se trata de uma representação feminina. Nos aspectos estilísticos encontramos algumas semelhanças com as esculturas EL 048, EL 049 e EL 050, notadamente, os traços na face encovada: sobranceiras, olhos protuberantes em órbitas circulares e nariz pequeno e reto.

Ilustração 41– Figura feminina com cabaça: detalhes da face



Fonte: Fotografias Dora Galas, (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA.

Enquanto a expressão de movimento é produzida pelo arquear de pernas, bastante visível lateralmente, e uma leve inclinação frontal, a relação dos volumes é bem marcada nessa estatueta. A proporção com pernas curtas, tronco comprido e cabeça grande não foi mantida, a escultura apresenta proporções ocidentalizadas. A forma do corpo em ampulheta é marcada pela posição e volume dos braços, ângulos bem marcados e a forma dos seios altos e destacadamente cônicos e proeminentes. Corpo, cabeça e cabaça formam uma composição simétrica em uma linha ascendente. A ausência de cabeleira ou penteado em esculturas femininas não é usual e a superfície lisa reforça a similaridade entre a cabeça e a cabaça, na

<sup>26</sup> SILVA, S. N.: Depoimento [15 jun. 2015]. Mediador: Dora Maria dos Santos Galas. Salvador, 2015.

forma esférica e no diâmetro, o que destaca o volume da composição para a parte superior. Contudo, a estatueta não transmite impressão de peso, em parte devido à proporção e movimento das pernas, conforme destacamos nas ilustrações que se seguem.

Ilustração 42– Figura feminina com cabaça: detalhes



EL 051

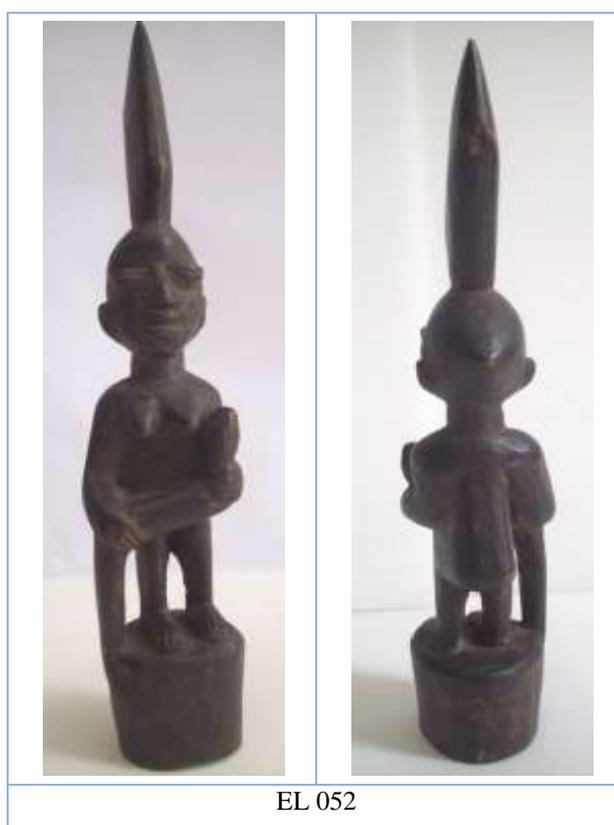
Fotógrafa: Dora Galas, (2015). Direito de imagem MAFRO/UFBA.

Alguns aspectos estilísticos e marcas relacionam, em graus diferenciados, as estatuetas EL 048, EL 049, EL 050 e EL 051, conforme já citamos. Fizemos associações formais organizando as esculturas em pares: EL 049 / EL 050 e EL 048 / EL 051 e também formando um conjunto com os quatro objetos. O primeiro par compartilha a forma e a função intrínseca, o tratamento técnico na produção, traduzido em linhas suaves e doces, a expressão facial transmitida pela organização e semelhança formal dos olhos, nariz e boca. O segundo par compartilha as incisões transversais que destacam os volumes do corpo como marcas decorativas, as soluções plásticas de volume e movimento a partir das pernas, da conformação

da cabeça e face, ausência de penteados ou cabeleira e o tratamento técnico. Das semelhanças entre as quatro destacamos a conformação geral da face encovada, os olhos protuberantes em grão de café, o nariz pequeno e a madeira. Entre as estatuetas EL 049 / EL 050 e EL 051 são similares as incisões em V duplo que marcam o corpo das figuras com pêndulo, a parte superior da cabaça e a base de apoio.

#### 4.2.1.6 *Figura antropomorfa com pêndulo e faca: Iróké Exu?*

Ilustração 43– Figura antropomorfa com pêndulo e faca: frontal e posterior



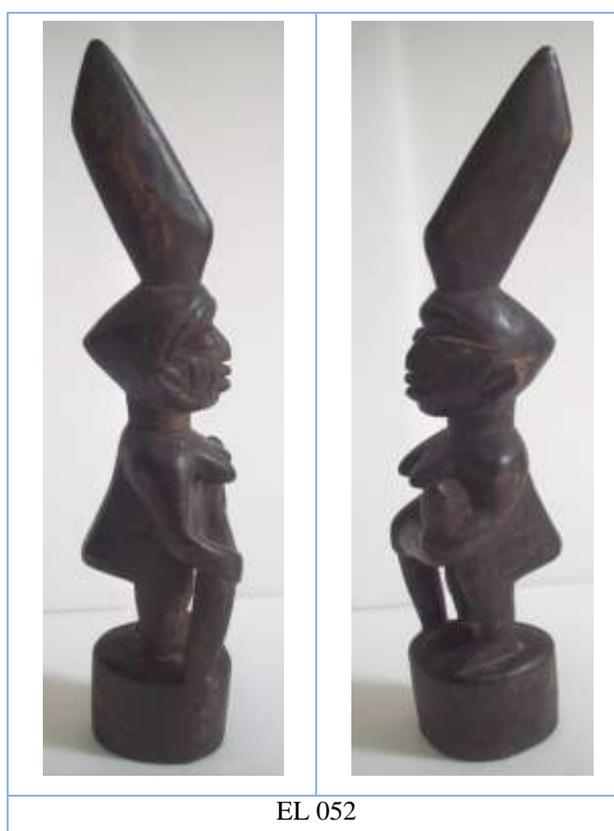
Fotógrafa: Dora Galas (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA.

Figura antropomorfa segurando uma serpente com losango alongado acima da cabeça. Estatueta esculpida em um só bloco de madeira escura, apresenta pátina avermelhada e uma maciez que interpretamos como resultado do manuseio e da ação do tempo no material. Em uma descrição frontal vemos a base cilíndrica, pés retangulares com marcas de dedos, pernas abertas na largura dos ombros, sem definição do órgão sexual. Na altura dos quadris, as mãos

seguram uma serpente na transversal do corpo. A mão direita segura o corpo da serpente, cuja calda segue verticalmente para baixo, misturando-se ao volume cilíndrico da base. A mão esquerda segura a cabeça da serpente, que se ergue junto ao seio esquerdo. Seios cônicos próximos ao pescoço cilíndrico, cabeça elíptica, lábios em duas linhas horizontais grossas, nariz triangular com base do tamanho da boca, olhos protuberantes em grão de café com maior volume inferior, escarificações duplas em incisões longitudinais. Sem sobrancelhas, a testa marca o final da cabeça e a base do alongamento em forma de losango.

A visão lateral nos mostra uma estrutura geometrizada com ângulos bem marcados. Cabeça e corpo compõem junto com o losango acima espaços e volumes ligeiramente triangulares. O formato retangular do corpo, a cabeça pontiaguda e o alongamento transversal da forma acima da cabeça exercem uma força plástica que verticaliza a visão da estatueta, apesar da solidez transmitida pelo volume do corpo. Seu equilíbrio físico é ligeiramente instável devido à organização dos volumes, ao diâmetro da base vazada e tamanho do pêndulo, somados à forma geométrica longa acima da cabeça.

Ilustração 44– Figura antropomorfa com pêndulo e faca: lateral



A presença de um pêndulo fixado por cordão vegetal na base cilíndrica e oca nos indica que a estatueta EL 052 foi produzida com uma intenção específica de sinalizar algo por meio de som, da mesma forma que as estatuetas EL 049 e EL 050, analisadas anteriormente, apesar das muitas diferenças formais e estilísticas desta em relação às aquelas. No tratamento plástico, na organização dos volumes, nos traços estilísticos que marcam a face, a estatueta EL 052 se alinha mais com as esculturas EL 053 e EL 054, denominadas figura antropomórfica com serpente.

Ilustração 45– Figura antropomorfa com pêndulo e faca: interior da base



Fotógrafa: Dora Galas (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA.

Na imagem vislumbra-se a marcação do objeto no MEL, registrado lá com o número 264.

Inicialmente, analisaremos questões de ordem formal e estilística. Na vista frontal percebemos traços que colocam essa estatueta mais próxima da tradição estilística iorubá: o formato elíptico da cabeça com testa proeminente, os olhos protuberantes e esbugalhados, que para os iorubás significam o poder-de-fazer-as-coisas-acontecerem (THOMPSON, 2011), são semicirculares, com borda superior dupla, cujo volume escapa lateralmente à face, ausência de sobrancelhas, nariz marcadamente triangular e a boca em sulco horizontal com lábios volumosos. As três marcas de escarificações em linhas longitudinais em ambas as faces indicam referências a etnias da região do Benin e/ou Nigéria (LIMA, 1975, p. 153). Em outro ângulo, cabeça e laterais da face se apresentam delimitadas por linhas angulosas bem

definidas. Desse tratamento formal resulta volume exprimindo força e robustez. Nas ilustrações a seguir apresentaremos detalhes da estatueta.

Ilustração 46 – Figura antropomorfa com pêndulo e faca: cabeça e face: costas e lateral



Fotógrafa: Dora Galas (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA.

A estatueta vista integralmente aparenta alguma leveza resultante da verticalidade acentuada que lhe imprime a forma losangular. Assim, o equilíbrio formal é obtido na oposição de ângulos agudos e volumes acentuados. Vista de costas a estatueta apresenta um volume corporal cilíndrico de braços e pernas, um ponto protuberante no centro da cabeça, entre as orelhas e o losango que se projeta acima em lança. O elemento formal que se destaca e personaliza a estatueta é a forma losangular, é por ela que vislumbramos parte do universo religioso africano e afro-brasileiro relacionado a Exu.

Inúmeras são as referências textuais e imagéticas nas quais a representação de Exu apresenta uma forma losangular acima da cabeça, algumas delas terminadas em cabeça de serpente ou falo. É esta a possibilidade de representação que analisaremos para a estatueta EL 052. Não nos deteremos nas muitas narrativas de origem ou histórias que cercam Exu, buscamos entender os aspectos essenciais do orixá relacionados com esta imagem, seus nomes e suas representações entre os yorubás e os fon, considerando as hibridações existentes entre as religiões de matrizes africanas no Brasil.

Os iorubás o denominam Exu-Elegbara ou Exu-Elegba, palavra que significa o dono do poder. Para os fon ele é Legba. Entre os iorubás a representação mais antiga de Exu é um pedaço de laterita<sup>27</sup>, em geral com forma cônica, que ainda hoje pode ser encontrada em mercados iorubás. Existem narrativas contando que essas formas cônicas ou verticalizadas foram fragmentadas e multiplicadas e, assim, transformaram-se ganhando formas, receberam olhos e bocas de cauri. São modeladas em argila, como um relicário, em encruilhadas ou sobre as soleiras (THOMPSON, 2011).

Guardião das casas, templos e cidades, o mensageiro dos outros orixás, de natureza provocadora, é também aquele que rege toda a potencialidade. Descrito por Verger (1999, p. 121) como tendo “um caráter suscetível, violento, irascível, astucioso, grosseiro, vaidoso e indecente”, o que pode explicar a associação, feita por ocidentais no contexto da colonização e do imperialismo, de Exu com o diabo, a qual ainda persiste, inclusive em segmentos de cultos de matrizes africanas nas Américas. Entre as esculturas da Coleção Estácio de Lima existem três estatuetas de exu em madeira, sendo duas de exu de saia<sup>28</sup>, nas quais podemos perceber

---

<sup>27</sup> Material geológico composto essencialmente por hidróxido de alumínio e ferro que passou por alterações devido ao clima. Assim podem ser chamado solos avermelhados ou ferruginosos.

<sup>28</sup> De acordo com Lody (2003, p. 173, 174), encontrado na Bahia e Rio de Janeiro. É uma representação feminina exu. Quando em ferro a vagina é marcada, também pode apresentar com saia.

aquela referência ao diabo ocidental, feições deformadas, chifres, caudas e pés em garras. Uma das estatuetas carrega um exu criança no seio, com as mesmas características formais<sup>29</sup>.

Ilustração 47– Exu e Exus de Saia



Fotógrafa: Dora Galas (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA

Conforme Verger (1999), em Abomé existiria um ritual de Legba no qual seus iniciados dançam com um volumoso falo sob uma saia de palha de cor violeta que em determinados momentos erguem fazendo movimento eróticos. Uma das representações de Legba é uma porção de laterita ou terra avermelhada, forma presumida de um homem agachado com um falo de madeira de grandes proporções. Uma maneira de marcar seu caráter truculento e desavergonhado, o desejo de chocar os costumes, essa referência ao pênis seria mais comum entre os fon.

De acordo com o itan, os orixás queriam descobrir quem deles, abaixo de Deus, era o maior, e assim foram até o céu levando na cabeça uma rica oferenda ritual. Exu-Elegbara, realizando antes uma adivinhação com sacrifício, recebeu a orientação de que deveria levar ao

<sup>29</sup> EL 099.08 e EL 099.09, objetos não fazem parte do conjunto que escolhemos para analisar. As duas esculturas faziam parte do assentamento de Exu que estava instalado no IML, antes da transferência da Coleção ao MAFRO.

céu, presa reta ao alto da cabeça – local do pensamento e julgamento – apenas uma pena carmesim de papagaio, o selo da força natural e do axé, significando que não levava nada além da cabeça e que submissão e generosidade material não combinam com sabedoria e humildade. Assim, Deus deu a Exu a força de fazer tudo crescer e multiplicar, reafirmando seu domínio sobre os outros orixás (THOMPSON, 2011). Consideramos que a representação de Exu com uma faca<sup>30</sup> acima da cabeça, significando o seu axé ilimitado, pode ter se originado a partir dessa narrativa.

A pena carmesim representa o meio e o fim, o instrumento e o objetivo, e é encontrada circunstancialmente em iniciações da religião iorubá desde o Benin até a Bahia. De acordo com Thompson (2011), por uma vida vivida com correção e justiça dá-se o privilégio do axé, que deve ser cultivado pelo reconhecimento das comunicações significativas do que é verdadeiro e falso, para que não se percam as lições das encruzilhadas, significando o cruzamento de caminhos, os pontos onde são tomadas as decisões que podem modificar a vida das pessoas. Exu, portador do axé, personifica a encruzilhada, que tem dois rumos, dois lados, duas perspectivas e possibilidades, indicando que se deve enxergar tudo que se apresenta na vida de diversos ângulos e pontos de vista, antes de formular juízos.

Thompson (2011) relaciona inúmeras representações de Exu em África e nas Américas, desde formigueiros no nordeste do Brasil no final do século XIX até o afro-cubano Elgba de concreto de meados do século XX. Figuras de argila, esculturas sexualizadas de madeira ou de ferro, esta uma representação recorrente no Brasil, que em geral são extremamente esquematizadas e se apresentam em masculino ou feminino<sup>31</sup>. A escultura de madeira, representação mais recente de Exu, pode ser encontrada em pares de macho e fêmea unidos por um cordão decorado com cauris e em grandes figuras cerimoniais com formato de ganchos, sendo mais comum nas Américas as imagens de madeira em pares, especialmente aquelas com a faca ereta sobre a cabeça.

Em algumas delas a faca se transforma em serpente, em outras, serpente e falo em uma mesma faca. A relação de Exu com a serpente nessa representação ainda carece de mais investigações, mas Thompson (2011, p 45) conta que existe um poema em honra de Exu destacando seu poder transformador, que diz, “ da cabeça da serpente faz um assovio”. Outra

---

<sup>30</sup> Aqui entendida não literalmente e sim como uma forma aproximada, um conceito. Um objeto alongado com extremidade fina, que pode ou não ter em si outras representações, como o pênis ou a serpente.

<sup>31</sup> A Coleção Estácio de Lima tem uma variada representação de Exu em madeira e ferro, estas masculinas, uma das quais encontramos fotografia e referência em Carneiro da Cunha (1983, p. 1010), registrada no MAFRO EL 099.06, também encontrada no assentamento de Exu no IML.

possibilidade é uma associação entre a serpente e o cajado, este um símbolo do chamado ao axé e do poder de multiplicação do ser, encontrado em algumas representações de Exu. A relação da serpente, o falo e o poder de fazer pode ser encontrada em várias imagens de Exu, nas quais a ponta do pênis é a cabeça de uma serpente<sup>32</sup>.

A faca na cabeça de Elegba é a demonstração de seus poderes e de que a cabeça de Exu não pode carregar fardos comuns. Assim, nas inúmeras representações de Exu em madeira, em geral há uma referência à sua cabeça, desde elaborados penteados cônicos e facas até pregos, conforme encontrado em uma imagem coletada por Arthur Ramos na Bahia e reproduzida por Thompson. Dito isso, interpretamos que a estatueta, possivelmente, representa Exu na plenitude do seu poder de permitir o trânsito entre os mundos e as coisas. Contudo, além da faca, a estatueta parece ser um objeto funcional mais que representativo: é também uma sineta, o que nos leva a outros aspectos dessa escultura.

Não existem referências de sua existência na listagem de transferência ao Museu da Cidade, o que nos leva às mesmas indagações já feitas a respeito da trajetória de outras duas esculturas das quais não existem pistas documentais: EL 053 e EL 054. Coincidentemente nas três estatuetas há uma representação de serpente. Se analisássemos essas três estatuetas, destacando a serpente, as colocaríamos inseridas na tradição jeje, pois de acordo com a pesquisa bibliográfica e depoimento oral, é entre esse segmento que o culto à serpente é mais presente desde o Daomé. Entretanto, analisamos o objeto a partir do conjunto de suas informações intrínsecas, assim o aspecto da funcionalidade é essencial para uma melhor compreensão de sua possível trajetória.

Na metodologia adotada para o depoimento oral mostramos várias fotografias do objeto em diversos ângulos. Dois pontos foram destacados: o primeiro, a presença da faca sobre a cabeça, identificando-o como Exu na tradição iorubá e como provável escultura afro-brasileira, conforme já discutiremos. O segundo ponto foi o pêndulo, que definiu uma denominação do objeto a partir do depoimento oral, o qual foi identificado como um iróké de Ifá (informação verbal)<sup>33</sup>. Realizamos algumas buscas na rede mundial de computadores, utilizando a entrada: iróké e encontramos várias imagens assimiladas<sup>34</sup> no formato da base

---

<sup>32</sup> Imagem de atributo de dança reproduzida no Catálogo *For this wordl and beyond african art from the Fred and Rita Richaman Collection. High Museum of Art, Atlanta, EUA, 2002.*

<sup>33</sup> SILVA, S. N.: **Depoimento** [15 jun. 2015]. Mediador: Dora Maria dos Santos Galas. Salvador, 2015.

<sup>34</sup> Especialmente em um site em espanhol com endereço <tienda.elaola.com> que se anuncia como um site de venda de produtos nigerianos autênticos. Acesso em 17 de junho de 2015

cilíndrica com pêndulo e na presença de uma figura antropomórfica sobre ela, todas com a cabeça encimada por formas cônicas.

O objeto denominado *iróké* é utilizado na mão para evocar os ancestrais durante a adivinhação do Ifá e pode ter dois formatos: como Exu ou em um formato similar a um chifre, um cone que, às vezes, tem esculpido um pássaro que se chama Ossun. Bate-se três vezes com o *iróké* na bandeja do Ifá: com o Exu, que é o falador ou Ossun, aquele que toma conta da cabeça para dizer quem é o orixá da pessoa, e eles auxiliarão o babalaô a encontrar as respostas. O *iróké* toca porque todas as vezes em que acontece uma evocação, tem que se pedir licença e são sons simples que fazem a comunicação humana com o sagrado. Pelo mesmo motivo, nos rituais do candomblé, se toca o *adjá*, uma sineta de metal, em geral, dupla. Hoje, no Brasil, não existem babalaôs, sendo realizados outros rituais de adivinhação (informação verbal)<sup>35</sup>.

O Ifá é definido por Thompson (2011) como o sistema profético iorubá, que é consultado sempre que existem desafios, travessias, durante os ritos de passagem, tais como nascimentos e morte, casamentos e mudanças de poder. É praticado por um sacerdote denominado babalaô, que significa o pai dos segredos; materialmente é composto de uma bandeja divinatória que, na Bahia, recebe o nome de *atefa*, uma palavra *ketu*. A bandeja confeccionada em madeira apresenta algumas marcações para representar os pontos cardeais e imagens na borda esculpida, entre ela uma representação de Exu

Ilustração 48– Bandeja de Ifá e tipo de *iroké* do acervo do MAFRO



Fotógrafa Dora Galas, (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA.

<sup>35</sup> SILVA, S. N.: **Depoimento** [15 jun. 2015]. Mediador: Dora Maria dos Santos Galas. Salvador, 2015.

É um sistema adivinhatório complexo, com dezesseis signos, os odu, que devem ser interpretados pelo babalaô após o jogo das ikin, as dezesseis nozes sagradas. De acordo com Verger (1999), Exu Eleba sempre acompanha Ifá, pois como o mensageiro dos orixás Exu teve antigamente a capacidade de adivinhar, mas pediu a Orúnmila que transmitisse seus poderes para Ifá em troca do direito de receber sempre primeiro que os outros orixás as oferendas e sacrifícios. Ifá é então o mensageiro de Orúnmila e Exu Elegba, sendo o mensageiro, deve estar presente para garantir o trânsito da profecia.

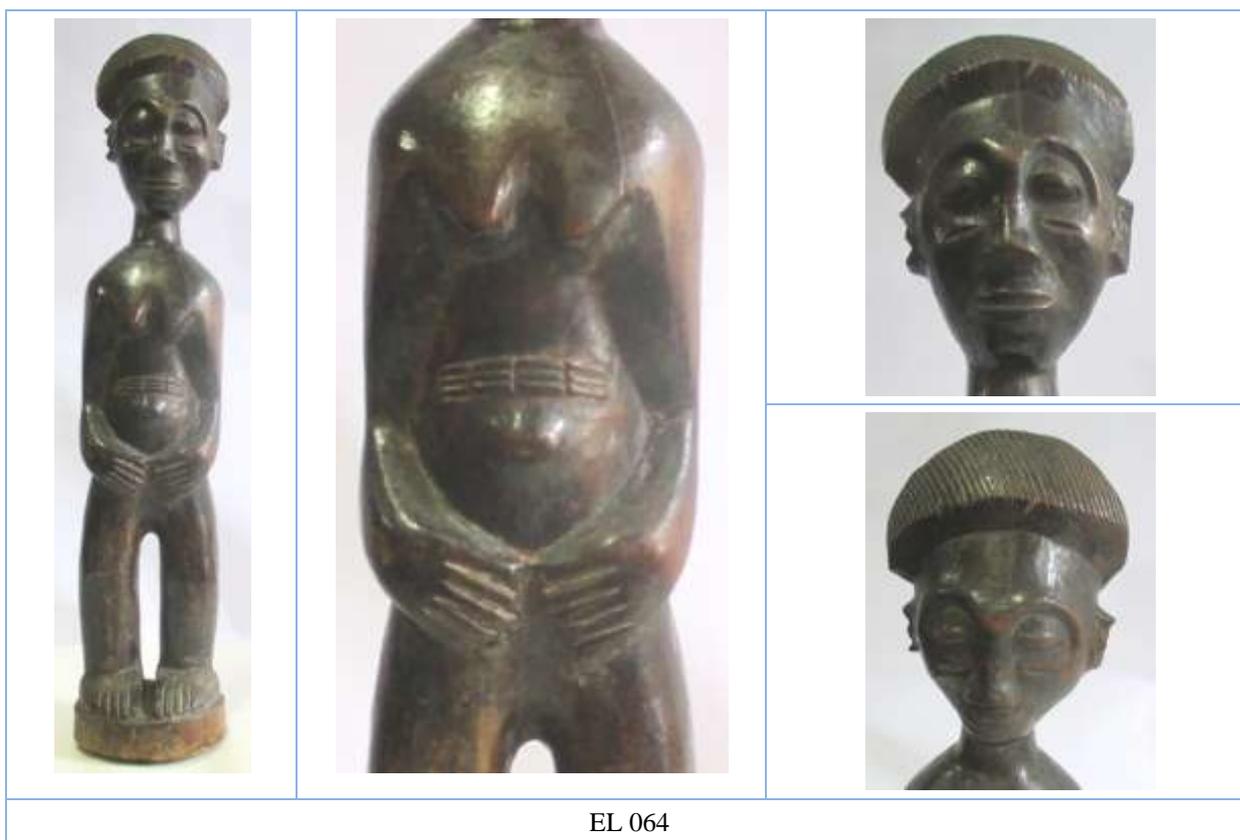
As observações do material nos indicam que esse iróké foi manuseado de alguma maneira. A fibra vegetal que prende o pêndulo apresenta desgaste, existem marcas avermelhadas provenientes de perda da pátina escura que reveste a escultura. De acordo com o depoimento de Nancy Souza e Silva (informação verbal) e as notas de Verger (1999), há muitos anos não existem babalaôs no Brasil, pois o último deles, iniciado na Nigéria, não transmitiu os conhecimentos. Também não encontramos registro do objeto na listagem da DIMUS que nos indicasse uma possível procedência. Assim, a trajetória desse iróké permanece obscura, mas logramos reconhecê-lo, nominá-lo e articular seu conteúdo formal e simbólico com sua função.

#### *4.2.1.7 Figura antropomorfa com seios e cabeleira*

Figura antropomorfa com seios, cabeleira trançada em dois volumes, sem sexo, de pé sobre base circular, esculpida em madeira de cor castanho, recebeu pátina escura, ligeiramente brilhante. Em vista frontal: pés volumosos com dedos entalhados longitudinalmente, marca do dedo mínimo se une com o volume lateral do pé. Pernas paralelas separadas, mãos com dedos similares aos dos pés, postas na altura do quadril sob o ventre ligeiramente proeminente, umbigo destacado em pequeno cilindro, acima do umbigo marcas de escarificações em quatro linhas horizontais paralelas e em quatro linhas verticais grossas, formando quatro retângulos unidos, como uma faixa curta. Seios pequenos, ligeiramente assimétricos, voltados para baixo, pescoço delgado; face alongada com lábios pequenos entreabertos em linhas horizontais côncava e convexa; nariz pequeno reto com base triangular; duas marcas

horizontais de escarificações nas faces, uma de cada lado abaixo dos olhos; sobrancelhas proeminentes em duas linhas convexas unidas ao centro destacam as pálpebras semicirculares que recobrem olhos elípticos bem definidos; testa limitada pelas sobrancelhas e pelo penteado volumoso em tiara. Marca de ruptura desce da cabeleira até o nariz.

Ilustração 49– Figura antropomorfa com seios e cabeleira: frente e detalhes frontais



Fotógrafa Dora Galas, (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA.

Vista de costas, destaca-se a curta marca de escarificações na cintura, formando um desenho com quatro pequenos triângulos com vértice para cima e quatro com vértice para baixo, contidos por incisões horizontais, formando uma faixa. A cabeleira em dois volumes bem definidos, na qual a forma circular superior é traçada com finas incisões verticais e a forma cônica pendente é marcada com incisões horizontais grossas, como pregas, que acentuam seu volume e formato. Nádegas e panturrilhas marcadas. Base circular com ruptura larga próxima ao pé esquerdo. Longa ruptura longitudinal desde a junção das pernas e até o começo do penteado, mais larga no meio das costas e próxima ao pescoço, aparentemente

motivada por impacto e/ou fragilidade do material. Outra ruptura fina começa na base do pescoço, circula a lateral direita do penteado cônico, sobe pelo penteado circular, desce pela face e termina na base do nariz.

Ilustração 50– Figura antropomorfa com seios e cabeleira: Costas e detalhes



EL 064

Fotógrafa Dora Galas, (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA.

Os volumes destacam-se na visão lateral. Pernas fortes e grossas, panturrilhas protuberantes e angulosas, nádegas torneadas e reduzidas, ventre levemente ondulado na altura do umbigo. Seios descendentes e pequenos formados por uma curva suave desde a altura do pescoço. Cabeça alongada, queixo voltado para baixo, faces escavadas, nariz e boca pequenos, orelha direita funda e delineada na forma de um grão de feijão, orelha esquerda volumosa com corte reto. Cortes separados compõem a cabeleira, volume inferior visto lateralmente forma um arco com a base do pescoço.

Esculpida em madeira leve, com 62 cm de altura, é a maior escultura do conjunto da Coleção Estácio de Lima. O desgaste no material pode ser consequência de problemas no manuseio dentro do MEL ou de características do tipo, tratamento e fibras da madeira escolhida, ou ainda da ação do tempo, apesar da aparência geral não confirmar tal possibilidade. Sua base circular está recoberta de um material semelhante à cera de abelha, provavelmente utilizada para estabilizar a imagem. Não encontramos vestígios de uso ritual e nada nos aponta para esta possibilidade.

Ilustração 51– Figura antropomorfa com seios e cabeleira: Laterais e detalhes



Fotógrafa Dora Galas, (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA 2015.

Suas características estilísticas indicam uma produção segundo as regras formais da África Ocidental. O formato da cabeleira, especialmente o volume cônico posterior, é semelhante ao encontrado em algumas produções iorubás, notadamente em esculturas relacionadas à Exu, apesar de não encontrarmos indícios que relacionem a estatueta com o orixá. A formação plástica da cabeça, face, olhos, nariz e boca não confirma uma produção estilística iorubá, especialmente as sobrancelhas proeminentes bem delineadas em linhas convexas unidas no centro, os olhos elípticos fundos, o olhar e posição da cabeça, discretamente voltados para baixo. Entretanto, essa particularidade expressa uma atitude de reverência, respeito e serenidade, características desejadas entre os iorubás.

A aparência é de uma representação feminina, se considerarmos o volume do pescoço, os seios em ponta, a ausência do falo e uma expressão que interpretamos como feminina. As mãos sobre o ventre e o umbigo marcado são encontrados também em reproduções masculinas, especialmente aquelas relacionadas aos ancestrais. Contudo, nas representações masculinas é recorrente a definição clara do sexo. Os seios reduzidos e o ventre pouco distendido não indicam uma relação próxima com a maternidade, talvez uma jovem na puberdade. Um detalhe, porém, chama a atenção: seios e ventre, quando vistos lateralmente, estão voltados para baixo, como que flácidos, o que poderia indicar uma imagem ligada à ancestralidade.

Encontramos na listagem da DIMUS o registro de uma estatueta que corresponde em alguns pontos à EL 064, descrita da seguinte maneira: “escultura em madeira, figura masculina, corpo ereto, mãos sobre as virilhas, umbigo protuberante, queixo triangular. Na cabeça, um véu trabalhado em pregas, com base esculpida no próprio corpo”. A identificação masculina, o modo de descrever e a ausência de um índice numérico não permitem que afirmemos ser o mesmo objeto.

Pouco pode ser dito a respeito dessa escultura, talvez um objeto não votivo produzido com referências estilísticas e simbólicas de povos da África Ocidental que pode ter sido esculpido tanto em África como no Brasil. A seguir, detalhes formais de olhos e face.

Ilustração 52– Figura antropomorfa com seios e cabeleira: olhos e face



Fotógrafa Dora Galas, (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA.

Existe a possibilidade de que a estatueta seja africana, adquirida por um colecionador ou importada por alguma Casa de candomblé, prática existente entre os Terreiros durante um período do século XX, que teve como objetivo obter mais informações a respeito dos cultos africanos tradicionais e em certa medida reafirmar os vínculos originais dessas Casas. Possivelmente é uma representação feminina e as escarificações da face e o arranjo da cabeleira são similares às iorubás (informação verbal).<sup>36</sup> Tendo em vista que a análise formal e estilística reforçou as dúvidas com relação ao significado, devido ao volume reduzido dos seios, e que o depoimento não trouxe uma identificação positiva da representação e de um possível uso religioso, não nos permitimos conclusões de nenhuma espécie. Optamos apenas por indicar os pequenos rastros que encontramos.

Os registros de três viagens que Estácio de Lima fez à África Ocidental nos anos de 1966, 1970 e 1973 estão em seu livro *O Mundo místico dos Negros* (1975). O modo como narra tais viagens não nos permite afirmar o roteiro, mas menciona Senegal, Guiné Bissau, Gabão e Nigéria e faz referência às feiras de arte no Senegal e de artesanato na Nigéria, citando inclusive os tipos de esculturas à venda. Estas são apenas considerações necessárias para compreensão do contexto ainda obscuro que cerca a formação da Coleção.

<sup>36</sup> SILVA, S. N.: **Depoimento** [15 jun. 2015]. Mediador: Dora Maria dos Santos Galas. Salvador, 2015.

#### 4.2.1.8 *Estatueta ritual antropomorfa*

Um enigma. Dentre as esculturas que analisamos, esta é a única para a qual nos permitimos afirmar ter sido um objeto de culto, sem que possamos, entretanto, responder com segurança à pergunta: quem és tu? Diferente formal e estilisticamente de todas as esculturas da Coleção Estácio de Lima, recoberta de resíduos rituais que garantiam sua identidade religiosa, encontrá-la durante o trabalho de documentar a Coleção, em 2011, provocou de imediato o interesse em estudá-la. Certamente aconteceu naquele momento, antes de qualquer atenção etnológica, uma relação estética. Os resultados que obtivemos ao término da pesquisa nos indica ser esse um objeto bastante diferenciado nas suas características físicas, notadamente na composição da face e olhos, para as quais não encontramos similaridade na pesquisa imagética em catálogos e sites de museus e coleções.

Técnica refinada traduzida em cortes precisos, nos detalhes da cabeleira e testa, no equilíbrio formal e na expressão serena, ativa e enigmática. Atitude frontal, proporções e geometrização características da arte tradicional africana. Algumas marcas no material e as camadas de resíduos orgânicos avermelhados depositados na base e pés da estatueta indicam a possibilidade de ser um objeto antigo que foi sacralizado, pertencente a um rito desconhecido, da mesma forma como é desconhecido o processo que a institucionalizou.

Ilustração 53– Estatueta ritual antropomorfa: frente

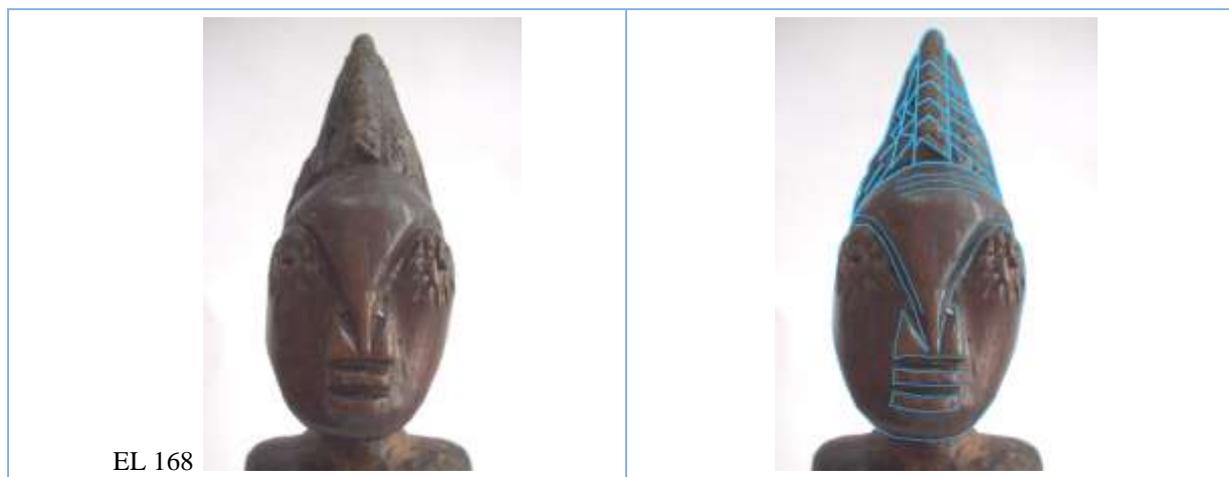


EL 168

Fotógrafa: Dora Galas, (2015)/ Direito de imagem MAFRO/UFBA.

Estatueta antropomorfa com falo e seios, medindo 27 cm, leve e delgada, esculpida em madeira castanho-escuro em um só bloco, como é da tradição africana, tem base circular convexa. Na vista frontal, pés bem definidos e retangulares, pernas curtas e paralelas, pênis, formato do corpo em ampulheta, com o centro mais estreito, seios e ombros bem marcados e geométricos, mãos junto ao corpo na altura do quadril, cabeça elíptica, boca formada por dois traços horizontais paralelos, nariz composto por dois pequenos triângulos com vértice para cima, ladeando a ponta de uma forma triangular que desce desde a testa. Olhos em forma de estrela aberta de nove pontas, com centro escavado. Pequenas incisões sobre a testa, abaixo da linha da cabeleira, formam rugas. Cabeleira acentuada cônica, trabalhada em cortes longitudinais que compõem a estrutura da forma, recortes preenchidos com incisões transversais.

Ilustração 54– Estatueta ritual antropomorfa: face e cabeleira



Fotógrafa: Dora Galas, (2015)/ Direito de imagem MAFRO/UFBA

Retângulos, cilindros, cone, triângulos, esfera destacam-se na visão posterior da estatueta. Uma incisão longitudinal desde o pescoço até as nádegas. Os cortes e incisões que formam a cabeleira se destacam. Esse ângulo revela o alto grau de geometrização, estilização e o domínio técnico e formal do artista. Destacamos o pescoço retangular forte, a base triangular da cabeleira e o elaborado penteado com cortes longitudinais formando um cone tridimensional sobre a cabeça. Os resíduos orgânicos se infiltraram por todas as reentrâncias da escultura, do pescoço à base, dificultando conclusões quanto à incisão longitudinal ao longo das costas. Dada a precisão e continuidade da linha que parece marcar o eixo central da estatueta, acreditamos que essa incisão faz parte da escultura, não se tratando de uma ruptura do material.

Na ilustração a seguir as linhas azuis marcam o trabalho dos volumes da cabeleira preenchidos por pequenas e suaves incisões arredondadas e os volumes que conformam o corpo, ressaltados por meio de desbastes discretos.

Ilustração 55– Estatueta ritual antropomorfa: costas



Fotógrafa: Dora Galas, (2015)/ Direito de imagem MAFRO/UFBA.

A vista lateral fornece outras informações e impressões, conforme mostramos na sequência. Lateralmente, a escultura mostra o corpo, membros e base em linhas e volumes curvos e suaves, revelando o resultado da geometrização acentuada que mostra na visão frontal e posterior e da técnica refinada nos traços, detalhes e acabamento. A cabeça é forte, mas alongada com queixo projetado para baixo. Nariz e boca em linhas precisas produzidos com a extrema esquematização de triângulos e retângulos. A força da visão frontal e a suavidade encontrada no perfil convivem proporcionalmente na escultura. Em todos os ângulos de visão a estatueta mostra ser produto do domínio técnico e capacidade plástica de expressão de um artista refinado.

Ilustração 56– Estatueta ritual antropomorfa: lateral e detalhes



Fotógrafa: Dora Galas, (2015)/ Direito de imagem MAFRO/UFBA.

O formato alongado e curvo da cabeça com queixo proeminente, o nariz reto e longo e o pescoço forte são formas bastante aproximadas da antiga tradição escultórica dos povos jukun, que habitam a Nigéria. Encontramos imagens de esculturas datadas entre os séculos XV e XVII com estrutura de corpo e cabeça similares, mesmo se considerarmos a presença de outros referenciais estilísticos e simbólicos, como a cabeleira cônica da tradição iorubá, o que torna a escultura uma legítima representante da continuidade e do ritmo da criação artística africana, características fundamentais citadas por Diop (2011).

O desenho dos olhos é um elemento de destaque na composição, para o qual não encontramos semelhanças em esculturas ou máscaras. Escavado e elíptico no centro e raiado em nove pontas, transmite uma impressão de mistério, poder e observação, colocando a representação em um mundo acima do humano. Interpretamos que a singularidade do desenho e a ausência dos cânones habituais na modelagem dos olhos pode significar que sua forma é parte da mensagem contida na representação.

Ilustração 57– Estatueta ritual antropomorfa: face, perfil e olhos



Fotógrafa: Dora Galas, (2015)/ Direito de imagem MAFRO/UFBA.

Encontramos uma pequena similaridade formal no ideograma *Nsoroma*, um dos grafismos que compõem o conjunto de símbolos gráficos de origem akan<sup>37</sup> denominado *adinkra*, palavra que significa “adeus”. Cada um dos grafismos *adinkra* tem um significado complexo, conceitos filosóficos expressos por meio de fábulas ou preceitos, que são estampados em tecidos ou esculpidos em objetos de uso doméstico, especialmente os pesos de ouro. O *Nsoroma* é uma estrela de oito pontas com centro circular e quer dizer “filha do céu, estrela”, seu ditame é uma mensagem de poder e humildade: “Sou filha do Ser Supremo, não sou autossuficiente. Minha iluminação é apenas um reflexo da dele” (NASCIMENTO, p. 33, 2008).

Três aspectos da representação se destacam sob o ponto de vista simbólico: a cabeleira, a marca do masculino e feminino e os olhos. A cabeleira cônica e o penteado elaborado das tranças seria uma identificação étnica, e a partir do formato da cabeça poderíamos deduzir que é uma representação iorubá de Exu, pois o itan diz: “Exu aquele que não carrega nada para ninguém, porque em cima de sua cabeça tem uma ponta de faca” (informação verbal)<sup>38</sup>. A respeito dos olhos no contexto de Exu, “a boca aberta que fala tudo que vê e ele enxerga muito. Ele enxerga, olha para todos os lados e vê tudo. É o que dizem os itans de Exu”. Os

<sup>37</sup> Os akan são povos da África Ocidental que vivem na região de Gana e Costa do Marfim, entre eles os ashantis e os baulés, com tradição, os povos akan tradicionalmente produzem esculturas em metal. O *adinkra* é uma arte tradicional de Gana. (NASCIMENTO, 2008).

<sup>38</sup> SILVA, S. N.: **Depoimento** [15 jun. 2015]. Mediador: Dora Maria dos Santos Galas. Salvador, 2015.

olhos podem significar “o que tudo vê”, pois “eles não tendo escrita tentam botar na figura determinadas coisas que a gente ouve falar, de geração em geração”.<sup>39</sup>

A respeito do falo e dos seios, Thompson (2011, p. 43) diz que “é a representação mais profunda de Exu como o princípio da vida e da individualidade, que combina as valências masculinas e femininas”. A força e potência masculina, suavizada pela generosidade feminina, presentificada pelos seios, fonte de alimento primordial. São arquétipos de macho e fêmea e a representação da dualidade profunda do orixá Exu, sempre entre dois caminhos, duas perspectivas, duas possibilidades. Entretanto, evitamos conclusões acerca dessa estatueta, apenas reiteramos seu uso ritual atestado pelo material orgânico e a forte possibilidade, a partir de suas características estilísticas e técnicas, de que seja uma escultura africana.

Nos registros da transferência da Coleção do MEL para a DIMUS, em 1999, não encontramos nenhuma descrição que corresponda, ainda que aproximadamente, à estatueta ritual antropomorfa EL 168. Entretanto, sua imagem ilustra a matéria publicada no jornal *A Tarde* em 25 de setembro de 1988, que trata da possível devolução dos objetos de culto aos Terreiros. O texto da reportagem não faz nenhuma referência aos objetos em si, não os nomeia, nem trata do seu significado ritual. A seguir, reproduzimos parte do recorte de jornal que encontramos na DIMUS, junto à documentação da Coleção.

Ilustração 58– Matéria do jornal *A Tarde* de 25 de setembro de 1988, caderno Lazer e Informação



Fonte: Jornal *A Tarde* 25 set 1988, reproduzido a partir de recortes da documentação da Coleção Estácio de Lima, no arquivo da DIMUS, digitalizado em 13 jan 2015

<sup>39</sup> Id. 2015

Até aqui nossa interpretação e análise formal das esculturas considerou a possibilidade de que os objetos tivessem função religiosa, buscando identificar os aspectos simbólicos e materiais que nos indicassem tal uso. A seguir, trataremos do conjunto formado por quatro bustos, os quais, nitidamente, não se encontram nessa categoria de objetos e que, aparentemente, são representativos de uma produção desenvolvida a partir de uma demanda comercial, seja pelo turismo ou do mercado de arte.

#### **4.2.2 O conteúdo na forma: bustos**

Os bustos, de acordo com o que nomeamos e definimos anteriormente, são representações da figura humana limitada à parte superior do torso, ombros, pescoço e cabeça, em segmento frontal ou volta completa, fixadas ou não em uma base. Nesse termo excluimos as tradicionais cabeças, a representação naturalista da figura humana encontradas na África Ocidental e outras similares por entendermos que os bustos e as cabeças já se constituem em categorias distintas na História da Arte. Analisamos a forma plástica busto sem fazermos distinções entre a arte ocidental ou a não ocidental, tão somente buscando conhecer seu surgimento, recorrência e as mudanças formais e de sentidos ao longo do tempo.

Não usuais na arte tradicional da África subsaariana, os bustos-retratos já eram encontrados entre as produções escultóricas do Egito Antigo. Podem ter tido sua origem formal em um antigo costume existente em muitas culturas ancestrais, dispersas em várias regiões da Terra, de conservar a cabeça do morto separada do corpo. Na História da Arte encontramos registros dessa prática desde 7000 a. C. proveniente de Jericó, no Oriente Médio, onde os crânios dos ancestrais eram preenchidos com material calcário, mantendo os traços fisionômicos do morto homenageado (JANSON, 2007). Dessa forma, aparentemente, os bustos-retratos são uma derivação formal das cabeças-retratos e, em alguma medida, mantinham seu sentido.

No longo período da Monarquia Antiga do Egito surgiu a prática de esculpir em pedra as estátuas-retratos que eram depositadas nos sepulcros e templos funerários, fazendo parte da morada eterna do espírito dos faraós e de seus familiares. Eram estátuas de corpo inteiro e

bustos-retratos, os quais se tornaram uma expressão plástica comum. Provavelmente, um dos primeiros registros dessa forma de escultura que encontramos na História da Arte é o busto de um Príncipe de Gizé, em tamanho natural, datado de aproximadamente 2.520 a.C.. Mil anos depois, produzir bustos continuava a fazer parte do repertório expressivo dos egípcios, conforme atesta o busto de Nefertiti, datado de 1360 a.C (JANSON, 2007).

Bustos-retratos são encontrados nas produções da arte ocidental do Período Clássico, especialmente entre os romanos, que tinham como hábito reproduzir em cera o rosto do patriarca morto e conservá-lo em um altar doméstico. Posteriormente passaram a esculpir essas cabeças em mármore. Foi com a divinização dos imperadores que estátuas e bustos tornaram-se parte do repertório plástico dos romanos, agregando à homenagem aos ancestrais um novo sentido relacionado ao poder político de figuras do Estado, destacando formalmente características consideradas ideais da personalidade romana, tais como força e austeridade.

Devido o caráter religioso da arte ocidental durante a Idade Média, são quase inexistentes referências que indiquem a permanência dessa expressão plástica. Foi no Renascimento, com as referências à estética romana, e especialmente durante o Neo Clássico, que os bustos difundiram-se enquanto objetos puramente decorativos, sem nenhuma intenção de presentificação de memória ou homenagem ancestral, cristalizando uma forma de representação plástica a partir do peito, sem braços, nos moldes da forma desses objetos da Coleção Estácio de Lima.

Enquanto na Idade Média a produção artística ocidental estava direcionada à pintura de temática religiosa e às formas escultóricas decorativas em catedrais e abadias, na África subsaariana, na cidade Iorubá de Ifé (século VI), e posteriormente no antigo Reino do Benin (século XV), desenvolvia-se uma arte representativa refinada, destinada a homenagear a realeza e reafirmar seu poder material e espiritual (CUNHA, Carneiro da., 1983). Reis e rainhas foram retratados em terracota ou bronze na técnica de cera perdida, com alto grau de semelhança fisionômica e detalhes, dentro de cânones formais bem definidos e assim como os bustos romanos, expressando formalmente as características ideais para os iorubás: autodisciplina e discrição. Dessa arte, de artistas anônimos, o Ocidente conhece as denominadas Cabeças de Ifé e as Cabeças de Bronze do Benin. Encontramos referências de cabeças em madeira ou terracota produzidas para ritos fúnebres em algumas etnias que habitam a África subsaariana, desde a Nigéria e Gana até a República Democrática do Congo (BLIER, 1998).

De acordo com Costa e Silva (2003), quando os ingleses tomaram a capital do Benin, em 1897, milhares de esculturas de bronze e marfim foram levadas como troféus de guerra para a Europa. Hoje, grande parte da produção escultórica da arte real do Benin está espalhada em coleções particulares ou museus, notadamente, o Museu Britânico e o Museu Etnológico de Berlim. Em 1910 Leo Frobenius<sup>40</sup> encontrou em Ifé quatorze cabeças em terracota e em 1938 foram encontradas mais treze cabeças de bronze, algumas delas levadas para o Museu de Berlim enquanto outra parte está na Nigéria. As Cabeças de Ifé foram esculpidas segundo um esquema ideal, o rosto humano está em perfeito equilíbrio, imóvel, os olhos abertos não têm pupilas. Perfeitamente individualizadas expressam as características pessoais dos modelos e a emoção mais profunda, aquela que não é percebida ao primeiro olhar (COSTA E SILVA 2003).

Contudo, onde situar os quatro bustos da Coleção Estácio de Lima nesse contexto de arte? São duas as perspectivas iniciais. Na primeira são objetos afro-brasileiros, criados em um contexto cultural ocidental, em uma forma também ocidental, com um conteúdo estilístico africano. Na segunda perspectiva, entendendo que são objetos africanos, consideraremos a seguinte noção

É a arte pejorativamente chamada de “arte de aeroporto”. Essa arte de aeroporto é resultado de uma produção nascida da imitação dos modelos tradicionais. Ela deve seu desenvolvimento ao turismo e ao valor de mercado de arte. Da existência dessa arte nasceram no contexto africano contemporâneo as noções de “falso” e de “verdadeiro”, por sua vez relacionadas com a noção de “autenticidade”. (MUNANGA, 2004, p. 43).

O conceito de “arte de aeroporto” identificado por Munanga (2004, p. 43) é adotado aqui para interpretarmos esse conjunto de bustos, que entendemos ser fruto de uma necessidade ditada pelo mercado, especialmente o turismo, produzidos segundo a imitação dos modelos tradicionais, traduzindo cânones e unindo diferentes referências formais em um mesmo objeto. Entendemos que uma África absolutamente ancestral e exótica vive no imaginário Ocidental, entretanto os indivíduos que lá vivem e as culturas nas quais estão inseridos passam por modificações, interação, são parte do mundo globalizado e nele negociam sua sobrevivência em diferentes formas, limites e possibilidades, que também passam pelo mercado. E assim, hoje, são oferecidos diversos tipos de objeto de arte em sites europeus, africanos ou brasileiros. Imitações ou miniaturas de cabeças, esculturas, objetos de culto, entre outros, sem contar as vendas em feiras de arte, lojas e aeroportos e mesmo em

---

<sup>40</sup> Explorador e antropólogo alemão, fez várias viagens exploratórias à África. Foi diretor do Museu de Etnologia de Berlim. Fonte: *Today in Science History*, Disponível em < [www.dec.ufcg.edu.br/biografias](http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias) > Acesso em 25 jun 2015.

feiras “tradicionais” africanas. Não nos interessa aqui elaborar julgamentos de valor estético a respeito dos bustos e da produção de arte comercial. Desse ponto de vista, interessa entender a presença desse tipo de objeto na Coleção Estácio de Lima.

Considerando que os objetos EL 057, EL 058, EL 059 e EL 060 são objetos decorativos, a partir da constatação de que nem a forma nem o conteúdo os relacionam com uma atividade religiosa, suas presenças na Coleção põem a descoberto o desconhecimento a respeito da história da sua formação, que é cercada de lacunas documentais que dificultam conclusões e afirmações acerca de sua trajetória. São as mesmas lacunas que provocam reflexões a respeito da importância do trabalho de documentar em museus e das consequências da ausência dessa prática sistemática de documentação, que transforma o museu em um depósito silencioso de cultura material.

Apesar de não pretendermos responder questões acerca da origem e procedência desses bustos por considerarmos que as informações estão perdidas, registramos novamente a viagem de Estácio de Lima à África e algumas citações que fez a respeito de objetos vendidos em feiras na Bahia e na África e da necessidade de se comparar estilisticamente esses objetos, o que nos indica que nas suas viagens à África pode ter adquirido artefatos como objeto de estudo.

[...] Persistem nos dois mundos, as esculturas, em madeira, dos orixás, ou suas armas e símbolos. Os Exus, porém, muitas vezes de ferro. [...]. E o artesanato que entre nós enriquece as exposições de mercadores, está influenciado por circunstâncias sócio-econômicas e pelo sincretismo religioso que invadiu nossos terreiros. Como naturalmente o fabrico está na razão direta das procuras, muitas e muitas são as criações dos Exus fálicos e não fálicos, em competição com Xangô, Oxalá, Iansã e Ogum. Iemanjá também. [...]. Na África há os vendedores ambulantes, vestidos todos à moda da terra, em seus bubús, permanecendo nas ruas, frente aos hotéis, aeroportos, esquinas. A insistência para as aquisições não é pequena. (LIMA, 1975, p.137).

Em um curto parágrafo cita o Museu Etnográfico do Instituto Nina Rodrigues dizendo que “recolhera, nas suas vitrines, um documentário de credices populares negras, aculturadas ou não” (LIMA, 1975, p. 138) e continua falando da necessidade de comparar os artesanatos afro-ocidentais com os da Bahia e rever as festas populares. Independentemente do conteúdo da análise é interessante notar a referência aos objetos nas vitrines do Museu, enquanto documentos de práticas culturais e também como Estácio de Lima denominava o Museu, que desde 1959 se chamava Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima. Em que medida o uso indiscriminado dos nomes de Nina e Estácio para denominar o Museu, os interesses

médicos e antropológicos comuns aos dois e a prática do colecionamento influíram para a criação do mito em torno da origem da Coleção, são questões a serem observadas.

O interesse científico de Estácio de Lima pela cultura material também está explícito nas várias referências que faz, em alguns trechos do livro, às esculturas e outros tipos de objetos, às feiras de arte e artesanato, mercados e aos ambulantes. Em alguns trechos do livro destaca as diferenças e semelhanças de aspectos culturais e religiosos entre a África e a Bahia, traçando paralelos a partir dos objetos de culto. Em outras vislumbra-se o turista visitando feiras e mercados de artesanato em África, nas quais pode ter adquirido alguns artefatos, incluindo esses bustos. Diante das várias possibilidades de origem e procedência desses objetos, sem que fosse encontrado um rastro documental seguro, buscaremos analisá-los formalmente, encontrando referências estilísticas e similaridades ou diferenças entre eles.

Os bustos foram genericamente registrados e descritos na listagem de transferência ao Museu da Cidade. Assim, existe uma descrição única para os três bustos com características estilísticas semelhantes em madeira escura dizendo: “Escultura em madeira preta polida. Um conjunto com três peças, sendo 2 femininas e 1 masculina. A cabeça da masculina é lisa e a das femininas são trabalhadas” e outra descrição para o busto em madeira clara: “Escultura em madeira, masculina, cor castanha, cabelo trabalhado em tremidos, boca entreaberta com a língua exposta, no busto um colar feito da própria madeira”. Nota-se que na descrição não existe referência à forma escultórica busto, que é uma categoria na História da Arte, com noção bem definida. Naquele registro foi estabelecido um subconjunto de três bustos bastante similares. Aqui serão apresentados e descritos individualmente, apesar de também serem considerados um subgrupo formado por características de estilo.

#### *4.2.2.1 Busto Feminino com tiara*

Busto feminino esculpido em um só bloco, em madeira escura com algumas manchas castanho-avermelhadas, com 27 cm de altura; frontalidade destacada; torso retangular com seios bem definidos em volumes suaves e arredondados, pescoço pequeno, cabeça elíptica, queixo baixo, feições esquematizadas, tendendo ao naturalismo. Expressão de serenidade,

lábios em leve curva para cima, maçãs do rosto angulosas e nariz reto e triangular; olhos protuberantes elípticos em forma de grão de café, órbita fundas, sobrancelhas arqueadas desenhadas com marcas de pelos ou escarificações, testa alta encimada por tiara em duas incisões lisas e estreitas, ao centro uma incisão larga com cortes transversais e mais duas incisões lisas e estreitas. Penteadado formado por quatro cortes em forma de gomos, marcando os volumes da tiara às costas até o meio da cabeça. Orelhas extremamente esquematizadas em um só volume elíptico. Uma estreita ruptura do material desde a testa até o queixo marca a face esquerda da escultura.

Ilustração 59 – EL 057 Busto feminino com tiara: frente, verso e perfil



Fotógrafa: Dora Galas, (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA.

A vista posterior é formada por um retângulo reto até a base do pescoço. A partir dali a cabeça apresenta-se curva e lisa até acima das orelhas. No ponto central da cabeça forma-se o volume do penteadado em quatro divisões, como gomos que terminam na base da testa. Destaca-se desse ponto de vista a ausência de detalhes e marcas, a esquematização e geometrização, na qual se notam dois volumes bem delimitados: um retângulo e uma elipse, levemente cônica com vértice para baixo. Proporcionalmente a cabeça é um volume maior, ressaltado pelo alongamento e volume dos gomos no alto. Apresenta ligeira inclinação à esquerda e uma pequena etiqueta de bordas vermelhas colada na base com o número 93.1,

indicando que no MEL ou na DIMUS foi considerada parte de um conjunto formado pelos outros dois bustos similares que analisaremos na sequência.

Lateralmente destaca-se a marcante frontalidade, o perfil reto e os volumes concentrados na porção superior da cabeça. É desse ângulo que se notam os volumes cônicos que formam os seios e a face, o perfil reto e triangular, os olhos em grão de café, suavemente amendoados, a circularidade do alto da cabeça e o desenho da tiara. O volume da cabeça e a inclinação à esquerda não comprometem o equilíbrio estrutural do objeto, organizado a partir de um eixo central. Na imagem a seguir destacamos a conformação do busto visto de perfil

Ilustração 60– EL 057 Busto feminino com tiara: perfil



Fotógrafa: Dora Galas, (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA.

Alguns elementos podem servir de indício que a escultura, apesar de manter alguns cânones de produção tipicamente africanos - frontalidade, proporcionalidade, formato dos olhos, geometrização e esquematização -, é uma releitura destes com elementos ocidentais: o perfil reto e a cabeleira que, mesmo mantendo o formato do penteado, é lisa, sem a característica presença das incisões que marcam as tranças. O formato do penteado em gomos e divisões longitudinais lembra as produções da África Central, mas o formato de olhos e sobrancelhas traz mais referência às formas usuais entre os povos da África Ocidental. A tiara

que cerca a cabeleira tem um desenho bastante similar a alguns adornos que encontramos em bustos com referências romanas, especialmente com produções da arte decorativa próprias do Neoclássico.

A seguir analisaremos o busto feminino EL 059, que apresenta características similares em vários aspectos, notadamente na frontalidade radical, organização dos volumes, expressividade e traços estilísticos da face, conforme vemos na ilustração seguinte.

#### *4.2.2.2 Busto feminino delgado*

Busto feminino esculpido em um só bloco, em madeira escura com algumas manchas castanho-avermelhadas, com 27 cm de altura; frontalidade destacada, torso retangular com seios bem definidos em volumes cônicos suaves, pescoço pequeno, cabeça elíptica, queixo baixo, feições esquematizadas, tendendo ao naturalismo. Expressão de serenidade, lábios em leve curva para cima, maçãs do rosto angulosas, nariz reto e triangular; olhos ligeiramente protuberantes em desenho convexo com órbita fundas, olhar voltado para baixo, sobrancelhas arqueadas lisas, testa alta que se junta ao penteado formado por três cortes, sendo o central estreito e os dois laterais largos, arredondados, terminando em pontas na altura das sobrancelhas. Não apresenta orelhas. Os traços que compõem a face são bem marcados: nariz, boca e queixo esboçam um volume cônico.

Visto de frente o formato do penteado, em três volumes, tem alguma semelhança com o penteado da estatueta EL 050, um formato tradicional na África Central para o qual encontramos referências com algumas variações. O corte que separa a cabeleira da testa é alto e acentua a expressão de feminilidade.

Ilustração 61– EL 058 Busto feminino delgado: frente, verso e perfil



Fotógrafa: Dora Galas, (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA

A vista posterior é formada por um retângulo até a base do pescoço, a partir dali a cabeça apresenta-se levemente côncava, lisa e cônica. A ponta do cone termina onde começa a linha central do penteado, que se destaca na face posterior pelos volumes laterais arredondados e terminados em pontas viradas para cima. Destaca-se a ausência de detalhes e marcas, a esquematização e geometrização na qual se notam dois volumes bem delimitados: a base retangular e a cabeça elíptica com acentuados volumes laterais acima e um cone com vértice superior bem delimitado pelo recorte da cabeleira. Repete-se aqui a proporção cabeça-base já vista no busto EL 057. Apresenta uma inclinação acentuada à esquerda e uma ruptura longitudinal no material desde a base até o topo da cabeleira. Uma pequena etiqueta de bordas vermelhas colada na base com o número 93.2, indica fazer parte do conjunto ao qual nos referimos anteriormente.

Na vista lateral destaca-se a marcante frontalidade, o corte côncavo que conforma o pescoço e a porção inferior da cabeça e a largura do busto, bastante estreito, com volumes e cortes delicados. O perfil é reto, a testa alta e larga. Na ilustração seguinte destacamos alguns pontos e cortes da vista lateral.

Ilustração 62– EL 058 Busto feminino delgado: perfil



Fotógrafa: Dora Galas, (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA.

Assim como no busto EL 057, o busto EL 058 se destaca pela releitura de tradições formais africanas, especialmente na ausência de incisões marcando as tranças, apesar de haver a forma do penteado e da ocidentalização do perfil, que apesar de geometrizado como rege a tradição, apresenta traços quase clássicos, de acordo com a tradição dos bustos decorativos. A seguir analisaremos a escultura EL 060, que completa o subconjunto de três bustos.

#### 4.2.2.3 *Busto masculino cabeça esférica*

Busto masculino esculpido em um só bloco, em madeira escura, com 27 cm de altura, frontalidade destacada, torso trapezoidal reto e polido nas quatro faces. Pescoço pequeno, cabeça elíptica, queixo baixo, feições esquematizadas. Expressão de serenidade, boca curta, maçãs do rosto angulosas, nariz reto, largo e triangular; olhos ligeiramente protuberantes em desenho convexo com órbitas fundas, olhar voltado para baixo, sobrancelhas arqueadas lisas,

testa larga que se junta ao volume esférico e protuberante que forma a cabeleira sem incisões marcando as tranças. Na porção superior da cabeça, à esquerda, ruptura fina no material. Orelhas destacadas da cabeça em formato cônico.

Ilustração 63– EL 058 Busto masculino: frente, verso e perfil



Fotógrafa: Dora Galas, (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA.

Na visão posterior vemos a base trapezoidal e a cabeça elíptica com o topo esférico. São dois volumes bem definidos, separados pelo curto pescoço retangular. As orelhas proeminentes são o único elemento de destaque. Toda a superfície é lisa e brilhante. Pequena etiqueta de bordas vermelhas colada na base com o número 93.3, confirmando o agrupamento dos três bustos, ao qual nos referimos anteriormente, sob o número 93.

Na vista lateral destaca-se a frontalidade, o corte côncavo que conforma o pescoço e a porção inferior da cabeça e o volume esférico que forma a cabeleira. A base mais larga e trapezoidal em cortes bem definidos. O nariz triangular destacado e a forma da boca formam ângulos agudos compondo um perfil reto na face escavada. O volume discreto dos olhos não se projeta lateralmente. Uma leve inclinação à frente acentua o peso do volume superior da cabeça. Na ilustração seguinte destacamos alguns pontos e cortes da vista lateral.

Ilustração 64– EL 059 Busto masculino: perfil



Fotógrafa: Dora Galas, (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA

A aparência da madeira, a geometrização da face, o arranjo sem marcas da cabeleira e o formato do torso que serve de base formam um conjunto de características que agrupam os bustos EL 057, EL 058 e EL 059, indicando possivelmente uma mesma origem – seja de região ou de ateliê – e procedência, local de aquisição ou doador. Formando um subconjunto no conjunto de quatro bustos. As três esculturas formam um agrupamento onde se destacam a releitura das tradições mescladas com características ocidentais. São bustos, uma forma tradicional de arte decorativa e comemorativa do ocidente, trabalhados com destacada frontalidade, pequenos volumes geométricos em linhas retas formando um perfil quase clássico. Cabeleiras com formas de penteados tradicionais, mas sem as incisões características que as texturizam. Os bustos são objetos decorativos, produzidos por um artesão [ou ateliê] que domina a técnica escultórica e tem referências estilísticas da arte ocidental e que as reuniu ao repertório da arte tradicional africana. Nada nos leva a crer em uma trajetória para esses objetos que não seja ateliê-casa-museu ou ateliê-museu.

#### 4.2.2.4 Busto masculino com escarificações

O quarto busto deste agrupamento traduz as tradições formais africanas em características contemporâneas. O volume retangular do torso e a cabeça elíptica são mantidos, mas a proporcionalidade se modifica, as linhas são arredondadas, as arestas quase desaparecem em curvas e sinuosidade, a esquematização se naturaliza. Isto é o que se destaca ao primeiro olhar, conforme se constata nas ilustrações seguintes.

Ilustração 65– EL 060 Busto masculino: frente, verso e perfil



Fotógrafa: Dora Galas, (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA.

Descrito na listagem da DIMUS como “escultura em madeira, masculina, cor castanha, cabelo trabalhado em tremidos, boca entreaberta com língua exposta. No busto, um colar feito da própria madeira”. Novamente nota-se a ausência de referência à forma que o identifica e nomeia ao primeiro olhar: busto. A escultura EL 060 mede 30 cm, esculpida em madeira na cor castanho, com corte finos e superfície polida. Vista de frente destaca-se especialmente a conformação da cabeça e face, o naturalismo do nariz e da boca entreaberta da qual sobressai a língua. Os olhos mantêm o desenho de grão de café, contudo, também eles, são ocidentalizados em pálpebras curvas. O desenho de escarificações, sobrancelhas, barba e

cabelo é feito por pequenas incisões produzidas por um objeto pontiagudo. O mesmo modelo de marca foi utilizado para formar um desenho no tórax, em volta do pescoço, e na marcação do músculo peitoral.

A testa é pequena e estreita, marcada por incisões que formam os cabelos, circundando as sobrancelhas formadas por corte convexo fundo com bordas lisas. Os olhos em formato de grão de café, entreabertos, bem marcados e ligeiramente assimétricos, com um movimento que sugere um olhar voltado para baixo, estão posicionados próximos e separados pelo início do volume que forma o nariz, traçado em linhas naturalistas, assim como a boca grande que expõe a ponta da língua. O rosto é largo, volumoso e arredondado na linha entre as orelhas e a ponta do nariz, conformando maçãs do rosto proeminentes. Orelhas pequenas e altas, colocadas próximas aos olhos. O pescoço é fino, alongado, traçado naturalisticamente. No tórax, as marcas do músculo peitoral em volume e escarificações desde o pescoço que podem ser interpretadas como marcas de um colar. Abaixo das marcas do peitoral, a base da escultura segue em linha reta, sem marcas. Quando vista lateralmente, a base/tórax alarga-se desde o pescoço, conformando a curvatura suave das costas.

Ilustração 66– EL 060 Busto masculino: detalhes do rosto e perfil



Fotógrafa: Dora Galas, (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA.

Ilustração 67– EL 060 Busto masculino: vista posterior



Fotógrafa: Dora Galas, (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA

A vista posterior mostra a base lisa, com duas pequenas abas laterais onde estariam os braços; o pescoço curvo e delgado é marcado por uma linha de escarificação e a cabeça elíptica marcada por pequenas e aleatórias incisões que desenham os cabelos. Lateralmente, vislumbram-se os volumes das orelhas e da maçã do rosto.

Visto lateralmente o tronco tem a forma ligeiramente cônica da base à linha do queixo, com cortes que marcam a altura dos ombros e o peitoral. A cabeça apresenta uma curvatura desde a base posterior do pescoço até a linha dos olhos. Destaca-se o nariz naturalista, o desenho diferenciado da boca, o escavado que conforma a face ao redor da boca e nariz e a angulosidade da maçã do rosto. Orelhas pequenas em forma aproximada de grão de feijão, linha da barba bem marcada em três linhas contíguas de escarificações. O perfil revela a força da escultura desde o tronco até a cabeça, em seus volumes e curvas, conforme vemos na ilustração a seguir.

Ilustração 68– EL 060 Busto masculino: detalhes do rosto e perfil



Fotógrafa: Dora Galas, (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA

Esse é um objeto ao qual atribuímos uma produção com intenção comercial e decorativa, referenciada por características formais tradicionais, como o formato dos olhos, das orelhas, a face escavada e as marcas de escarificações, mas com uma visão de volume, proporção e expressão contemporânea. O peitoral marcado e a composição da face sugerem a representação de um homem maduro, o que é outra diferença fundamental entre esses objetos e a produção da arte tradicional africana, na qual as imagens não costumam expressar a relação de temporalidade. Concluindo, reafirmamos que esse grupo de bustos, em certa medida, coloca em cheque a ideia de que o chamado Núcleo II da Coleção Estácio de Lima é formado somente por objetos relativos aos cultos de matriz africana que seriam provenientes das ações de repressão do Estado às práticas religiosas e culturais afro-brasileiras, o que se confirma na análise do próximo grupo de objetos, que denominamos máscaras.

### 4.2.3 O conteúdo na forma: máscaras

O uso de máscaras é universal, sua origem não pode ser identificada no tempo e reverte-se de sentidos diferentes nas distintas culturas. Os registros do seu uso são encontrados desde as pinturas rupestres de cavernas da França e Espanha. No Antigo Egito, máscaras mortuárias; na Grécia, utilizadas nas festas que celebravam Dionísio. Na Ásia são utilizadas com intenção sagrada, na coreografia ritual aos deuses, personificados pela face em diferentes materiais; nas Ilhas do Pacífico Sul eram atributos divinos. Grupos indígenas do Brasil as utilizam com sentidos variados: máscaras mortuárias, recreativas, utilizadas em comemorações, há as que são parte de rituais de dança, como amuletos que propiciam sucesso na caça e pesca, outras carregam uma relação de gênero, sendo proibida sua visão às mulheres. São consideradas por alguns grupos como “entidades independentes susceptíveis de ação e reação pelos poderes acumulados” (CASCUDO, 1980, p. 480). O verbete *Máscara* do Dicionário do Folclore Brasileiro traz as seguintes informações sobre o uso da máscara na África negra.

Na África negra, o uso da máscara tem domínio terrífico, ligadas aos cultos apavorantes, tornadas vivas, emissoras de potências irresistíveis, sendo o mascarado um embaixador dos deuses, punidor de crimes, revelador de culpas, intocável pelo caráter delegatário (CASCUDO, 1980, p. 480).

Inserida no tempo cultural em que foi elaborada a obra de Câmara Cascudo<sup>41</sup>, a descrição para o uso de máscaras na África, aparentemente toma um Continente com inúmeras etnias e culturas e generaliza usos e sentidos que podem ser locais. Observa-se ainda o emprego de determinadas palavras cujos significados revelam o profundo choque entre modos de vida eurocêntricos e as culturas africanas.

Na relação dos artistas modernos europeus com a arte africana produziu-se o equivocado entendimento de que as máscaras seriam formas expressivas de uma arte primitiva ou tão somente representações de rostos humanos. Aqui consideramos máscaras como

Representações artísticas de seres, sejam estes espíritos auxiliares, forças personificadas da natureza, seres que intermediam entre o mundo dos homens e o mundo dos deuses e antepassados e, às vezes, são também representações de tipos humanos. Num primeiro momento, a abstração do rosto humano, a sua tradução na respectiva linguagem formal de uma cultura, não é o resultado de uma percepção artística individual do rosto

<sup>41</sup> A primeira edição do Dicionário do Folclore Brasileiro foi publicada em 1954, tendo recebido revisões e novas edições em 1959, 1972 e 1979.

humano, mas deve-se frequentemente à intenção de criar imagens que se distingam muito conscientemente dos homens (JUNGE, 2003, p. 36).

As máscaras, na maioria das culturas africanas, são compostas com mais de um elemento formal. Aquilo que a história da arte ocidental denomina de máscara africana – os entalhes de madeira que encobrem o rosto ou são postos no alto da cabeça – são apenas um segmento da composição. Existem ritos, encenações, adereços e um figurino, formado por diversos materiais, sem os quais dificilmente o segmento em madeira poderá ser compreendido. Sendo uma forma de comunicação, as máscaras manifestam “sistemas distintos de educação, ensino, entretenimento, integração social, cultural e econômica, mas também controle social, incluindo as funções judicial e punitiva e o exercício e a regulação do poder político” (JUNGE, 2003, P. 36). Esse sistema de comunicação, em geral, é regido por associações para as quais o acesso é definido de acordo com as funções do rito e a posição da pessoa na sociedade.

Em cada cultura podem existir diferentes tipos de máscaras – as fixadas no topo da cabeça, aquelas que cobrem toda a cabeça e as que se colocam sobre a face – utilizadas com funções distintas. Há aquelas utilizadas na evocação e homenagem aos mortos, as de poder punitivo e judicial, com o objetivo de transmissão de ensinamentos e entretenimento como as máscaras proverbiais Geledés dos iourubás e aquelas utilizadas em ritos de iniciação para contar a história do povo e um saber cultural.

Ilustração 69– Máscara Geledé, acervo MAFRO



.Fotógrafa: Lara Marques, (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA

A produção de máscaras segue rígidos padrões formais e de preceitos, muitas vezes exigindo sacrifícios, tendo em vista que as máscaras são mais que representações e seus portadores são identificados com as entidades e espíritos presentificados por ela. Uma máscara sacralizada é mantida longe dos olhares dos não iniciados e, em alguns casos, apenas estes podem participar do ritual em que elas se apresentam (JUNGE, 2003). O que comumente encontramos na abordagem dos museus para esses fragmentos de máscaras é o mesmo tratamento tridimensional dado às esculturas. Assim, são expostas considerando-se suas qualidades formais, sem referências ao contexto funcional, à complexidade formal e aos ritos e danças.

Encontramos imagens de pequenas máscaras horizontais zoomorfas denominadas Mangam, da região do vale do rio Benue, na Nigéria<sup>42</sup>, usadas no topo da cabeça em conjunto com uma cobertura de rosto confeccionada em palha. Apresentam algumas similaridades formais com aquelas que analisamos, notadamente a presença de cornos, o formato da estrutura corporal e a boca. As dimensões são variadas, mas as analisadas no catálogo são em média 10 cm maiores e, de acordo com as imagens, foram fotografadas na região de origem.

As máscaras Mangam são utilizadas em ritos para assegurar sucesso na agricultura, ou àqueles relacionados à cura ou, ainda, como parte de um complexo rito de passagem, também denominado Mangam. Essas máscaras destacam-se pela grande variedade formal de focinhos e chifres cujas presenças a caracterizam, relacionando-as formalmente a três animais: o bushcow, o reedbuck e o waterbuck<sup>43</sup>, os quais indicam também as dimensões da máscara. A ocorrência de marcas de escarificações é rara e os estilos e referências se misturam nas diversas etnias que habitam o vale do rio Benue.

Formalmente, no pequeno conjunto de objetos que analisamos, destacam-se as dimensões reduzidas, a presença de cornos alongados e pequenos ganchos na face posterior de todas elas, indicações físicas de que esses objetos são também produtos direcionados ao mercado turístico ou de arte. O agrupamento máscara é formado por nove objetos para os quais encontramos, na listagem da DIMUS, referência a oito, com a seguinte descrição:

Esculturas, miniaturas de máscaras não litúrgicas, originais da África. Em madeira jacarandá escuro. 5 (cinco) sendo figuras antropomorfas e 3 (três) representando animais, todas com chifres sobre as cabeças. O conjunto das 8 máscaras pesa 1.100 kg. (DIMUS, 1999).

<sup>42</sup> No catálogo do *Fowler Museum at UCLA*, de Los Angeles, Califórnia, que documentou as máscaras da região do *Benue River Valley*, na Nigéria.

<sup>43</sup> Não encontramos tradução para estas palavras, mas por meio das imagens dos animais vemos que são dois tipos de antílopes e um tipo de búfalo.

São os únicos objetos contidos naquele documento que trazem a origem, o uso, o material e o peso. Portanto, informações de ordem intrínsecas e extrínsecas. Certamente os profissionais que trabalharam na transferência da Coleção para o Museu da Cidade em 1999 encontraram no MEL documentos que indicavam tal conteúdo informativo. Como não dispomos da documentação e tampouco realizamos pesagem e testes de identificação da madeira, trabalharemos com essas indicações materiais como uma possibilidade. Consideramos ainda a hipótese de que esses objetos, juntamente com os bustos, tenham sido trazidos da África pelo próprio Estácio de Lima. Destacamos que na análise realizada por nós desses oito objetos reconhecemos quatro miniaturas de máscara antropomorfa e quatro zoomorfa. A nona máscara difere do conjunto especificamente no tamanho: mede 47 cm, enquanto as outras oito medem entre 21 cm e 24 cm.

Na análise formal notamos que algumas das pequenas máscaras podem ser reagrupadas utilizando o critério de características físicas e traços estilísticos semelhantes. Aqui serão apresentadas, quando for possível, seguindo essa organização, assim agrupamos as pequenas máscaras em zoomorfas e antropomorfas e nos dois subgrupos serão descritas e analisadas em pares. Na ilustração seguinte as máscaras ou miniaturas de máscaras EL 040 e EL 041.

#### *4.2.3.1 Máscara decorativa zoomorfa esférica*

A estrutura de volume e composição dos dois objetos é bastante semelhante: um corpo/cabeça tendendo ao esférico com cornos alongados, pequenas orelhas pontiagudas, focinho/boca aberta em destaque e entalhes decorando o corpo/cabeça, focinho e cornos. Existem diferenças de natureza estrutural, pois o objeto EL 040 tem os cornos retos, mais separados e maior estabilidade, conforme se vê na ilustração seguinte. Já o objeto EL 041 tem os cornos curvos e mais delgados e o corpo/cabeça ligeiramente mais volumoso. As incisões que marcam os objetos também são diferentes.

Ilustração 70– EL 040 e EL 041 Topo de máscaras decorativas



Fotógrafa: Dora Galas, (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA

As características formais desses objetos semelhantes às encontradas nas pequenas máscaras mangam estão indicadas na ilustração seguinte. Apresentamos individualmente as imagens dos objetos, nas quais se destaca, na de perfil, o pequeno gancho que serve de suporte para fixação na parede.

Ilustração 71– EL 040 Topo de máscara decorativa: frente, verso, lateral e marcas



Fonte: Fotografias Dora Galas/ Direito de imagem MAFRO/UFBA. 03 de julho de 2015.

Esculpida, com entalhe fino, em um só bloco de madeira escura, polida, o topo de máscara mede 23 cm de comprimento, tem a cabeça com uma face reta e outra esférica com uma incisão e entalhe marcando-o ao meio. Em cada lado na face superior destacam-se dois cornos alongados. Nas laterais pequenas orelhas pontudas, com entalhes delicados. Boca/focinho cônico proeminente abre-se em dois segmentos. Todo o objeto é recoberto por entalhes, conforme o desenho destacado na ilustração.

Ilustração 72 EL 041 Topo de máscara decorativa: frente, verso, lateral e marcas



EL 041

Fotógrafa: Dora Galas, (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA

O pequeno topo de máscara medindo 22,5 cm foi esculpido em madeira escura com entalhes finos, recoberto de incisões decorativas, conforme assinalado na ilustração anterior. Nota-se nas imagens a estrutura recurvada dos cornos e o recorte mais reto de parte superior da cabeça.

#### 4.2.3.2 Máscara decorativa zoomorfa cônica

O segundo subconjunto de pequenas máscaras zoomorfas, com características que remetem às máscaras mangam, é formado pelos objetos EL 046 e EL 047, apresentados na ilustração seguinte.

Ilustração 73– EL 046e EL 047 Topo de máscaras decorativas zoomorfas cônicas



Fotógrafa: Dora Galas, (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA

Similares na concepção e representação do animal na face posterior lisa e sem polimento, com gancho de suporte; na cabeça e focinho em uma forma contínua e cônica, boca aberta em dois segmentos, olhos com pequena protuberância, marcas de incisões formando as orelhas de ambos os lados, cornos longos e pontiagudos. Diferentes nas dimensões, na largura do focinho, nos detalhes do entalhe e marcas decorativas. Os pequenos objetos são bastante expressivos quando vistos de lado. Na sequência, apresentamos os objetos destacando suas características particulares.

Ilustração 74– EL 046 Topo de máscara zoomorfa decorativa: frente, verso, lateral e marcas



Fonte: Fotografias Dora Galas/ Direito de imagem MAFRO/UFBA. 03 de julho de 2015.

Medindo 19 cm, o topo de máscara zoomorfa EL 046 caracteriza-se pelo focinho largo, aberto, com a parte inferior menor e incisões em duplo V desde a ponta até os olhos. Volume robusto, com chifres ligeiramente curvados para cima com incisões transversais duplas. Orelhas marcadas por incisões e olhos semiabertos com pequena protuberância.

Ilustração 75– EL 047 Topo de máscara zoomorfa decorativa: frente, verso, lateral e marcas



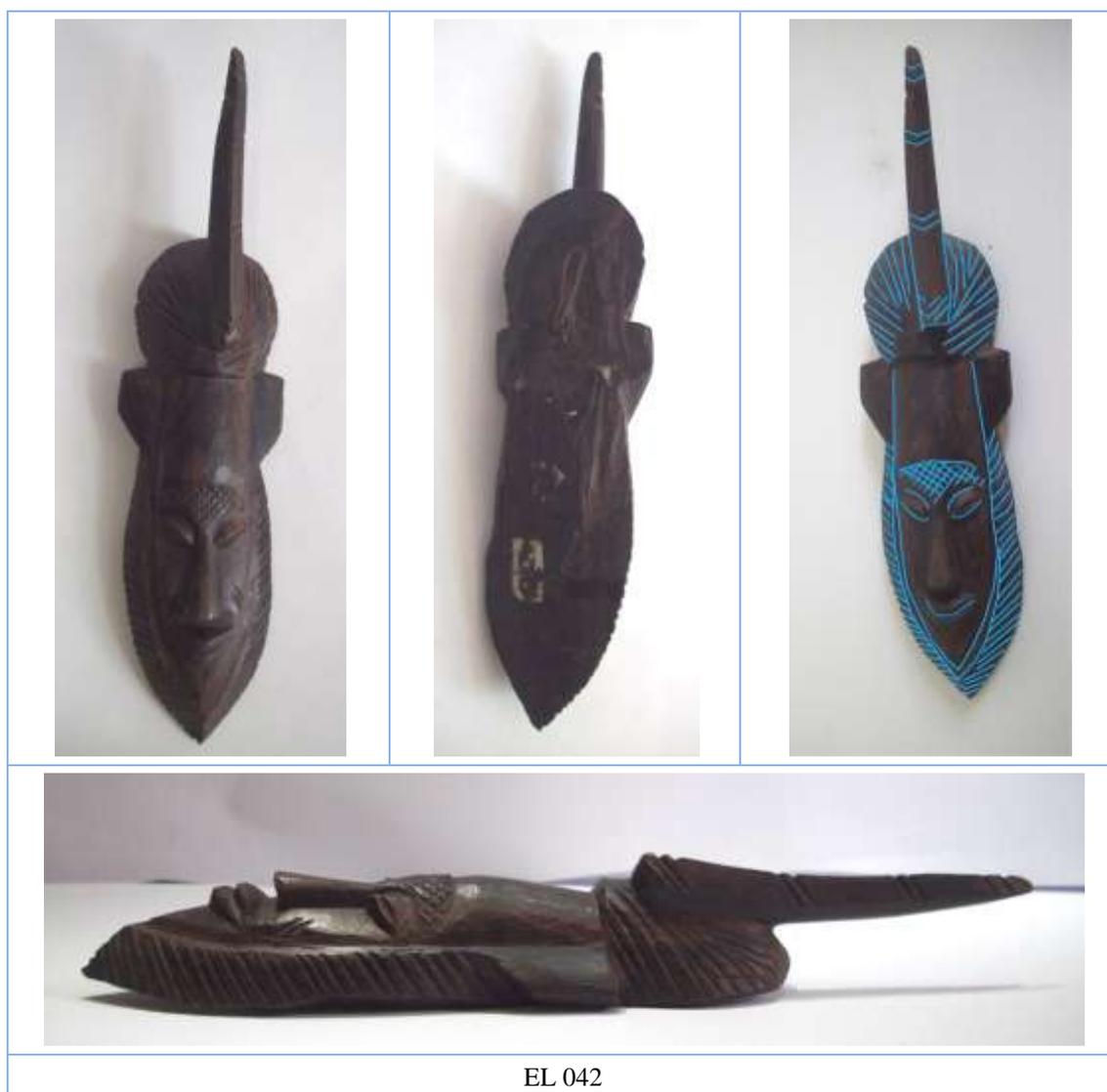
Fotógrafa: Dora Galas, (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA

Com 22,5 cm de comprimento, o topo de máscara zoomorfa decorativa EL 047 caracteriza-se pelo focinho aberto em duas bandas simétricas, alongado e fino marcado com incisões horizontais na metade próxima à ponta, incisões horizontais e em V na testa e chifres longos com incisões transversais triplas. Olhos encavados e orelhas marcadas com incisões e pequeno volume.

Concluindo a apresentação dos conjuntos de objetos agrupados aqui por suas características formais, analisaremos as cinco máscaras antropomorfas. Apesar de haver algumas características semelhantes entre quatro delas, as máscaras decorativas antropomorfas serão apresentadas individualmente, tendo em vista determinadas particularidades estilísticas.

#### 4.2.3.3 *Máscara decorativa antropomorfa com pena frontal EL 042*

Ilustração 76– EL 042 Máscara decorativa antropomorfa: frente, verso, lateral e marcas



Máscara masculina com referências naturalistas medindo 21,5 cm, esculpida em madeira castanho-escuro com entalhes grossos, sem polimento e face posterior lisa. Forma elíptica tendendo ao triangular, uma projeção trapezoidal em cada lado na altura da testa, incisões transversais largas formam espécie de barba desde a altura da testa até a ponta do queixo alongado. Duas incisões próximas ao nariz e boca representam escarificações. No topo da cabeça um adorno ou cabeleira em forma convexa com incisões transversais partindo de um ponto central, haste frontal centralizada representando uma pena ou corno. Olhos orientalizados, testa marcada com incisões transversais curtas e cruzadas, formando um desenho triangular entre as sobrancelhas. Pequeno gancho na porção posterior indica uso em parede.

#### *4.2.3.4 Máscara decorativa antropomorfa características senufo EL 043*

Máscara decorativa medindo 24 cm de comprimento, com referências naturalistas, forma cilíndrica e feições esquematizadas. Esculpida com entalhes grossos em madeira castanho-escuro, sem polimento e face posterior lisa. Queixo quadrado e fino, boca naturalizada, nariz comprido e reto, com pequeno volume lateral, incisões duplas transversais nas faces próximas ao nariz e boca. Olhos orientalizados, incisões transversais cruzadas na testa entre as sobrancelhas formando um desenho triangular. Protuberância quadrangular no alto da testa, preenchida por incisões transversais. Cinco prolongamentos em cada lado com formas triangulares e quadrangulares, sendo os prolongamentos inferiores, na altura do queixo, marcados por largas incisões transversais. Os chifres ou penas que a encimam lateralmente e a protuberância no topo da cabeça são referências formais presentes em máscaras senufo. Os chifres ou penas são assimétricos medindo 11 cm e 8 cm, ambos com incisões transversais duplas. Presença de gancho na parte posterior indicando uso em parede.

Ilustração 77– EL 043 Máscara antropomorfa decorativa: frente, verso, lateral e marcas



Fonte: Fotografias Dora Galas/ Direito de imagem MAFRO/UFBA. 06 de julho de 2015.

De acordo com Leme (2003)<sup>44</sup>, os senufos são um povo que vive nos territórios da Costa do Marfim, Mali e Burkina Faso, países da África Ocidental. Têm uma tradição agrária e ritualizada, produzindo máscaras e esculturas utilizadas em festas de iniciações e de colheitas, nos funerais e términos de luto. Algumas estatuetas representam os ancestrais relacionados ao passado mítico da sociedade. A produção de estatuária antropomórfica de grande porte é reduzida, e em geral se apresentam em duplas, raramente em pares. São

<sup>44</sup> Informações encontradas no verbete Senufo na página do MAE/USP, elaborado por José Tiago Risi Leme, editado no texto não publicado *Aspectos socioculturais da arte e cultura das sociedades baulê, senufo, bambara e dogon*. Disponível em < [www.arteafricana.usp.br/codigos/glossarios/002/senufo/html](http://www.arteafricana.usp.br/codigos/glossarios/002/senufo/html) > Acesso em 05 jul 2015.

representadas com os braços ao longo do corpo e mãos sobre as coxas, pescoço longo e rosto projetado para frente. Pequenas estatuetas são utilizadas em rituais de adivinhação e fertilidade e têm um repertório formal recorrente: mulher carregando uma carga na cabeça, mulher sentada no tamborete e o cavaleiro, algumas são hermafroditas. Suas características formais são prognatismo acentuado do rosto, olhos orientalizados, postura ereta, seios finos e pontudos projetados para frente, ventre protuberante e triangular e umbigo destacado, aludindo às escarificações abdominais das moças senufo. Um símbolo da fecundidade e emblema sexual feminino.

As máscaras senufo podem ser como uma cabeça de bovino oca que o portador veste ou uma pequena máscara humana plana, com face estilizada, que é colocada à frente do rosto. Aquelas de grande porte denominadas *Gpelihe* são de vestir e encimadas por uma escultura antropomorfa com olhos orientalizados, escarificações na testa e projeção do maxilar e apresentam dois prolongamentos que representam penas, mas têm aparência de chifres ou um chapéu triangular.

#### 4.2.3.5 *Máscara decorativa antropomorfa dupla haste frontal EL 044*

Máscara antropomorfa masculina medindo 21 cm, esculpida em madeira castanho-escuro com entalhe grossos, sem polimento, forma elíptica tendendo à cônica, bastante similar à máscara EL 042. Aspecto naturalista, feições esquematizadas e face posterior lisa. Queixo pontudo, incisões transversais desde a altura dos olhos formam uma espécie de barba, uma projeção trapezoidal em cada lado na linha da testa. Boca protuberante em formato triangular, nariz reto e comprido, marcas duplas de escarificações próximas à boca, olhos orientalizados em pequena protuberância, marca triangular formada por incisões transversais cruzadas na testa, entre as sobrancelhas. Cabeleira ou adorno de cabeça em forma geométrica arredondada na sua porção superior, marcada por incisões transversais nas laterais. Duas hastes – chifres ou penas – simétricas, em curvatura, projetam-se frontalmente marcados por incisões transversais duplas. Gancho na face posterior indica uso decorativo em parede.

Ilustração 78– EL 044 Máscara decorativa antropomorfa: frente, verso, lateral e marcas



Fotógrafa: Dora Galas, (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA

Como as máscaras antropomorfas portam hastes dupla (EL 43 e EL 044) ou única (EL 042 e EL 045) consideramos que tanto podem representar cornos, criando figuras que transitam entre os mundos humano e animal, quanto penas, para as quais encontramos referências na pesquisa imagética que realizamos no arquivo fotográfico da Fundação Pierre Verger, com diversas imagens de iniciações e cerimônias na região do Benin, nas quais os iniciados, todos do sexo masculino, portam uma pena na cabeça. A ausência de informações

etnográficas a respeito das imagens não nos permite entender o contexto do rito. Contudo, podemos também associar a forma ao mito da pena de Exu, significando a humildade, conforme descrito anteriormente. A próxima máscara completa o conjunto de oito para o qual encontramos registro na listagem da DIMUS, transcrito no início do tópico.

#### *4.2.3.6 Máscara decorativa antropomorfa polida com pena e barba larga EL 045*

A máscara antropomorfa masculina EL 045 mede 23,5 cm, esculpida em madeira escura com entalhes finos, recebeu polimento. Apresenta aspecto naturalístico, feições esquematizadas e face posterior lisa. Características formais similares às três máscaras descritas anteriormente, na representação da barba, na formação da cabeleira ou adorno com pena ou chifre frontal e na marca triangular de incisões transversais da testa. Difere na qualidade da madeira, no tratamento técnico mais fino, no trançado das incisões e nas feições, desenho de olhos, boca e nariz.

Esquemáticamente a máscara tem a forma de um oito, marcado ao centro pela projeção trapezoidal em cada lado na linha da testa. Queixo arredondado, incisões transversais desde a altura dos olhos formam uma espécie de barba que se alarga próximo ao queixo. Boca protuberante, nariz pequeno e levemente arrebicado, marcas duplas de escarificações no meio da face, olhos em linhas arredondada com pequena protuberância, marca triangular formada por incisões transversais cruzadas na testa, entre as sobrancelhas e acima destas, marca de escarificação em três linhas longitudinais. Cabeleira ou adorno de cabeça em forma geométrica arredondada na sua porção superior, marcada por incisões transversais nas laterais que conformam desenho triangular. Chifre ou pena arqueada projeta-se frontalmente, marcada por incisões transversais triplas em V. Gancho na face posterior indica uso decorativo em parede. Pequena ruptura no material, incisão longa e fina da testa até a boca.

Ilustração 79– EL 045 Máscara decorativa antropomorfa: frente, verso, lateral e marcas



EL 045

Fotógrafa: Dora Galas, (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA

Considerando as características de produção – tipo de madeira, técnica do entalhe e ausência de polimento – e o formato da boca, nariz, olhos, barba, testa e a forma das incisões, as máscaras EL 042, EL 044 podem ser agrupadas. A máscara EL 043 diferencia-se na forma e nos aspectos estilísticos, apesar de apresentar semelhanças na madeira utilizada, no tipo de entalhe e na ausência de polimento. A máscara EL 045 tem semelhanças no formato e características estilísticas na barba, cabeleira, chifre e projeção lateral. Difere no material e

técnica – madeira escura e entalhe fino – bem como nas feições. São referências estilísticas que se cruzam na produção desses objetos, os quais estão ancorados na produção escultórica relativa à África Ocidental.

A próxima máscara analisada difere em dimensões e estilo, mas aproxima-se do objeto EL 045 no material e tratamento técnico, conforme apresentamos a seguir.

#### *4.2.3.7 Máscara decorativa antropomorfa boca e olhos vazados EL 061*

Máscara medindo 47 cm, esculpida em madeira escura, recebeu polimento. Forma côncava, face posterior escavada e lisa. Aspecto naturalista com feições esquematizadas. Aberturas nos olhos e boca, barba desde a altura dos olhos até o queixo, entalhada com relevo trançado similar ao cabelo. Projeções laterais trapezoidais na altura dos olhos. Sobrancelhas com entalhe fino marcadas com incisões transversais cruzadas formando um desenho em duas linhas convexas unidas ao meio. Nariz naturalista, reto, com as abas bem delimitadas, orelhas pontiagudas. Formas zoomorfas marcam a cabeça (orelhas grandes e chifre ou pena frontal entalhado com incisões duplas em v no sentido horizontal. Na face posterior apresenta uma ruptura na lateral direita, marcas de agentes biológicos e parafuso fixando um fio de nylon que serve como gancho de parede. Marcação do número MEL 115.

O tratamento escultórico que forma uma cabeleira e barba naturalista, com volume e textura em cortes com incisões largas e profundas, entremeados de incisões leves, é semelhante ao encontrado na cabeleira da estatueta ritual EL168, mesmo considerando as significativas diferenças formais e de função entre os dois objetos.

As dimensões da máscara, a curvatura posterior e a abertura de olhos e boca pode significar que sua produção foi realizada dentro das mesmas técnicas com as quais são produzidas máscaras frontais de uso ritual, entretanto nada no objeto nos indica seguramente ter sido manuseada. Seu polimento está intacto, sem arranhaduras, apesar de apresentar marcas do tempo, especialmente no verso.

Ilustração 80– EL 061 Máscara antropomorfa decorativa: frente, verso, lateral e marcas



Fotógrafa: Dora Galas, (2015) Direito de imagem MAFRO/UFBA

Considerando como verdadeira a informação de que são objetos africanos, conjectura-se que esse conjunto de pequenas máscaras, ou imitações de topo de máscaras, pode ter sido adquirindo em uma das viagens de Estácio de Lima à África Ocidental. É interessante notar que na capa do livro *O Mundo Místico dos Negros* está a reprodução fotográfica de uma máscara bastante similar ao objeto de número EL 061, mas não existem na publicação referências que indiquem a procedência do artefato retratado. Destacamos que tal máscara não

faz parte da Coleção sob a guarda do MAFRO. Novamente aqui encontram-se objetos e registros indicando que a história da Coleção Estácio de Lima deve ser revista, não somente para esclarecer a procedência de alguns dos objetos do Núcleo II, mas para que seja estudada em outra abordagem que a compreenda como um sistema único de produção de discurso e sentidos.

Isso posto, no próximo tópico apresentamos as opções de organização que podem ser adotadas baseadas na análise e pesquisas que apresentamos acerca de cada uma delas.

#### 4.3 CRITÉRIOS ESCOLHAS E CONJUNTOS

Inicialmente havíamos agrupado as vinte e seis esculturas em três conjuntos segundo suas características formais como estatuetas, bustos e máscaras e assim as apresentamos, descrevemos e interpretamos. Arbitrar esses conjuntos iniciais foi parte das estratégias metodológicas utilizadas para conhecer os objetos, pois as formas indicaram uma intenção de produção e possíveis usos, agregando um conteúdo etnográfico à forma. Por sua vez, a análise estilística nos possibilitou vislumbrar a permanência de determinadas características da arte tradicional africana e as dificuldades de atribuir aos objetos uma origem étnica a partir de particularidades formais, haja vista o trânsito e a plasticidade cultural tanto entre os grupos humanos em África, quanto no contexto da diáspora africana no Brasil. O que foi confirmado na análise simbólica de alguns elementos como, por exemplo, a serpente representada em três estatuetas que misturam referências simbólicas e estilísticas iorubá e fon.

Após pesquisa e a análise realizada encontramos outras três possibilidades de formação de conjuntos que foram formados por critérios artísticos e/ou etnográficos em um jogo de montar a partir da funcionalidade ritual ou decorativa, de uso atribuído e estilo, a saber

- 1) por função – considera a intenção de produção do objeto;
- 2) por uso atribuído após a pesquisa – considera qual o uso efetivo do objeto segundo informações encontradas no material;
- 3) por estilo – considera características estilísticas indicadas pelos elementos formais.

As possibilidades de agrupamento por dados etnográficos, conforme já antevíamos, são reduzidas devido à trajetória institucional que descrevemos. Assim, nesse aspecto, o conhecimento que logramos produzir é tão somente um esboço, são apontamentos, indicações.

No quadro seguinte apresentamos a estrutura dos conjuntos possíveis, com os subconjuntos, e na sequência os conjuntos formados identificados pelas imagens dos objetos.

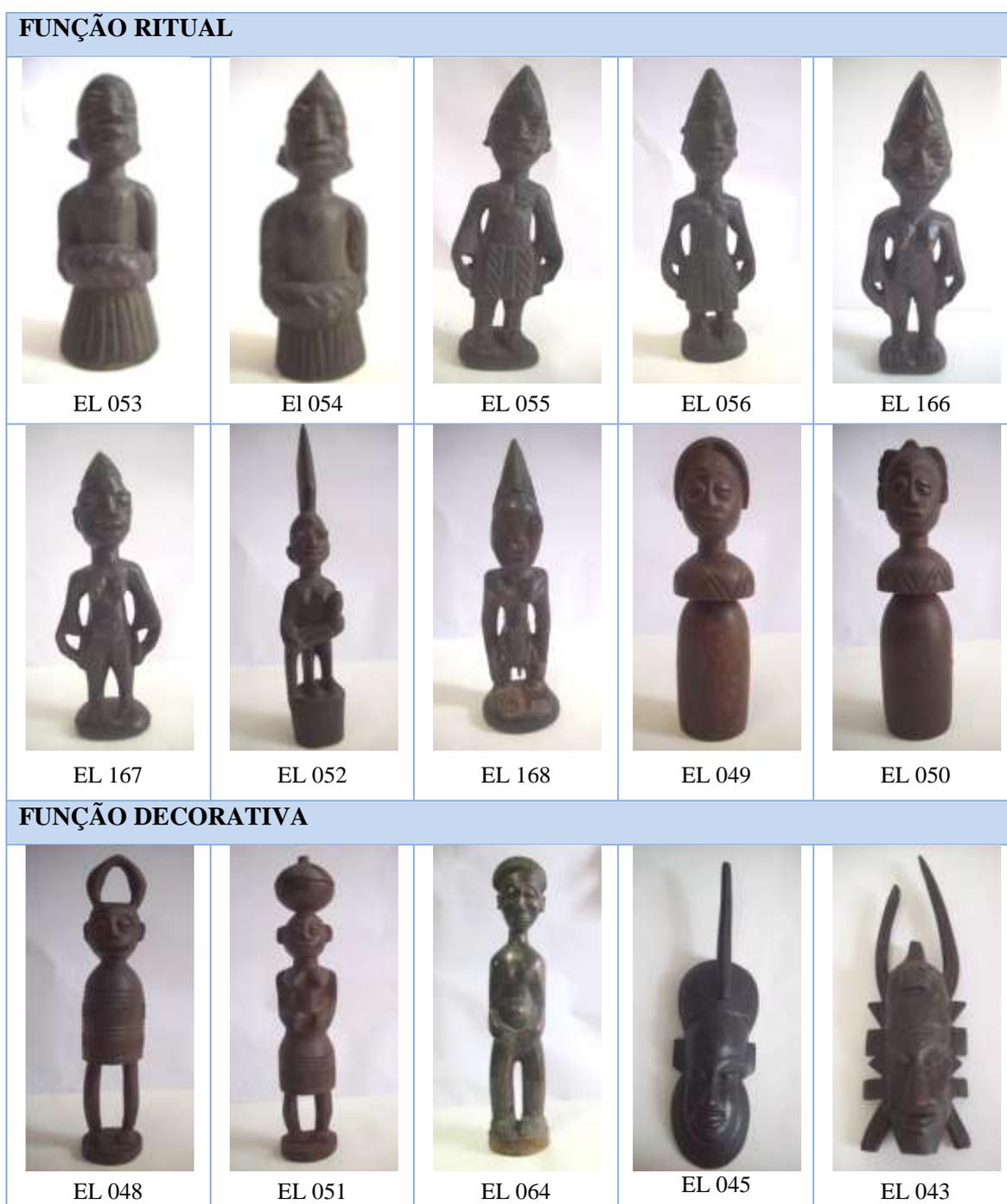
Quadro 10– Estrutura de organização das informações das vinte e seis esculturas

<b>FUNÇÃO</b>	Ritual Decorativa	
<b>USO ATRIBUÍDO / PÓS PESQUISA</b>	Ritual Decorativo /Arte de Aeroporto Não confirmado	
<b>ESTILO</b>	Composição face/olhos	Face encavada/órbitas arredondadas Face encavada/olhos semicirculares Singulares Protuberantes/grãos de café Orientalizados
	Forma da cabeça/penteado	Cônica Esférica Elíptica
	Marcas de esscarificações	Com marcas/escarificações Sem marcas/escarificações

Fonte: elaboração Dora Galas em 09/08/2015.

### 4.3.1 Função

Ilustração 81– Agrupamento por função ritual e decorativa





Fonte: Fotografias Dora Galas/ Direito de imagem MAFRO/UFBA. 07 de julho de 2015.

### 4.3.2 Uso atribuído pós pesquisa

Ilustração 82– Agrupamento por uso atribuído

USO RITUAL				
				
EL 052	EL 168	EL 053	EL 054	
USO DECORATIVO / ARTE DE AEROPORTO				
				
EL 040	EL 041	EL 042	EL 044	EL 046
				
EL 047	EL 057	EL 058	EL 059	EL 060

**USO DECORATIVO / ARTE DE AEROPORTO**


EL061



EL 043



EL 045

**USO NÃO ATRIBUÍDO/NÃO CONFIRMADO**


EL 048



EL 049



EL 050



EL 051



EL 055



EL 056



EL 166



EL 167



EL 064

Fotógrafa: Dora Galas, (2015). Direito de imagem MAFRO/UFBA.

### 4.3.3 Estilo

Ilustração 83– Agrupamento por estilo: composição da face e olhos

#### 1- COMPOSIÇÃO DA FACE E OLHOS

##### 1.1 Face encavada órbitas arredondadas



EL 049



EL 050



EL 048



EL 051

##### 1.2 Face encavada olhos semicirculares



EL 064



EL 057



EL 058



EL 059



EL 045

##### 1.3 Singulares



EL 168



EL 060



EL061

#### 1.4 Olhos protuberantes em forma de grão de café



EL 055



EL 056



EL 166



EL 167



EL 052



EL 053



EL 054

#### 1.4 Olhos orientalizados



EL 042



EL 044



EL 043



EL 040



EL 041

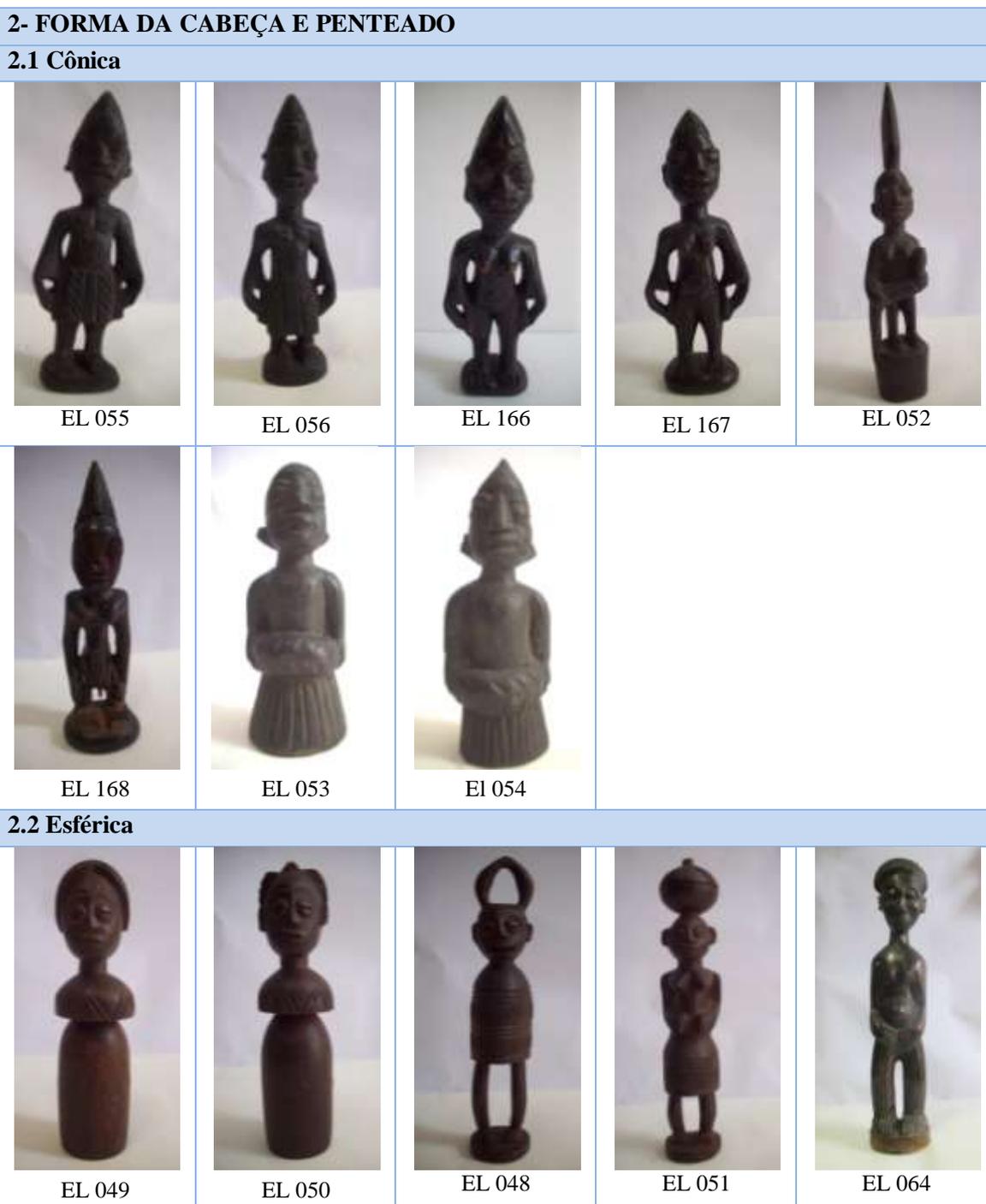


EL 046



EL 047

Ilustração 84– Agrupamento por estilo: formato da cabeça e penteado



## 2.2 Elíptica



Fotógrafa: Dora Galas, (2015). Direito de imagem MAFRO/UFBA.

Ilustração 85– Agrupamento por estilo: marcas e incisões

## 3- MARCAS / ESCARIFICAÇÕES / INCISÕES





Sabemos que desde os usos cotidianos até as reclassificações dos acervos museológicos os objetos materiais são partes integrantes de sistemas classificatórios. No processo cognitivo nomeamos, controlamos um conteúdo e estabelecemos hierarquias (GONÇALVES, 2007). Nosso intuito ao elaborarmos essas diferentes formas de organizar as informações é ressaltar as dificuldades de delimitação de classes/categorias quando trabalhamos com a produção simbólica humana e as consequências reduções de significado que classificações fixas podem acarretar para o entendimento de um acervo etnográfico, testemunhos de práticas de dominação e possibilidades latentes de conhecimento dos processos históricos e culturais dos encontros entre *humanidades*. Arbitrar conjuntos, classes é um processo de escolha, referenciado culturalmente, realizá-lo consciente de sua limitação é essencial à ação documental nos museus.

Considerando que cada objeto tem sua história, nem sempre o que está posto materialmente enquanto possibilidade funcional foi efetivamente realizado. Da mesma maneira, materialmente um objeto poderá fornecer informações além do que vemos. Assim, entendemos que a formação de conjuntos, necessária à organização da informação do acervo, deve ser elaborada, preferencialmente, no cruzamento das informações intrínsecas e extrínsecas, pois são nas relações entre o tangível e o intangível que reconhecemos a cultura material.

## 5 -CONSIDERAÇÕES FINAIS

No texto dos tópicos buscamos construir uma argumentação que nos levasse a algumas conclusões acerca das ideias ali desenvolvidas. Portanto, aqui faremos considerações a respeito de pontos específicos e que entendemos serem mais relevantes. Entre outras apreciações, explicaremos as motivações que nos levaram a compilar os termos do glossário e em qual material realizamos a pesquisa de termos. Finalizamos com as considerações a respeito da Coleção Estácio de Lima e suas vinte e seis esculturas: o que produzimos, aprendemos e deixamos como indicação para futuras pesquisas.

As inquietações que nos levaram a investigar o tema da documentação de acervos afro-brasileiros estavam imbricadas com a necessidade de tornar mais nítidos os contornos da atividade museológica no contexto das discussões conceituais que ainda acontecem na Área. Destacar, em meio a tantas possibilidades, aquilo que imprime a sua marca e que pode ser desenvolvido como uma característica do museólogo. Essa foi nossa intenção ao refletirmos sobre os temas do segundo capítulo, resultando no entendimento de que, se é por meio das coisas, artefatos e objetos que nos revelamos e representamos como pessoas socialmente construídas (GONÇALVES, 2007), os estudos da cultura material, intrínsecos à Museologia, são uma chave que nos permite abrir diferentes portas [perspectivas interdisciplinares] a partir de uma relação sensível com o patrimônio cultural, o que, nos parece, identifica historicamente a Área.

Nesse meio – a cultura material – construímos nossa investigação e argumentação acerca da especificidade da documentação em museus e seus aspectos metodológicos. Ao considerarmos a necessidade de produções voltadas para os estudos de tipologia, nomenclaturas e “outras formas de sistematização dos estudos da cultura material” (BRUNO, 2009, p. 24), efetuamos uma reunião de 320 possíveis termos relativos ao estudo e à documentação de acervos etnográficos afro-brasileiros, visando criar conexões entre algumas coleções afro-brasileiras, destacando as diferentes formas, conteúdos e denominações dos objetos.

Os possíveis termos, que constituem um esboço de glossário apresentado em apêndice, foram compilados nas dissertações de Sandes (2010) e Santos (2014); na documentação da Coleção Blocos afros e folguedos, produzida durante o estágio supervisionado de Carvalho

(2011); na documentação das Coleções Capoeira e Estácio de Lima, resultante de projetos de iniciação científica (2011-2013); nos catálogos das Coleções Perseverança (DUARTE, 1974), Maracatu Elefante e Waldemar Valente do MUHNE (LODY e BATISTA, 1987) e aqueles encontrados na pesquisa bibliográfica e em depoimento oral relacionado à iconografia das vinte e seis esculturas, apresentadas nesta dissertação.

É um projeto de glossário, que nomina e traz as definições de alguns artefatos, características estilísticas e categorias. Essas definições foram estabelecidas para atender a demanda de determinadas coleções e aqui foram adaptadas genericamente. Assim, estão abertas ao acréscimo e ajuste do conteúdo. É uma pequena contribuição para o desenvolvimento de termos, propriamente ditos, para documentação de acervos afro-brasileiros, e também representa nosso entendimento de que a documentação é realizada em processo, movimento crescente, observando a continuidade, o aprendizado profissional, as pesquisas e o conhecimento acumulado sobre a temática.

Apesar de considerarmos as limitações da interseção entre a Museologia e a Ciência da Informação nos processos documentais, entendemos que protocolos como o Spectrum 4.0 atendem à exigência documental de guarda e administração do acervo, que no nosso entendimento é a primeira das várias fases do processo documental. Concluimos também que a Ciência da Informação põe a descoberto a exigência de que a Museologia adote procedimentos padronizados para a produção de documentação de controle, o que inclui os metadados essenciais, e que construa uma linguagem controlada, seja sobre os próprios procedimentos, conforme apresentado no Spectrum 4.0, ou de termos relativos às temáticas dos acervos, esta como um produto do processo de documentação nas instituições.

Consideramos que a flexibilidade de forma e conteúdo para o termo genérico *catálogo* é necessária, diante da diversidade de acervos, aprofundamento de pesquisas e intenções de comunicação. Contudo, acreditamos que uma definição do que constitui um catálogo científico<sup>1</sup> é fundamental para que este possa vir a ser identificado como uma publicação da área e aceito como tal pelos órgãos de controle e gestão acadêmica<sup>2</sup>.

Investigar e refletir a respeito da documentação museológica de acervos etnográficos afro-brasileiros foi uma oportunidade de observar a parte de um todo, perceber as

---

<sup>1</sup> Usamos a denominação de Camargo-Moro (1986) para um catálogo que apresenta o estudo aprofundado de uma coleção.

<sup>2</sup> Consideramos a necessidade de publicações pontuadas exigidas pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior CAPES/MEC.

características e carências repetidas nos processos de documentação de diferentes acervos, notar os contornos e objetivos básicos comuns da atividade e o quanto cada tipologia de acervo a singulariza em necessidades e procedimentos. Uma das exigências que entendemos existir é a interligação entre pesquisa e documentação, considerando que, essencialmente, realizamos um estudo de cultura material.

Quando trabalhamos com acervos etnográficos, a demanda por estudos curatoriais cresce, diante dos escassos registros, sejam os dados etnográficos da pesquisa que resultou na coleta dos artefatos ou os dados de controle produzidos pelo próprio museu. Entendemos que adotar como política institucional a investigação sistemática das coleções é imprescindível para justificar a existência da instituição. E destacamos que esta dissertação, em certa medida, é um fruto da afirmação do MAFRO como um Museu Universitário, que investe nessa prática sobre seu acervo. Isso vem gradativamente produzindo conhecimento, trazendo o som à sua reserva técnica. Nesse trabalho abarcamos um período de três anos no qual quatro coleções foram estudadas e tivemos a oportunidade de utilizar o material produzido em outro estudo de 2014. Certamente é um volume significativo de pesquisa, especialmente face às condições espaciais do MAFRO, o que reafirma seu lugar como Núcleo de Pesquisa da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Destacamos que a abordagem etno-estética foi decisiva para que conseguíssemos chegar aos resultados que apresentamos, pois nos permitiu, ao menos, realizar uma análise estilística em alguns deles, indicando possibilidades de função e grupos culturais de influência, introduzindo nas análises a denominada *arte de aeroporto*, categoria na qual incluímos um número significativo de esculturas [13]. Encontrar objetos com essas características na Coleção desfez, parcialmente, a ideia alimentada ao longo de anos de que a Estácio de Lima seria formada, basicamente, por objetos provenientes da repressão aos terreiros e herdeira da Coleção de Nina Rodrigues. Não negamos a existência de objetos provenientes dos candomblés e apontamos algumas possibilidades nesse sentido. Contudo, afirmamos que ainda há muito a ser investigado a respeito da formação da Coleção.

Consideramos que o material obtido a respeito de algumas esculturas ainda é incipiente, em especial sobre as estatuetas EL052, EL053, EL054 e EL168, para as quais encontramos indícios materiais de função e uso religioso. Do ponto de vista que trabalhamos [um profissional de museu que não estuda religiões afro-brasileiras], com as estratégias metodológicas que adotamos [rastros materiais e documentais], chegamos a um conteúdo satisfatório. Contudo, uma investigação que aprofunde melhor as questões religiosas

certamente desvendará aspectos ainda desconhecidos desses objetos e, por conseguinte, da relação deles e da Coleção com a política de repressão religiosa que atingiu sistematicamente o povo de santo até meados do século XX.

Em relação aos resultados obtidos a respeito da Coleção, consideramos que unimos alguns pontos de sua trajetória museológica em um período de pouco mais de uma década [1999 -2013], época em que a ação dos movimentos sociais de reconhecimento da cultura afro-brasileira se intensifica e o Estado adota uma política de reparação, restando, porém, um volume considerável de trabalho de pesquisa relativo ao passado da Coleção, que abarca as décadas de 1950 a 1999, tanto para a questão documental quanto a respeito do modo como esses objetos eram expostos no Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima, também chamado Museu do Nina ou Museu do IML.

Não tivemos a intenção de pesquisar a respeito de Estácio de Lima ou entender a formação da Coleção do ponto de vista pessoal. Apesar das contradições encontradas nas informações a seu respeito, aparentemente, observando sua atuação científica<sup>3</sup> e os textos escritos sobre suas viagens à África, o médico-colecionador, ao contrário de Nina Rodrigues, não era adepto das teorias do racismo científico. Avaliamos, a partir da análise do texto de seu livro sobre a África, que se alinhava com a ideia da democracia racial e via o brasileiro como um povo mestiço de corpo e/ou alma (LIMA, 1975, p. 18; p. 25) e explicava o cangaço como o resultado da extrema pobreza vivida nos sertões brasileiros. Observamos, na análise do relato de viagem *O Mundo místico dos negros* que investigava algumas regiões da África em um misto de médico patologista e antropólogo amador, com interesses que abarcavam os ritos de passagem, práticas médicas, religiosidade e cultura material, fazendo sucessivas associações com a realidade sociocultural da Bahia. São vários temas tratados sem que possamos distinguir bem o pensamento do autor. De certa forma, essa variedade de interesses entrelaçados parece-nos estar representada no acervo e na abordagem utilizada no Museu Antropológico Estácio de Lima.

Não acreditamos ser possível, segundo o conceito adotado por nós<sup>4</sup>, contextualizarmos integralmente a Coleção Estácio de Lima, pois grande parte das informações sobre os objetos está perdida, uma consequência do que foi discutido aqui. Contudo, entendemos termos obtido algum sucesso em aspectos dessa contextualização no que diz respeito à pesquisa

---

<sup>3</sup> Em 1938 refutou o neo-lombrosianismo que resurgia na Europa e em 1941 reafirmou sua visão social para explicar o cangaço, negando causas físicas e raciais.

<sup>4</sup> Conforme USILLOS (2010, p.69) descrito no primeiro tópico do segundo capítulo.

documental, sua vida institucional e sua significação para a sociedade na qual está inserida, ao mesmo tempo em que consideramos o quanto ainda poderá ser dito sobre o modo como a Coleção foi exposta e abordada. Reafirmamos a importância de que as coleções etnográficas sejam estudadas e tratadas como um sistema e que se grande parte das informações relativas à origem e procedência dos objetos são de difícil acesso, entendê-la no conjunto é uma possibilidade de realizar aquilo que Dias (2007) chama de etnografia das práticas do museu e que se configura um encontro promissor entre a Antropologia e a Museologia.

Entendo este trabalho como uma análise crítica necessária a respeito das práticas e resultados da documentação em museus e também uma reflexão sobre a própria Instituição, do ponto de vista de quem a faz, reproduz ou modifica os discursos que ali reverberam em materialidade ou vazios. Quanto ao que apresentamos acerca da Coleção Estácio de Lima a partir da pesquisa com as vinte e seis esculturas, é um pequeno ponto de luz que pode indicar um caminho para melhor compreendê-la e contextualizá-la. É um discreto som, um acorde que ouvimos tocar e que ecoa no silêncio, murmúrios de um passado que ainda se faz presente no tempo da memória.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. **A Fabricação do imortal memória, história e estratégias de consagração no Brasil**, Rio de Janeiro: Rocco: Lapa, 1996.

\_\_\_\_\_. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. In CHAGAS, Mário (org.) **Museus: Antropofagia da memória e do patrimônio**. Revista do patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 31. Rio de Janeiro: IPHAN, 2005

ABREU, R.; CHAGAS, M. S.; SEPÚLVEDA M. (Org.). **Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas**. Rio de Janeiro: Garamond, MinC/IPHAN/DEMU, 2007.

ALVES, Ieda M. (Org.). **A Constituição da Normalização Terminológica no Brasil**. São Paulo: FFLCH/CITRAC, 1996

AMARAL, RITA. A coleção etnográfica de cultura religiosa afro-brasileira do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP**, São Paulo, v. 10, 2001. Disponível em:  
<<http://br.monografias.com/trabalhos913/cultura-afro-brasileira/cultura-afro-brasileira.pdf>>  
Acesso em 08 abr 2015

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AZEVEDO, Francisco Ferreira. **Dicionário Analógico da Língua Portuguesa: ideias afins e thesaurus**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

BARBUY, Heloísa. Documentação Museológica e a Pesquisa em Museus. In **MAST COLLOQUIA – Documentação em Museus**. GRANATO, M, SANTOS dos C, LOUREIRO, M.L.. (Org.) Rio de Janeiro: MAST. –, V. 10, p. 33 – 44, 2008.

\_\_\_\_\_. Museus, exposições e cidades: cultura visual no século XIX. In: apresentado no 18º ENCONTRO INTERNACIONAL IMAGEM E CIÊNCIA , 18, 2001, São Paulo. **Imagem e produção de conhecimento**, São Paulo: Museu Paulista, USP, 2002.

\_\_\_\_\_. Os Museus e seus acervos: sistemas de documentação em desenvolvimento. **Integrar -1º Congresso Internacional de Arquivos, Bibliotecas, Centros de Documentação e Museus: textos**. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, p. 67-78, 2002

BARCELOS, Artur Henrique Franco. De cultura material, memória perdas e ganhos. **Métis: História & Cultura**, Caxias do Sul: UCS, vol 8, n 16, p. 27 – 42, 2009. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewarticle/948> > Acesso em 24 mar 2014.

BARRETO, Aldo de A. Glossário sobre a Ciência da Informação. **DataGramZero - Revista de Ciência da Informação** v.8 n.1 fev. 2007 Colunas. Disponível em: <[http://www.dgz.org.br/fev07/Ind\\_com.htm](http://www.dgz.org.br/fev07/Ind_com.htm).> Acesso em 06 Jul 2013.

BASTIN, Marie-Louise. Áreas Culturais Kongo e Mbundu. In **CATÁLOGO Escultura Angolana: Memorial de Culturas. Museu Nacional de Etnologia**. Lisboa: Electa, 1994, p 20 - 59.

BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**. São Paulo: Perspectiva; 2012.

BERNS, M.; FARDON, R.; KASFIR, S.; **Central Nigeria unmasked: arts of the Benue River Valley**. Fowler Museum at UCLA, Los Angeles, California, EUA, 2011.

BITTENCOURT, José N. Armas, beleza e computadores: a Cultura Material em algumas observações introdutórias. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém: v. 6 n. 1, p. 25-39, jan – abr 2011. Disponível em: <<http://www.academia.edu/1369537> > Acesso em 23 mar 2014.

\_\_\_\_\_. A Pesquisa Como Cultura Institucional: Objetos, Política de Aquisição e Identidades nos Museus Brasileiros. In. **MAST COLLOQUIA Museus: Instituição de Pesquisa**. GRANATO, M, SANTOS dos C. (Org.) Rio de Janeiro: MAST, V 7, p. 37 - 49, 2005.

BLACKBURN, Simon. **Dicionário Oxford de filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BLANCO, Ángela García. **EL lenguaje de los objetos. De La descodificación del objeto a su codificação científica**. In **La exposición un medio de comunicación**. Madrid: Akal, 1999. (arte y tecnica), p 26 – 35.

BLIER, S.P. **The Royal arts of Africa: the majesty of form**. New York: Abrams Perspective, 1998.

BOAS, Franz. **Arte Primitiva**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

BOLETINS INFORMATIVOS DO CEAO, Salvador: UFBA, 1980 – 1988.

BORGES, Luiz C. Museu como espaço de interpretação e de disciplinarização de sentidos. In. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio**. V. 4 n. 1, 2011. Disponível em <[revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgmus](http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgmus)> Acesso em 26 dez. 2014.

BOTELHO, André, SCHWARTZ, Lília M. (Org). **Um Enigma Chamado Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOURDIEU, Pierre. Sobre o poder simbólico. In\_\_\_\_\_. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. Cap. 1, p. 7 – 16.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Identidade e Etnia: construção da pessoa e resistência cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado, 1988. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br>> Acesso em 8 ago. 2014.

BRUNO, Cristina O. Estudos da Cultura Material e Coleções Museológicas: avanços, retrocessos e desafios. In. **Cultura Material e Patrimônio da Ciência e Tecnologia**. GRANATO, Marcus; RANGEL, Marcio F. (org). Rio de Janeiro: MAST, 2009. Disponível em: <<http://www.pt.scribb.com/doc/25850281/cultura-material-e-patrimonio-de-c-t>>. Acesso em 03 jun 2014.

BUCAILLE, R. PESEZ, J. Cultura Material. In. **Enciclopédia Einaudi**, Lisboa, 1989.

BURKE, P. **Uma História Social do Conhecimento: de Gutenberg a Diderot**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. **A Escola dos Annales: 1929 – 1989**. São Paulo, Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

CAMARGO-MORO, Fernanda. **Museu: aquisição-documentação**. Rio de Janeiro: Livraria Eça Editora, 1986.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro. In **Cadernos de Sociomuseologia**; Porto: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias ULHT; 2003. Disponível em: <[http://www4.unirio.br/museologia/textos/ondas\\_do\\_pensamento\\_brasileiro.pdf](http://www4.unirio.br/museologia/textos/ondas_do_pensamento_brasileiro.pdf)> Acesso em 21 jan 2010

CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação Museológica. **Cadernos de Diretrizes Museológicas I**; Brasília: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretária do Estado da Cultura, Superintendência de Museus, 2006, p. 33-79.

CARTA DA TRANSDISCIPLINARIDADE, (Adotada no 1º Congresso Mundial da Transdisciplinaridade, Convento de Arrábida, Portugal 2 – 6 novembro de 1994. Lima de Freitas, Edgar Morin e Basarab Nicolescu. Disponível em: < <http://www.unesdoc.unesco.org> > Acesso em 01 jul. 2014.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e Artefato: O sistema Doméstico na Perspectiva da Cultura Material – São Paulo 1870 -1920**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

CASCUDO, L. C. da. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

CASTELLS, Manuel. Museus na era da informação: conectores culturais de tempo e espaço. **Musas –Revista Brasileira de Museus e Museologia**. Brasília: IBRAM, v 5, p. 8 – 21, Anual, 2011.

CASTRO, Celso. **Antropologia cultural**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004

CATÁLOGO Arte da África: Obras Primas do Museu Etnológico de Berlim. Rio de Janeiro: Goethe-Institut, Centro Cultural Banco do Brasil, 2003 - 2004

CATÁLOGO do Museu do Homem do Nordeste. São Paulo: Banco Safra, 2000.

CATÁLOGO do Museu do Estado de Pernambuco. São Paulo: Banco Safra; 2003

CATÁLOGO Escultura Angolana: Memorial de Culturas. Museu Nacional de Etnologia. Lisboa: Electa, 1994.

CATEL, G. R. S.; SAVINO, W. (Coord.) **O corpo na arte africana**. Rio de Janeiro: Museu da Vida; Casa de Oswaldo Cruz, FIOCRUZ, 2012.

CERAVOLO, Suely. Tecendo interfaces teóricas e metodológicas por sobre o conceito *museologia*: o exercício de uma tese. In **MAST COLLOQUIA – Museu e Museologia: Interfaces e Perspectivas**. GRANATO, M., SANTOS dos C, LOUREIRO, M. L.. (Org.) Rio de Janeiro: MAST, V. 11, p. 7 - 24, 2009.

\_\_\_\_\_. Delineamentos para uma teoria da Museologia. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo: .N. Sér. v.12. p. 237-268. jan./dez. 2004. Disponível em: < <http://www.scielo.br> > Acesso em 15 ago 2011.

CERAVOLO, Suely M. e TÁLAMO Maria de Fátima G. M. Tratamento e organização de informações documentárias em museus. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia/USP**, São Paulo: Nº. 10, p. 241-253, 2000

\_\_\_\_\_. Os Museus e a representação do conhecimento: uma retrospectiva sobre documentação em museus e processamento da informação. VIII ENANCIB – Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. Salvador: 2007. Disponível em: <<http://www.enancib.ppgci.ufba.br/artigos/GT2--012.pdf>.> Acesso em out. 2009.

CINTRA, Ana Maria et al. **Para entender as linguagens documentárias**. São Paulo: Polis, APB, 1994. (Coleção Palavra Chave, 4).

CHAGAS, Mário. Pesquisa Museológica. In. **MAST COLLOQUIA Museu: Instituição de Pesquisa**. GRANATO, M, SANTOS dos C. (Org.) Rio de Janeiro: MAST, V 7, p. 51 - 63, 2005.

\_\_\_\_\_. Em busca do documento perdido: a problemática da construção teórica na área da documentação. In **Cadernos de Museologia**. Centro de Estudos de Sócio - Museologia, Porto: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias – ULHT, , Nº 2, p. 29 – 47, 1994.

\_\_\_\_\_. No Museu com a turma do Charlie Brow. In **Cadernos de Museologia**. Centro de Estudos de Sócio, Porto: Museologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias – ULHT, Nº 2, p. 49 – 65, 1994.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CLIFFORD, James. Colecionando Arte e Cultura. **Revista do Patrimônio**. n 23. Dez 1994, p. 69 – 89. Disponível em: < <http://www.iphan.gov.br> > Acesso em 21 jun. 2014.

CORRÊA, Mariza. Raimundo Nina Rodrigues e a “garantia da ordem social” **Revista USP**, São Paulo, n 68, p. 130-139, dez. fev., 2005-2006. Disponível em < <http://www.usp.br/revistausp/68/11-mariza-correa.pdf> >. Acesso em 20 jan 2015

COSTA E SILVA, A. Uma visão brasileira da escultura tradicional africana. In: **CATÁLOGO Arte da África: Obras Primas do Museu Etnológico de Berlim**. Rio de Janeiro: Goethe-Institut, Centro Cultural Banco do Brasil, 2003 – 2004.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. **O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia: Um Estudo de Caso Sobre Musealização da Cultura Afro-Brasileira**. 1999.. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Informação Estratégica do Instituto de Ciência da Informação da, Universidade Federal da Bahia, 1999.

\_\_\_\_\_. **Teatro de Memórias, Palco de Esquecimentos: Culturas Africanas e das diásporas negras em exposições**. 2006. Tese (Doutorado) Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2006.

\_\_\_\_\_ **DADOS PARA UM PROCESSO: Corpos, Cangaceiros e Orixás: fragmentos de um certo discurso racial na Bahia do Século XX - Memórias e Impressões sobre o Museu Antropológico Estácio de Lima.** Salvador: 2014. (no prelo)

CUNHA, Marianno Carneiro da. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Moreira Sales – Fundação Djalma Guimarães, 1983

CURY, Marília Xavier. **Exposição concepção, montagem e avaliação.** São Paulo: Annablume, 2005.

\_\_\_\_\_ Museologia novas tendências. In **MAST COLLOQUIA – Museu e Museologia: Interfaces e Perspectivas.** GRANATO, M, SANTOS dos C, LOUREIRO, M. L. (Org.) Rio de Janeiro: MAST, V. 11, p. 25 – 41, 2009.

DEGLIT, M; MAUZÉ M. **Arts premiers: le temps de la reconnaissance.** França: Gallimard, 2003.

DEPOIMENTOS: Um século de Estácio de Lima: Salvador: DBC Artes Gráficas, 1997.

DIAS, Nélia. **A antropologia ainda precisa de museus?** Instituto Universitário de Lisboa Revista Museologia & Interdisciplinaridade v 2 n 4, maio / junho 2013. Disponível em < file:///C:/Users/mestrado/Downloads/9629-30991-1-PB.pdf > Acesso em 11 nov 2014

DIOP, Babacar mbye. **Critique de la notion d’art africain: approches historiques, ethno-esthétiques et philosophiques.** Paris: Connaissances et Savoirs, 2011.

DUARTE, Abelardo. **Catálogo Ilustrado da Coleção Perseverança.** Maceió: SENECA, 1974.

ECO, H. **Kant e o ornitorrinco.** Rio de Janeiro: Record, 1998.

EINSTEIN, Carl. **Negerplastik (escultura negra)**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011

FAZENDA, Ivani Arantes. A Formação do Professor Pesquisador. **Revista Interdisciplinaridade**. São Paulo, v 1, n 0, p 01-10, out. 2010. Disponível em:< [http://www.pucsp.br/gepi/revista\\_interdisciplinaridade.html](http://www.pucsp.br/gepi/revista_interdisciplinaridade.html) > Acesso em 31 mai. 2014.

FERRARA, L.D'Aléssio. **Leitura Sem Palavras**. São Paulo: Ática, 1991.

FERREIRA, Jair dos Santos. **O que é Pós-Moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

FERREZ, Helena Dodd e BIACHINI, Maria Helena. **Thesaurus Para Acervos Museológicos**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação Museológica: Teoria para uma Boa Prática. Estudos de Museologia. **Caderno de Ensaios**, n.2. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN, 1994, p.65 a 74.

FIGUEIREDO, Betânia G.; VIDAL, Diana G. (org). **Museus: dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

FIGUEIREDO, N. e RODRIGUES, I. O Cotidiano e o ritual na análise etnográfica: um estudo de caso: A Coleção Africana do Museu Goeldi. In **Dédalo. Revista Anual de Arqueologia e Etnologia**. São Paulo: Nº 26, p. 11 - 26, 1988.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

\_\_\_\_\_. **A Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

\_\_\_\_\_. Classificar. In: **As Palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007

\_\_\_\_\_. Os Limites da representação. In: **As Palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007

FUNARI, P. Paulo. **Teoria e métodos na arqueologia contemporânea: o contexto da arqueologia histórica**. Disponível em <<http://www.cerescaico.ufrn.br/mneme/pdf/mneme13/124.pdf>> Acesso em 20 dez 2014.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. **A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

GEERTZ, Cliford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: RTC, 2008.

GLOSSÁRIO de Ciências da Informação da FABICO/UFRGS. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/fabico/documentos-comgrads/glossario-de-ciencia-da-informacao>> Acesso em 06 julho 2013.

GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte “primitiva”: o caso do Musée Branly. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. 29, p. 279 – 314, jan./jun. 2008. Disponível em: <[www.scielo.br/pdf/ha/v14n29/a12v14n29.pdf](http://www.scielo.br/pdf/ha/v14n29/a12v14n29.pdf)> Acesso 11 dez. 2014.

GOMES, H. E. **Manual de Elaboração de Tesouros Monolíngues**. Brasília: Programa Nacional de Bibliotecas das Instituições de Ensino Superior, 1990.

GONÇALVES, José Reginaldo. **Antropologia dos Objetos: Coleções. Museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: Coleção Museu, Memória e Cidadania; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2007.

GREIMAS, A. J e COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2012.

HERNÁNDEZ, Francisca Hernández. **Manual de Museología**. Madrid: Editorial Síntesis, 1994.

\_\_\_\_\_. **Planteamientos teóricos de la museología**. Gijón: Ediciones Trea, 2006.

HERSKOVITS, M. J. **Pesquisas etnológicas na Bahia**. Salvador: Museu de Arte da Bahia, 2008.

HORTA, Maria de Lourdes P. O. O Processo de Comunicação em Museus. In: **Cadernos Museológicos 1**. Secretária de Cultura da Presidência da República. Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural: Rio de Janeiro, 1989.

HUYGHE, R. **Sentido e destino da arte I**. São Paulo: Martins Fontes. 1986.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS ICOM, **Conceptos Claves de Museología**. Paris, Armand Colin, 2010.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS, INTERNATIONAL COUNCIL OF AFRICANS MUSEUMS. **Manual de Normas: Documentando Acervos Africanos**. Disponível em: <<http://www.recil.grupolusofona.pt>> Acesso em 02 out 2014

JANSON, H.W., **História Geral da Arte**. . 2ª Ed; São Paulo, Martins Fontes, 2001.

JAPIASSÚ, H.; MARCONDES, D. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a História do Museu. In: **Cadernos de Diretrizes Museológicas I**; Brasília: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretária do Estado da Cultura, Superintendência de Museus, 2006, p. 33-79.

JUNGE, Peter. A arte na África. In: **CATÁLOGO Arte da África: Obras Primas do Museu Etnológico de Berlim**. Rio de Janeiro: Goethe-Institut, Centro Cultural Banco do Brasil, 2003 - 2004

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

LARA, Durval. Museu, objeto e informação. In: **TransInformação**, Campinas, 21(2):163-169, maio/ago., 2009. Disponível em: < <http://www.periodicos.puc-campinas.edu.br>.> Acesso em 15 out 2010.

LARA, Marilda L. G. **Elementos da Terminologia – apostila para uso didático**. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Biblioteconomia e Documentação. São Paulo, abr 2005.

\_\_\_\_\_. O Unicórnio (o Rinoceronte, o Ornitorrinco ... ), a Análise Documentária e a Linguagem Documentária. **DataGramaZero - Revista de Ciência da Informação** v.2 n.6 dez. 2001 Artigo 03. Disponível em Disponível em: < [http://dgz.org.br/dez01/Art\\_03.htm](http://dgz.org.br/dez01/Art_03.htm)>. Acesso em 27 jun. 2013.

LAUDE, Jean. **Les arts de l’Afrique noire**. França: Librairie Générale, 1996.

LEIRIS, Michel. **A África fantasma**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 1996.

LIMA, Diana F. C. Museologia, informação, comunicação e terminologia: pesquisa termos e conceitos da museologia. In **MAST COLLOQUIA – Documentação em Museus** GRANATO, M., SANTOS dos C., LOUREIRO, M. L. (Org.) Rio de Janeiro: MAST, V. 10, p. 181 – 193, 2008.

LIMA, Estácio. **O Mundo místico dos negros**. Prefeitura da Cidade do Salvador, 1975

LODY, Raul; MARTINS Batista M. R. **Catálogo da Coleção Maracatu Elefante de Objetos Afro-Brasileiros**. Recife: FUNARTE, FUNDAJ, 1987.

LODY, Raul. **Dicionário de Arte Sacra e Técnicas Afro-Brasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

\_\_\_\_\_. **O Negro no Museu Brasileiro: construindo identidades**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

LOPES, Maria Margareth. **O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX**. São Paulo: Aderaldo e Rothschild; Brasília, DF: Ed. UnB, 2009.

LOUREIRO, J. M. M. A documentação e suas diversas abordagens: esboço acerca da unidade museológica. In **MAST COLLOQUIA – Documentação em Museus**.. GRANATO, M., SANTOS dos C., LOUREIRO, M. L. (Org.). Rio de Janeiro: MAST, V. 10, p. 23 – 29, 2008.

\_\_\_\_\_. O Objeto de estudo da Museologia. In **MAST COLLOQUIA – Museu: Instituição de Pesquisa**.. GRANATO, M., SANTOS dos C. (Org.). Rio de Janeiro: MAST, V. 7, p. 25 – 29, 2005.

LOUREIRO, Maria Lúcia N. A Documentação Museológica entre arte e ciência. In **MAST COLLOQUIA – Documentação em Museus..** GRANATO, M., SANTOS dos C., LOUREIRO, M. L.. (Org.). Rio de Janeiro: MAST, V. 10, p. 103 - 113, 2008.

\_\_\_\_\_. A Obra de Arte Musealizada: de Objeto de Contemplação à Fonte de Informação. In: **Interdiscursos de Ciência da Informação: Arte, Museu e Imagem.** Rio de Janeiro: Brasília: IBICT/DEP?001, 2000.

KÖPTCHE, Luciana Sepúlveda. Coleções que foram museus, museus sem coleções, afinal que relações possíveis? In. **MAST COLLOQUIA – Museus Instituição de Pesquisa.** GRANATO, M., SANTOS dos C., (Org.). Rio de Janeiro: MAST, V 7, p. 51 - 63, 2005.

KOPYTOFF, Igor. A Biografia das Coisas: A Mercantilização como processo. In: APPADURAI, A., (Org.) **A Vida Social das Coisas.** Niterói: EDUFF, 2008.

MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica: A Experiência de Tártu-Moscou para o Estudo da Cultura.** São Paulo: FAPESP, 2003.

MAROEVIC, Ivo. **O papel da musealidade na preservação da memória.** Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO Centro de Ciências Humanas – CCH Escola de Museologia Departamento de Estudos e Processos Museológicos. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/89849208/O-Papel-Da-Musealidade-Ivo-Maroevic#scribd>. Acesso em 20 dez 2014

MATOS, Thiara 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.

MAUSS, Marcel. **Ensaio de Sociologia.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MCGARRY, Kevin. **O Contexto dinâmico da Informação: uma análise introdutória**. Brasília, DF: Brique de Lemos/Livros, 1999.

MENESES, Ulpiano Bezerra de **A Cultura Material no Estudo das Sociedades Antigas**. Revista de História USP n 115, 1983. Disponível em: <  
<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/61796>> Acesso em 24 nov 2013.

\_\_\_\_\_. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). **Anais do Museu Paulista Nova Série 1993**. Disponível em:  
 <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v1n1/a14v1n1.pdf> > Acesso em 05 maio. 2013.

\_\_\_\_\_. Memória e Cultura Material: Documentos Pessoais no Espaço Público. **Revista Estudos Históricos**, vol 1, n 21, 1998. Disponível em: <  
<http://www.bibliotecadigital.fvg.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/207>> Acesso em 18 nov 2009.

\_\_\_\_\_. A Exposição Museológica e o Conhecimento Histórico. In: FIGUEIREDO, Betânia e VIDAL, Diana (org.). **Museus: dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna**. Belo Horizonte: Fino Traço, p. 113 – 136, 2013.

MENSCH, P; POUW, P. J. M; SCHOUTEN, F. Texto apresentado no **Colloquim ICTOP/ICOFOM**: Londres, 1983. Mimeografado.

MENSCH, Peter van. El objeto como portador de datos. In **Cadernos Museologia**. Museo de Arte Popular: Lima, Peru, p. 52 – 62, 1989.

\_\_\_\_\_. The Museology discourse, In **Towards a methodology of museology**. Zagreb: Universidade de Zagreb, 1992. Tese de Doutorado. Disponível em: <<http://www.maticemoravska.cz/UNESCO/documents/mensch.pdf> > Acesso em 26 jun 2014

\_\_\_\_\_. O objeto de estudo da Museologia. In: **Pretextos Museológicos I**. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro e Universidade Gama Filho, 1994.

MEYER, Laure. **Black Africa: masks, sculpture, jewelry**. Paris: Terrail, 1992.

MOLES, A. **Teoría de los objetos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974.

MORIN, Edgar. **Meu Caminho**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

MUNANGA, Kabengele (Org.). **Cem Anos e Mais de Bibliografia sobre o Negro no Brasil**. São Paulo: USP; Fundação Cultural Palmares, 2002.

\_\_\_\_\_. A dimensão estética da arte negro-africana tradicional. **Arte e Conhecimento**. Org. Elza Ajzenberg. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. São Paulo, 2004.

NASCIMENTO, E. L. (Org.). **A Matriz Africana do Mundo**. São Paulo: Selo Negro, 2008.

NASCIMENTO, Rosana. Documentação museológica e comunicação. In **Cadernos de Museologia**. Centro de Estudos de Sócio - Museologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias – ULHT, Lisboa, N° 3, p. 33 – 43, 1994. Disponível em: <<http://www.recil.grupolusofona.pt/bitstream/handle/10437/3520/DOCUMENTA%C3%87%C3%83O%20MUSEOL%C3%93GICA%20COM.pdf?sequence=3>> Acesso em: 09 set 2010.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In **Projeto História**. V.10. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 1993. P 6 – 29.

NORTE, Mariângela Braga. **Glossário de Termos Técnicos em Ciência da Informação :Inglês/português**, São Paulo : Cultura Acadêmica ; Marília, 2010.

OLIVEIRA, Roberto C. **Identidade, Etnia e Estrutura Social**. São Paulo: Pioneira, 1976.

OLIVEIRA JUNIOR, Albino Barbosa de. **Sistemas de documentação museológica na Fundação Joaquim Nabuco: análises e proposições**. Dissertação (Mestrado). Gestão Pública da Universidade Federal de Pernambuco, Recife : 2014.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: **O Significado das artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976. cap.1, p.47-87.

PARÉS, L. N. O triângulo das Tobosi, uma figura ritual no Benin, Maranhão e Bahia. **Afro-Ásia**. n. 25-26, p. 177 – 213, 2011. Disponível em:  
<[www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia\\_n25\\_26\\_p177.pdf](http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n25_26_p177.pdf)> Acesso em 23 abr. 2015.

PEARCE, Susan. Pensando Sobre Objetos. In: **MAST COLLOQUIA Museu: Instituição de Pesquisa**. GRANATO, M. SANTOS dos C., (Org.). Rio de Janeiro: MAST,, V 7, p. 11 - 21, 2005.

PINHEIRO, Lena Vania R. Arte, Objeto Artístico, Documento e Informação em Museus. **Simpósio Museólogo e Arte. XVIII**. Conferência anual do ICOFOM e UNI-RIO Escola de Museologia, Rio de Janeiro: Tacnet Cultural, p. 8-14, 1996. Disponível em:  
<[http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2026%20\(1996\).pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2026%20(1996).pdf)>. Acesso em 28 jun. 2013.

\_\_\_\_\_. Horizontes da informação em Museus. In: **MAST COLLOQUIA – Documentação em Museus..** GRANATO, M. SANTOS dos C, LOUREIRO, M. L.. (Org.). Rio de Janeiro: MAST, V. 10, p. 81 – 101, 2008.

PIRES, Rogério B. W. **O Conceito Antropológico de Fetiche: Objetos africanos, olhares europeus**. 2009, 178 f. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2009. Disponível em: <[https://www.academia.edu/9979852/O\\_Conceito\\_Antropol%C3%B3gico\\_de\\_Fetiche\\_Objeto\\_Africanos\\_Olhares\\_Europeus](https://www.academia.edu/9979852/O_Conceito_Antropol%C3%B3gico_de_Fetiche_Objeto_Africanos_Olhares_Europeus)> Acesso em 08 abr 2015.

POMBO, Olga. Da classificação dos seres à classificação dos saberes. *Leituras*. Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa, n. 2, primavera, p 19 -33. Disponível em <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/opombo-classificacao.pdf> > Acesso em 9 fev 2013.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In. **Enciclopédia Einaudi**. Vol. 1. Memória – História. Imprensa Nacional, Casa da Moeda. 1984.

POULOT, Dominique. **Uma História do Patrimônio no Ocidente. Séculos XVIII –XIX: do monumento aos valores..** São Paulo: Estação Liberdade. 2009.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

QUEIROZ, Tereza Aline Pereira de. **O Renascimento**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

REDE, Marcelo. História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material. **Anais do Museu Paulista**. [online].São Paulo, 1996, vol.4, n.1, pp. 265-282. ISSN 0101-4714. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v4n1/a18v4n1.pdf>> Acesso em 20 mar 2012.

\_\_\_\_\_. Estudos de cultura material: uma vertente francesa. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. v. 8/9. p. 281-291, 2003. Disponível em:< <http://www.scielo.br/pdf/anaismp> > Acesso em 24 mar 2014.

ROCA, Andrea. **Objetos alheios, histórias compartilhadas: os usos do tempo em um museu etnográfico**. Rio de Janeiro: MinC, IPHAN, DEMU, 2008.

RODRIGUES, R.N. **Os africanos no Brasil**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010. Disponível em: < [static.scielo.org/scielobook](http://static.scielo.org/scielobook) > Acesso em 25 jan 2015.

RUSSIO GUARNIERI, Waldisa. Conceito de Cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. In **Cadernos Museológicos** Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural, Rio de Janeiro, Nº 3, 1990.

SADER, Emir. **Século XX, uma biografia não autorizada**. São Paulo: Perseu Abramo, 2010.

SALUM, Marta Heloísa L. Termos classificatórios de objeto de arte africana nas coleções: um problema para os acervos museográficos no Brasil. In **Dédalo. Revista Anual de Arqueologia e Etnologia**. São Paulo, Nº 26, p. 43-60, 1988.

\_\_\_\_\_. Critérios para o Tratamento Museológico de Peças Africanas em Coleções: uma Proposta de Museologia Aplicada (documentação e exposição) para o Museu Afro-Brasileiro. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, 7: 71-86, 1997.

SANDES, Juipurema. **O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia e sua coleção de cultura material religiosa afro-brasileira**. 2010. 288 f. Dissertação (Mestrado) Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2010.

SANSI-ROCA, R. De armas do fetichismo a patrimônio cultural: as transformações do valor museográfico do candomblé em Salvador da Bahia no século XX. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. S.; SEPÚLVEDA M. (Org.). **Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas**. Rio de Janeiro: Garamond, MinC/IPHAN/DEMU, 2007.

SANSI-ROCA, Roger. Feitiço e fetiche no Atlântico moderno. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2008, p. 123 – 153. v. 51 n. 1. Disponível em; < <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27303/29075> > Acesso em 23 jan 2015.

SANT'ANNA, Márcia. **Escravidão no Brasil: os terreiros de candomblé e a resistência cultural dos povos negros**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2003. Disponível em: < <http://www.dominiopublico.com.br/download/>> Acesso em 15 mar. 2015.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

SANTOS, Daisy Conceição. **Roupas de axé: A coleção de indumentárias litúrgicas do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia**. 2014. 156 f. Dissertação (Mestrado). Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2014.

SCHEINER, Tereza Cristina. Museologia e Pesquisa: Perspectivas na atualidade. In: **MAST COLLOQUIA Museu: Instituição de Pesquisa**. GRANATO, M. SANTOS dos C., (Org.). Rio de Janeiro: MAST, V 7, p 87 – 100, 2005.

\_\_\_\_\_. Termos e conceitos da museologia: contribuições para o desenvolvimento da Museologia como campo disciplinar. In: **MAST COLLOQUIA – Documentação em Museus**. GRANATO, M. SANTOS dos C., LOUREIRO, M. L. (Org.). Rio de Janeiro: MAST, V. 10, p. 201 – 221, 2008.

\_\_\_\_\_. Museologia ou Patrimonologia? Reflexões. In: **MAST COLLOQUIA – Museu e Museologia: Interfaces e Perspectivas**. GRANATO, M. SANTOS dos C., LOUREIRO, M. L.(Org.). Rio de Janeiro: MAST, V. 11, p. 45 - 59 , 2009.

\_\_\_\_\_. O Museu como processo. In: **Caderno de diretrizes museológicas 2: mediação em museus: curadorias, exposições, ações educativas**. Belo Horizonte: Secretária de Estado da Cultura de Minas Gerais, 2008.

\_\_\_\_\_. Desvelando o Museu Interior. **Disciplina Museologia 01**, Texto 05. Rio de Janeiro: UNIRIO, CCH Escola de Museologia, 2009.

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

\_\_\_\_\_. A Era dos Museus de Etnografia no Brasil: o Museu Paulista, O Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do XIX. In: FIGUEIREDO, Betânia e VIDAL, Diana (org.). **Museus: dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna**. Belo Horizonte: Fino Traço, p. 113 – 136, 2013.

SERRA, Ordep. **A tenacidade do racismo**. Relatório apresentado à Koinonia Presença Ecumênica e Serviços, século XX. Disponível em: < [www.koinonia.org.br/](http://www.koinonia.org.br/) > Acesso em 03 abr 2012.

\_\_\_\_\_. Monumentos negros: uma experiência **Afro-Ásia**, Salvador, n.33, p 169-205, 2005. Disponível em: < [http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia33\\_pp169\\_205\\_ordep.pdf](http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia33_pp169_205_ordep.pdf) >. Acesso em 14 maio 2015.

SEVERINO, A. J. **Metodologia do Trabalho Científico**. São Paulo: Cortez, 2007.

SILVA, D. M; CALAÇA, M. C. F. **Arte africana e afro-brasileira**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SIQUEIRA, J. J. Os Congressos Afro-Brasileiros de 1934 e 1937 face ao I Congresso do negro brasileiro de 1950: rupturas e impasses. **Augustus**, Rio de Janeiro, v. 10 , n. 21, Jul./Dez., 2005. Disponível em: < [www.apl.unisuam.edu.br/augustus/pdf/ed21/rev\\_augustus\\_ed\\_21\\_05.pdf](http://www.apl.unisuam.edu.br/augustus/pdf/ed21/rev_augustus_ed_21_05.pdf) > Acesso em 14 jul 2014.

SMIT, J. **O que é documentação**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. A Documentação e suas diversas abordagens. In **MAST COLLOQUIA – Documentação em Museus..** GRANATO, M. SANTOS dos C., LOUREIRO, M. L. (Org.) Rio de Janeiro: MAST, V. 10, p. 11 – 22, 2008.

SODRÉ, Jaime. **Nina Rodrigues e a arte africana na Bahia**. Disponível em < <http://www.gmbahia.ufba.br/index.php/gmbahia/article/view/301> > Acesso em 20 dez. 2014.

SODRÉ DE ARAGÃO, G. M. **Memória Histórica da Faculdade de Medicina 1924**.

SOFKA, Vinos. A galinha ou o ovo. **Cadernos Museológicos**. Rio de Janeiro, n. 1, p. 09 -21, setembro de 1989.

SOUZA, Daniel M.V. Informação e construção de conhecimento no horizonte museológico. **DataGramZero - Revista de Ciência da Informação** - v.10 n.6 Dez 2009 Artigo 06. Disponível em: < [http://www.dgz.org.br/dez09/Art\\_06.htm](http://www.dgz.org.br/dez09/Art_06.htm) > Acesso em 27 jun. 2013

STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

STRÁNSKY, Zbynek Z. Política corrente de aquisição e adaptação às necessidades de amanhã. In. **Cadernos Museológicos 2**. Secretária de Cultura da Presidência da República. Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural: Rio de Janeiro, 1989.

SUANO, Marlene. **O que é Museu**. São Paulo: Brasiliense, 1986. Coleção Primeiros Passos.

TAVARES, O; VERGER, P. A escultura afro-brasileira na Bahia. **Revista O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, v. 26, p. 58 – 64, 14 abr. 1951.

THOMPSON, Carol. **For this world and beyond african art from the Fred and Rita Richman Collection**. High Museum of art. Atlanta, Georgia. EUA. 2002.

THOMPSON, R. F. **Flash of the spirit: arte e filosofia africana e afro-americana**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

TORRES, Maria Teresa Marin. **História de la Documentación Museológica: la gestión de la memoria artística.** Gijón (Asturias): Ediciones Trea, 2002.

URRUTIA, Jorge. **Leitura do obscuro Uma Semiótica de África.** Tradução Luís Filipe Sarmiento. Lisboa: Teorema, 2000.

USILLOS, Andrés G. **Museología y documentación.** Madrid: Ediciones Trea, 2010.

VELTHEM, Lucia H. van. O objeto etnográfico é irreduzível? Pistas sobre novos sentidos e análises. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi.** Ciências Humanas, vol.7 no.1 p. 51-66. Belém Jan./Abr 2012. Disponível em < [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1981-81222012000100005&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1981-81222012000100005&script=sci_arttext) > Acesso em 11 nov 2014.

VERGER, P. **Notas sobre o culto aos Orixás e voduns.** São Paulo: EDUSP, 1999.

WILLET, Frank. **L'Art africain: une introduction.** Paris, França: Editions Thames e Hudson, 1994.

## APÊNDICE A - Glossário para documentação de acervos afro-brasileiros

A	
<b>Abebê</b>	Atributo consagrado às iabás, espécie de leque, circular ou oval, confeccionado em metal, com cabo no mesmo material. Geralmente ornado com gravuras em relevo ou recortes com motivos de peixes, estrelas, flores, corações e sereias. Em metal dourado é consagrado a Oxum e em metal prateado a Iemanjá
<b>Acessório de Vestuário</b>	Artefato que se junta ao traje ou roupa habitual, sem lhe ser essencial. No campo das religiões afro-brasileiras porta também significados simbólicos.
<b>Adê</b>	Cobertura para a cabeça do iniciado quando manifestando seu orixá, vodun ou inquice. Parte do traje destes últimos. Pode ser encontrado em forma de coroa, capacete, tiara ou chapéu. É confeccionado em materiais diversos, prevalecendo o metal. São incluídos variados elementos referentes à entidade à qual é consagrado. Quando usado por entidades fêmeas ou de arquétipo feminino apresenta chorão, espécie de franja de contas, canutilhos, vidrilhos, búzios e palha-da-costa. Também é conhecido com o nome de ibá ori.
<b>Adjá</b>	Pequena sineta de cabo longo em metal. Utilizada nas cerimônias de Xangô, agitado na altura da cabeça das filhas de santo para acelerar a incorporação.
<b>Agogô / Gã</b>	Composto por duas ou mais campânulas cônicas de ferro ou folhas-de-flandres, de tamanhos diferentes, unidas entre si pelos vértices através de haste curvada em forma de U. O som é extraído por uma vareta de metal.
<b>Aguê</b>	Cabaça arredondada e recoberta por rede de fios de algodão, arame ou náilon, enfiada com búzios, sementes e miçangas. O som é extraído batendo a rede contra a cabaça com a mão ou por agitação do instrumento. É também conhecido como xequerê, piano-de-cuia, xaque-xaque, afoxé e agbé.
<b>Alá</b>	Bandeira de orixá (Oxum e Xangô) usado em Pernambuco.
<b>Alaká</b>	Pano da costa fabricado com material diferenciado do tradicional (uma espécie de fibra); é confeccionado no tear.
<b>Aleri</b>	Maracá grande (Xangô de Alagoas)
<b>Alguidar</b>	Recipiente de barro cozido ou vitrificado, com boca arredondada e ampla, com pouca profundidade. A base é redonda e tradicionalmente não tem decoração. Usado para o preparo e a guarda de alimentos. Louça usada nos ebós, despachos e obrigações públicas dos terreiros. Conhecido como gamela de barro. Tamanhos variados.
<b>Amuleto</b>	Artefato que alguém traz consigo, atribuindo-lhe o poder de proteger contra má sorte, doenças, acidentes etc.
<b>Anágua</b>	Saia de tecido fino. É usada por baixo dos vestidos ou outras saias, para diminuir a transparência ou dar volume.
<b>Anagueta</b>	Anágua menor que a habitual (1/2 anágua) utilizada por pessoas que não têm condições de usar um número grande de anáguas (pessoas mais idosas ou com problemas de saúde); são mais armadas que a anágua comum, portanto, abrem com mais facilidade o rodeiro das saias.
<b>Arco</b>	Arma constituída de haste longa e flexível, originalmente de madeira, vergada por um fio atado em suas extremidades. É mecanismo disparador da flecha. É arma-insígnia dos caboclos. Há ocorrência do emprego deste artefato como arma-insígnia dos orixás Oxóssi e Logun Edé.

<b>Arma</b>	Insígnia que representa, em forma e estrutura, instrumento ou mecanismo preparado para proporcionar vantagem no ataque e na defesa. Confeccionada em diversos materiais e formatos, pode ser de pequeno ou grande porte. Insígnia recorrente dos orixás Ogum, Iansã, Ewá, Obá, Iemanjá, Oxum, Oxaguiã e Exu e de Caboclo.
<b>Arte de aeroporto</b>	Termo pejorativo. Resultado de uma produção nascida da imitação dos modelos tradicionais. Desenvolveu-se a partir do turismo e do mercado de arte. Da existência dessa arte nasceram no contexto africano contemporâneo as noções de “falso” e de “verdadeiro”, por sua vez relacionadas com a noção de “autenticidade”.
<b>Arte tradicional africana/afro-brasileira</b>	Categoria criada no contexto das sociedades ocidentais para denominar a produção escultórica religiosa ou doméstica dos povos africanos.
<b>Assentamento</b>	Objetos simbólicos que centralizam os assentamentos propriamente ditos. Representam as ferramentas dos orixás aos quais são consagrados. Feitos em metal geralmente fixados em vaso de cerâmica.
<b>Atabaque</b>	Espécie de tambor, com membrana de couro montada sobre tubo de madeira cilíndrico ou cônico, constituindo caixa de ressonância. Pode ser percutido com as mãos ou com baquetas. Possui amarrações com cordas ou aros e hastes metálicas e cunhas de madeira ou metal no corpo do instrumento para estabilização dos elementos que o compõem. Ocorrência de atabaques em troncos esculpidos. Nas religiões afro-brasileiras, em especial no candomblé, é sacralizado e apresenta-se em trio com a denominação de Rum, Rumpi e Lé (Runlé).
<b>Atacam</b>	É o laço amarrado ao peito das entidades. Dá-se um laço no caso das entidades femininas e é armada uma gravata para as entidades masculinas. O laço das entidades femininas é colocado à frente do peito, já as entidades masculinas carregam sua gravata às costas (com exceção, em algumas casas, de entidades femininas guerreiras que carregam o laço nas costas). Laço terminado em “V” para entidades masculinas e em “U” para as femininas.
<b>Atributo Sagrado</b>	Insígnia que caracteriza, distingue e representa uma divindade.
<b>Azé</b>	Filá consagrado ao orixá Omolu. É confeccionado em palha-da-costa, com longas franjas do mesmo material, ao redor da base, indo até a altura da cintura. Há recorrência do uso de aplicação de búzios e pequenas cabaças.

<b>B</b>	
<b>Bacia</b>	Recipiente redondo e pouco fundo feito de metal, louça, plástico etc., usado para lavar roupas, mãos e rosto ou no preparo de alimentos, mas não para levá-los ao fogo. Vaso geralmente com bordas largas.
<b>Bainha aberta/ barafunda</b>	Ponto cruzado que se usa para obter uma junção aberta decorativa entre duas extremidades de tecido. Também conhecido como ponto ajours, bordado feito primeiramente com o desfiado do linho e em seguida bordado à mão de forma geométrica e matemática do tecido desfiado.
<b>Banco</b>	Assento comprido, para várias pessoas, com ou sem encosto ou assento. Ou individual pequeno, sem encosto. Tamborete.

<b>Banda</b>	Retângulo de tecido. Tradicionalmente possui tamanho semelhante ao do pano da costa. Deve cobrir o ventre/cintura e é transpassado pelo peito e costas, sendo amarrado ao ombro. É utilizada por entidades masculinas ligadas à caça (Oxóssi, Agé, Logun Edé) e pelas entidades que vestem branco (como Oxaguiã e Oxalufã).
<b>Bandeira</b>	Em geral, peça de tecido retangular com as cores e, às vezes, legendas e/ou símbolos representativos de uma nação, instituição, agremiação. Pode apresentar ou não haste lateral.
<b>Bandeja de Ifá</b>	Objeto de madeira utilizado no jogo divinatório do Ifá. Forma arredondada com entalhes decorativos referentes a Exu e Ifá.
<b>Banté/ Alaká</b>	Elementos decorativos, presos a altura do peito (normalmente por um elástico) que vão até a altura dos joelhos, ficando sobre a saia e laços. Confeccionados normalmente em organza bordada ou gripir. Usado apenas pelas entidades femininas.
<b>Barra de toalha</b>	Pequena faixa de tecido de linho geralmente bordado ou em crochê; costurada na toalha como elemento decorativo. Nas religiões afro-brasileiras é utilizado como signo de distinção.
<b>Bata</b>	Camisa de modelagem larga usada normalmente por cima de saia, calça ou outra camisa. Utilizada na composição do traje dos adeptos, sendo objeto de distinção. É tradicionalmente branco ou em cores claras. Pode apresentar ornamentos.
<b>Bengala</b>	Bastão, geralmente de madeira e curvado em uma das pontas, usado como apoio do corpo ao caminhar. Inclui os artefatos que tenham essa função, independentemente do material ou acabamento.
<b>Berimbau</b>	Cordofone percutido também chamado de berimbau-de-barriga, consiste de um pedaço de madeira flexível em forma de arco de arame com uma cabaça (caixa de ressonância) amarrada na parte inferior. Sua única corda tem o comprimento controlado por uma moeda ou anel metálico em uma das mãos, enquanto a outra percute a corda com uma baqueta.
<b>Blusa</b>	Peça de roupa feminina que cobre o tronco, geralmente de tecido fino (algodão, seda etc.), com ou sem mangas, gola e botões. Compõe a vestimenta de participantes de blocos afro e afoxés.
<b>Bolsa</b>	Acessório de vestuário em forma de saco, com ou sem alça, usada para guarda e transporte de objetos. Confeccionada em diversos materiais, formatos e tamanhos. Nas religiões afro-brasileiras é parte do traje das entidades, principalmente os guerreiros, caçadores e habitante das matas — e no uso cotidiano dos espaços religiosos. Nesse universo há recorrência do uso de couro e metal na confecção desse artefato.
<b>Bombacho</b>	Traje de entidades masculinas ou de entidades femininas cujo fiel em transe seja do sexo masculino. Calça mais larga com uma espécie de toazeleira que prende a barra.
<b>Boné</b>	Acessório de vestuário para a cabeça, de copa redonda, sem abas e com pala acima dos olhos. Espécie de chapéu, podendo ser encontrado em diferentes formatos, cores, materiais e tamanho.
<b>Boneco (a) de Orixá</b>	Imaginária representativa dos diversos orixás. Confeccionada em tecido, possui vestimenta, objetos litúrgicos, adornos e insígnias em miniatura, idênticas às usadas pelos filhos de santo quando manifestados por seus orixás. Há ocorrência deste tipo de imaginária consagrada aos Caboclos.

<b>Boneora com Indumentária Ritual</b>	Bonecas de pano. Designação própria da Bahia. Reproduzem a roupa tradicional da baiana, roupa de crioula ou roupas de iniciadas, com todos os detalhes e símbolos relacionados às religiões afro-brasileiras.
<b>Bracelete</b>	Artefato de adorno em formato circular, confeccionado em madeira, metal, fibras naturais ou plástico. É termo genérico para artefatos com essas características usados nos membros superiores do corpo humano. Também se refere especificamente ao artefato, em geral mais largo, usado no braço - porção do membro superior que articula com o ombro e o cotovelo.
<b>Bracelete de Caboclo</b>	Artefato em tira de napa natural ou sintética ou em papel de alta gramatura, com aplicações de materiais diversos, principalmente cordão e lentejoula, além de fibras naturais e plumária em uma das extremidades. Ou ainda todo confeccionado em plumária, colada ou costurada sobre cordão ou tira.
<b>Bracelete de Iemanjá</b>	Confeccionado em metal prateado com gravuras em relevo representando flores, estrelas, peixes e outros motivos referentes às características do orixá.
<b>Bracelete de Iansã</b>	Artefato em metal acobreado com gravuras em relevo representando folhas e outros motivos referentes às características do orixá.
<b>Bracelete de Logun Edé</b>	Confeccionado em metal dourado com gravuras em relevo representando flores, estrelas, peixes, folhas, arcos e flechas, juntando motivos referentes às características dos orixás Oxum e Oxossi.
<b>Bracelete de Oxaguiã</b>	Artefato em metal prateado com gravuras em relevo representando flores e folhas e outros motivos referentes às características do orixá.
<b>Bracelete de Oxossi</b>	Confeccionado em metal prateado com gravuras em relevo representando folhas, elementos silvestres e outros motivos referentes às características do orixá.
<b>Bracelete de Oxum</b>	Confeccionado em metal dourado decorado com gravuras em relevo representando flores, estrelas, peixes e outros motivos referentes às características do orixá.
<b>Bracelete de Oxumaré</b>	Artefato em metal dourado em forma de espiral, simulando a representação de uma cobra. Possui uma das pontas afinada com corte triangular. É recorrente a aplicação de incisos.
<b>Brajá</b>	Colar tradicionalmente consagrado aos orixás Oxumaré, Omolu e Nanã e também à Iroco e Oxalufã. Confeccionado em fios longos de palha da costa ou náilon, com aplicação de búzios na técnica denominada popularmente de espinha-de-peixe. É recorrente o uso de pequena cabaça, forrada e enfeitada com miçangas nas cores do orixá, para fechamento do colar quando consagrado a Omolu, Nanã e Iroco.
<b>Brocado</b>	Suntuoso tecido de jacquard com estampas em relevo, muitas vezes feitas de linha de seda dourada ou prateada. O brocado é associado a roupas de noite. Tecido com desenhos em relevo realçados por fios de ouro ou de prata, origina-se da palavra francesa "broucart", que significa ornamentar.
<b>Busto</b>	Escultura em pedra, madeira ou metal que representa uma figura humana limitada à parte superior do torso, ombros, pescoço e cabeça, podendo estar fixada ou não a um apoio, em segmento frontal ou volta completa.

C	
<b>Cabaça</b>	Insígnia que representa a vida e a fecundidade. Ligada às iabás, orixás femininos. Recorrente nos elementos de Iemanjá e Nanã. Apresenta-se como insígnia de orixás masculinos e do caboclo. Ocorrência de adornos e tecedura. A Cabaça de Nanã é confeccionada em uma cabaça inteira, ornada com trançado de palha da costa, búzios e miçangas brancas e lilás.
<b>Cabeça</b>	Representação naturalista em metal fundido, madeira ou cerâmica da cabeça humana a partir do pescoço. Uma tradição da arte real desde Ifé e das dinastias do Reino do Benin.
<b>Cachecol</b>	Faixa longa de tecido ou lã em forma retangular. É usada em volta do pescoço com a função de aquecê-lo ou como ornamento.
<b>Cadeira</b>	Peça de mobiliário que consiste num assento provido de encosto, às vezes com braços, para uma pessoa. Como insígnia representa poder e alto grau na hierarquia sócio-religiosa afro-brasileira.
<b>Calça</b>	Peça de vestuário que cobre uma das pernas, da linha da cintura até perto do calcanhar. É usada em par, unidas na extremidade superior por costura. Ajusta-se à cintura com cordão ou cinto. Geralmente com abertura na frente denominada braguilha.
<b>Calçado</b>	Peça de vestuário que serve para vestir ou proteger os pés.
<b>Calçolão</b>	Roupa de baixo usada como peça de decoro. Comprimento abaixo dos joelhos; utilizado para não deixar à mostra as pernas das fiéis nos momentos em que precisam se abaixar para tomar a benção.
<b>Calçolinho</b>	Roupa de baixo usada como peça de decoro. Comprimento acima dos joelhos, é utilizado por mulheres mais velhas que não precisam abaixar-se durante a cerimônia.
<b>Cajado / Bastão de Oxalá</b>	Confeccionado em madeira, envernizado e decorado com ranhuras no cabo. Utilizado por Oxalufã. Não tem semelhança estilística com o Opachorô da Bahia. (Pernambuco)
<b>Cálice</b>	Consagrado à Iansã, é confeccionado em metal acobreado e encimado por uma estrela ou sol. Na umbanda apresenta-se também no culto a Oxalá.
<b>Calunga</b>	Escultura em madeira pintada de preto, com braços articulados e pés fixados em base (masculina ou feminina). Presente no cortejo do maracatu(Pernambuco).
<b>Cambraia</b>	Tecido de algodão ou linho leve, com desenho tafetá, para camisas e blusas finas.
<b>Camisa</b>	Peça de vestuário que serve para cobrir o torso. Geralmente é confeccionada em tecido, podendo ter manga curta ou comprida, ter colarinho ou gola de malha. Apresenta-se em diferentes formatos, cores, tamanhos e ornamentos.
<b>Camiseta</b>	Camisa de mangas curtas, retas, avolumadas ou cavadas. Pode ser confeccionada sem mangas e com decote oval, tipo regata. Há ocorrência do uso de aplicações de pequenas estampas, rendas e bordados.

<b>Camisu</b>	Peça da indumentária feminina. Espécie de blusa quadrada que cobre os ombros e o colo com altura acima dos joelhos. A parte superior apresenta na direção do ombro um detalhe retangular chamado de <i>taco</i> ou <i>gavião</i> (determinante para cava da gola, em meia lua) e na parte inferior na altura das axilas um detalhe triangular chamado de <i>naco</i> ou <i>lenço</i> – este auxilia na mobilidade dos braços ao dançar. A parte inferior normalmente é costurada com um tecido diferenciado (geralmente mais fino) compondo uma espécie de forro chamado fralda. Além de completar a camisa, serve para mantê-la presa dentro da saia. Ornatos como bico podem ser colocados apenas na gola, nunca nas mangas. Usado em todas as situações, os mais simples compõem o conjunto de ração e os mais detalhados (com bicos, sianinhas ou bordados em <i>rechilieu</i> ) são usados nas celebrações e momentos festivos.
<b>Capa</b>	Peça de vestuário de tecido, forma retangular larga, com ou sem capuz. Geralmente sua altura vai do ombro ao tornozelo. Utilizada sobre os ombros e braços e por vezes sobre a cabeça com a função primária de aquecê-los e protegê-los.
<b>Capacete</b>	Adê em forma de armadura de copa oval. Confeccionado preferencialmente em metal pode ser encontrado em tecido ou papel de alta gramatura. É recorrente a existência de gravuras em relevo sobre o metal e de aplicações de contas, lentejoulas, pedras e plumária sobre o tecido ou papelão.
<b>Capacete de Ogum</b>	Confeccionado em metal, encontrado também em tecido ou papel de alta gramatura. Apresenta gravuras em relevo sobre o metal e aplicações de contas, lentejoulas, pedras e plumária sobre o tecido ou papelão, sempre com referência às características do orixá.
<b>Capacete de Logun Edé</b>	Confeccionado em metal, com gravuras em relevo com motivos referentes às características do orixá.
<b>Capacete de Azunsun</b>	Confeccionado em palha da costa trançada ou em tecido, com aplicações de búzios.
<b>Capacete de Tempo</b>	Confeccionado em palha da costa trançada ou em tecido, podendo conter aplicações de búzios.
<b>Capanga</b>	Bolsa de pequeno porte, geralmente confeccionada em couro, com alça. É usada para conduzir pequenos objetos. Pode ser confeccionada em metal. Nas religiões afro-brasileiras é utilizado na composição do traje dos orixás e entidades, em especial os guerreiros, caçadores e habitante das matas.
<b>Capanga de Caboclo</b>	Confeccionada em couro. Apresenta recortes, gravuras em relevo e tiras de couro na decoração do artefato. Pode ser confeccionada em tecido, com aplicações de conchas, pedras, sementes e plumária.
<b>Capanga de Logun Edé</b>	Consagrada ao orixá Logun Edé. É confeccionada em couro ou metal dourado. Apresenta recortes e gravuras em relevo com motivos referentes às características do orixá; flores, folhas, pássaros, ofá, etc.
<b>Capanga de Oxossi</b>	Confeccionada em couro ou metal prateado. Apresenta recortes e gravuras em relevo com motivos referentes às características do orixá; flores, folhas, pássaros, ofá, etc.
<b>Capanga de Tempo</b>	Confeccionada em tecido, cordel ou palha da costa trançada. Apresenta aplicação de búzios ou outros elementos representativos desse inquite.
<b>Capuz</b>	Peça de vestuário em tecido utilizado para cobrir a cabeça. Geralmente presa à capa, hábito, blusa ou casaco.

<b>Casaco</b>	Peça do vestuário que cobre o tronco, aberta na frente e com mangas compridas, em tamanhos variados, própria para usar sobre outras roupas de modelo feminino ou masculino.
<b>Cassa</b>	Tecido fino transparente de linho ou algodão que contém pequenos bordados com linha em algodão opaco.
<b>Cauri</b>	Concha de molusco que na antiguidade possuía valor monetário. Foi moeda entre os iorubás. Elemento decorativo e simbólico representa a riqueza de um bom caráter. Adorna imagens, insígnias, atributos e acessórios rituais.
<b>Caxixi</b>	Pequena cesta fechada trançada em fibra natural, vime ou outros, contendo sementes secas, conchas ou pedrinhas. Usualmente é acessório do berimbau. É utilizado sem o berimbau no âmbito dos terreiros, especialmente os da nação angola-congo.
<b>Cetim</b>	Tecido que apresenta uma superfície lisa, acetinada e lustrosa e outra, opaca. Esse tecido normalmente apresenta alta densidade de urdume. As armações de cetim não possuem pontos interligados. Também conhecido como raso.
<b>Chapéu</b>	Adé em forma de copa e com aba. Confeccionado em feltro, palha, couro ou tecido. Pode apresentar aplicações de plumária ou búzios, sempre com referência às características do orixá ou entidade espiritual.
<b>Chapéu de Caboclo</b>	Confeccionado em feltro, couro ou tecido. Geralmente com inspiração no chapéu do vaqueiro nordestino ou boiadeiro. Há ocorrência de aplicações de plumária ou tiras de couro.
<b>Chapéu de Oxossi</b>	Confeccionado em feltro, couro ou tecido. Há ocorrência de aplicações de plumária ou tiras de couro.
<b>Chapéu de Sobo</b>	Consagrado ao vodun Sobo. Confeccionado em palha da costa trançada ou tecido, com aplicações de búzios.
<b>Chicote</b>	Composto de corda entrançada ou tira de couro terminada em ponta, ligada ou não a um cabo de madeira e usada ordinariamente para incitar animais ou indivíduos. É utilizado nas religiões afro-brasileiras, em especial no candomblé e na umbanda, nos cultos relacionados aos Caboclos, Boiadeiros e orixás caçadores, como Oxossi e Logun Edé.
<b>Chifre</b>	Insígnia dos orixás Iansã, Oxossi e Logun Edé. É confeccionado com o corno do búfalo, para Iansã, e do boi, para Oxossi e Logun Edé. É encastrado em metal e arranjado em correntões com mesmo material. Metal acobreado para Iansã, prateado para Oxossi e dourado para Logun Edé.
<b>Chita/ chitão</b>	Tecido de algodão conhecido como morim, de trama simples, com estampas de cores fortes, geralmente florais. As características principais são: cores primárias e secundárias em massas chapadas que cobrem totalmente a trama, tons vivos, grafite delineando os desenhos e a predominância de uma cor. As cores intensas servem não só para embelezar o tecido, mas também para disfarçar suas irregularidades, como eventuais aberturas e imperfeições.
<b>Chocalho</b>	Idiofone percutido composto por recipiente oco em diferentes formatos, prevalecendo o cônico. Confeccionado em materiais diversos, contendo em seu interior pequenos objetos, tradicionalmente, pedras ou sementes. O som é produzido através do choque, por agitação. Também conhecido pela designação maracá, especialmente no nordeste do Brasil.
<b>Cilíndrica(o)</b>	Em forma de cilindro. Em geral, descreve a forma do corpo e membros e em alguns casos a cabeça da escultura tradicional africana e afro-brasileira.

<b>Cinta</b>	Faixa estreita de tecido, amarrada aos quadris. Possui função ritual. Suporte de objetos utilizados como amuletos, como chaves, pequenas sacolas e berloques. Conhecida como cinta angoleira. Utilizada com maior frequência por fiéis da nação angola, é empregada também em algumas casas da nação jêje e ijexá.
<b>Cinto</b>	Faixa que cinge o meio do corpo, geralmente com uma só volta, com ou sem fivela. Confeccionado em materiais diversos, prevalecendo tecido ou couro. Usado geralmente para prender saia, calça ou bermuda, ou como ornamento.
<b>Cipó Caboclo</b>	Cipó de fibra vegetal encorpado e firme, de diferentes comprimentos e espessuras, utilizado no contexto da capoeira como instrumento disciplinador.
<b>Coberta</b>	Utensílio de tecidos variados que serve para cobrir ou aquecer algo ou alguém. Cobertura. Tem uso extenso no cotidiano dos terreiros de candomblé. É utilizado em certos rituais e como contentor ou protetor na manifestação de certas entidades espirituais.
<b>Cocar</b>	Consagrado à entidade espiritual Caboclo. Confeccionado em base circular de napa, tecido, papel de alta gramatura ou trançado de fibras naturais ou sintéticas com aplicações de materiais diversos, principalmente cordão e lantejoulas, além de plumária nas extremidades. Há ocorrência deste artefato confeccionado todo em plumária, colada ou costurada sobre cordão ou tira de pequena espessura.
<b>Colagem</b>	Artefato produzido por meio de composição com intenção estética e/ou documental feita a partir da seleção e coordenação de elementos ou fragmentos de diferentes materiais, de diversas origens em que se colocam superpostos ou lado a lado: recortes, fotos, tecidos, etc.
<b>Colar</b>	Acessório de vestuário utilizado no pescoço. Apresenta formas e materiais variados, tais como: metal, couro, plástico, borracha, fios de algodão, náilon e palha. Pode apresentar pedras preciosas, pérolas, conchas, penas ou contas feitas com sementes, cristal, vidro, borracha, cerâmica, plástico.
<b>Colete</b>	Acessório de vestuário, espécie de blusa curta, sem manga nem gola, usado na parte superior do corpo, cobrindo o tórax e o abdome. Geralmente é confeccionado em tecido ou couro e abotoado na frente.
<b>Concha</b>	Invólucro calcário ou córneo de certos animais utilizado como recipiente para conter líquidos. Existe em diversos formatos e tamanhos, é assimétrica e em espiral. Geralmente é utilizada nas religiões afro-brasileiras, em especial no culto do orixá Oxalá.
<b>Cônica (o)</b>	Em forma de cone. Descreve a forma da cabeleira e cabeça de esculturas da arte tradicional africana e afro-brasileira com características iorubá.
<b>Contra-Egun</b>	Artefato em palha da costa trançada, podendo receber búzios e miçangas aplicadas. É utilizado na parte superior do braço.
<b>Construção Artística</b>	Objeto com intenção estética e/ou documental, podendo ter mecanismos de luz ou movimento, como móveis ou objetos bidimensionais. Inclui artefatos em técnica mista como colagens ou fotomontagens.
<b>Cordofone Percutido</b>	Instrumento musical de cordas cuja fonte primária de som é a vibração de uma corda percutida. As cordas podem ser percutidas com baquetas, martelos ou com o próprio arco.

<b>Coroa</b>	Adé confeccionado em metal, tecido ou papel de alta gramatura. Quando usada por entidades fêmeas ou de arquétipo feminino apresenta chorão, espécie de franja de contas, canutilhos, vidrilhos, búzios e palha da costa. Apresenta gravuras em relevo quando feita em metal.
<b>Coroa de Iansã</b>	Confeccionada tradicionalmente em metal acobreado, com recortes e gravuras em relevo com motivos referentes às características do orixá. É recorrente o uso de estrelas, corações, cálices e folhas nas gravuras. Há ocorrência da utilização de tecido em sua confecção, com aplicação de chorão.
<b>Coroa de Iemanjá</b>	Artefato tradicionalmente em metal prateado com recortes e gravuras em relevo, com motivos referentes ao orixá. É recorrente o uso de peixes, sereias, estrelas, flores e folhas nas gravuras. Há ocorrência do artefato em tecido com aplicação de chorão.
<b>Coroa de Nanã</b>	Confeccionada tradicionalmente em tecido, nas cores brancas e lilás, com aplicação de chorão e outros adornos com motivos referentes ao orixá. Há ocorrência do artefato em palha da costa.
<b>Coroa de Oxaguiã</b>	Artefato em metal prateado com recortes e gravuras em relevo com motivos referentes ao orixá: flores, folhas, pombas e pássaros.
<b>Coroa de Oxalufã</b>	Artefato em metal prateado com recortes e gravuras em relevo com motivos referentes ao orixá: flores, folhas, pombas e pássaros . Há ocorrência do artefato em tecido com aplicação de chorão.
<b>Coroa de Oxum</b>	Em metal dourado, com recortes e gravuras em relevo com motivos referentes ao orixá. Há ocorrência do artefato em tecido com aplicação de chorão.
<b>Coroa de Oxumaré</b>	Apresenta forma de espiral, simulando a imagem de uma cobra. Confeccionada em metal dourado com uma das extremidades afinada com corte triangular. É recorrente a aplicação de incisos ao longo da coroa.
<b>Coroa de Xangô</b>	Em metal acobreado, com recortes e gravuras em relevo com motivos referentes ao orixá. É recorrente o uso de flores, folhas e do oxé nas gravuras. O oxé também pode aparecer em forma de escultura bi ou tridimensional na parte superior da coroa.
<b>Corrente de Ibá</b>	Colar consagrado às iabás, em especial aos orixás Iemanjá, Oxum e Iansã. Confeccionado em metal, variando de acordo com o orixá, em forma de corrente fechada com pinos. São colocadas ao longo da corrente miniaturas de insígnias e elementos representativos do orixá.
<b>Corrente de Ibá de Iansã</b>	Confeccionada em metal dourado com miniaturas de objetos referentes a Iansã: pentes, cálices, iruexim, adés, alfanjes, sandálias, adereços femininos, peixes, garfos e braceletes.
<b>Corrente de Ibá de Oxum</b>	Confeccionada em metal dourado com miniaturas de objetos referentes a Oxum: pentes, abebês, adés, espadas, sandálias, adereços femininos, peixes, garfos e braceletes.

<b>D</b>	
<b>Dilogum</b>	Fios de contas formado por mais de uma fiada de contas seriadas. Tradicionalmente é composto por sete, quatorze, dezesseis ou vinte e um fios. Miçangas da mesma cor ou padrão. Ocorrência do uso de contas diferenciadas, entremeando a série. Tradicionalmente mede o dobro da distância entre o pescoço e o umbigo do iniciado, fechado por uma ou mais firmas.

<b>Dilogum de Exu</b>	Confeccionado com fios de contas opacas pretas e vermelhas dispostas em série 1+1, alternando as cores. Há ocorrência do uso de contas pretas rajadas de vermelho. São usadas firmas pretas ou pretas rajadas de vermelho.
<b>Dilogum de Iansã</b>	Confeccionado com fios de contas opacas marrons e vermelho-escuras dispostas em série. Pode ser encontrado também com contas semitransparentes vermelhas. São usadas firmas marrons, vermelho-escuras ou vermelhas semitransparentes.
<b>Dilogum de Iemanjá</b>	Confeccionado com contas semitransparentes azul-celeste, verdes-claras ou brancas ou transparentes dispostas em série. Há ocorrência de série 1+1, alternando as contas transparentes com um das outras três cores. São usadas firmas semitransparentes azul-celeste, verdes-claras, brancas ou transparentes.
<b>Dilogum de Logum Edé</b>	Confeccionado com fios de contas opacas verdes e amarelas, verdes e douradas ou azul-celeste e douradas dispostas em série 1+1, alternando as cores. Há ocorrência do uso de contas semitransparentes. São usadas firmas verdes, amarelas, douradas ou azul-celeste.
<b>Dilogum de Nanã</b>	Confeccionado com fios de contas opacas brancas e lilás ou azul dispostas em série 1+1, alternando as cores. Há ocorrência do uso de fios com contas brancas rajadas de lilás ou azul. São usadas firmas brancas ou azuis ou brancas rajadas de lilás ou azul.
<b>Dilogum de Obaluaê / Omolu</b>	Confeccionado com fios de contas opacas brancas, vermelhas e pretas dispostas em série 1+1, alternando as cores. Há recorrência do uso de contas brancas e pretas (Omolu) e de contas brancas, vermelhas e pretas (Obaluaê). Pode ser encontrado o uso de fios com contas brancas rajadas de preto ou preto e vermelho. São usadas firmas brancas, vermelhas e pretas ou brancas rajadas de preto ou preto e vermelho.
<b>Dilogum de Ogum</b>	Confeccionado com fios de contas opacas azul-marinho dispostas em série. São usadas firmas azul-marinho.
<b>Dilogum de Ossain</b>	Confeccionado com fios de contas opacas verdes e brancas dispostas em série 1+1, alternando as cores. Há ocorrência do uso somente de contas verdes ou com verdes rajadas de branco. São usadas firmas verdes, brancas ou verdes rajadas de branco.
<b>Dilogum de Oxaguiã</b>	Confeccionado com contas opacas brancas dispostas em série. Há ocorrência do uso de contas azuis, alternadas com as brancas, em séries 1+3. São usadas firmas brancas e azuis.
<b>Dilogum de Oxalufã</b>	Confeccionado com contas opacas brancas dispostas em série. Há ocorrência do uso de contas prateadas ou transparentes alternadas com as brancas, em séries 1+3. São usadas firmas brancas ou búzios para fechamento do colar.
<b>Dilogum de Oxossi</b>	Confeccionado com fios de contas opacas verdes ou azul-celeste dispostas em série. São usadas firmas verdes ou azul-celeste.
<b>Dilogum de Oxum</b>	Confeccionado com fios de contas semitransparentes douradas ou opacas amarelas dispostas em série. Há ocorrência de série 1+1, alternando contas douradas e amarelas. São usadas firmas semitransparentes douradas ou opacas amarelas.
<b>Dilogum de Oxumaré</b>	Confeccionado com fios de contas opacas amarelas e pretas ou amarelas e verdes dispostas em série 1+1, alternando as cores. Há ocorrência do uso de fios com contas amarelas rajadas de preto e/ou verde. São usadas firmas amarelas, pretas e verdes ou amarelas rajadas de preto e/ou verde.

<b>Dilogum de Xangô</b>	Confeccionado com fios de contas opacas brancas e vermelhas dispostas em série 1+1, alternando as cores. Há ocorrência do uso de fios com contas brancas rajadas de vermelho. São usadas firmas brancas e vermelhas ou brancas rajadas de vermelho.
<b>Disco do Benin</b>	Considerado a mais antiga representação na África negra da imagem do mundo, de uma ideia de origem, espécie de modelo primordial que orienta o pensamento e modo de agir dos sujeitos, ideias de movimento, continuidade. No círculo, Uróboro encerra os oceanos originais no centro dos quais flutua o quadrado da Terra. Forma circular que encerra ao centro o quadrado da Terra, circundado pela água contida por uróboro.

<b>E</b>	
<b>Edan</b>	Amuleto e objeto de culto formado essencialmente de duas imagens geralmente em metal – masculina e feminina - unidas por uma corrente, cada uma montada num espeto curto de metal. É conceitualmente uma unidade, ainda que formado por duas estatuetas. Ocorrência de Edan de madeira, sem o espeto, e outros sem a corrente.
<b>Eiru/ paxorô de Oxossi</b>	Insígnia de Oxossi. Rabo de boi fixado em tecido e palha da costa (Xangô de Alagoas). Semelhante ao Irukerê e ao Iruexim.
<b>Escarificação</b>	Cicatriz produzida por instrumento cortante. Utilizada como adorno corporal e marca étnica por alguns povos da África, representada em algumas esculturas da arte tradicional africana e afro-brasileira.
<b>Escultura</b>	Artefato que é resultado final do processo de esculpir ou moldar. Representação estética bidimensional ou tridimensional de um objeto em diversos materiais (metal, madeira, mármore etc.) e técnicas. Inclui também os relevos escultóricos.
<b>Escultura Figurativa</b>	Artefato estético tridimensional representando um ser de corpo inteiro ou coisa reconhecível na sua expressão. Representação identificável e simbólica de algo ou alguém.
<b>Esférica (o)</b>	Descreve a forma da esfera, utilizada em globos oculares, cabeças e penteados, especialmente na arte tradicional com característica da grande área cultural Tchowke.
<b>Espada</b>	Arma constituída de lâmina comprida, geralmente pontiaguda, dotada de um ou dois gumes, cabo e guarda-mão. Confeccionada em metal ou madeira. É arma insígnia dos orixás Exu, Ogum, Iansã, Oxum, Oxaguiã e Iemanjá. Exclui artefatos similares que não apresentem a característica de insígnia, tais como as peças da Coleção Capoeira, utilizadas como instrumentos de ensino.
<b>Espada de Ogum</b>	Confeccionada em ferro ou metal prateado. Há ocorrência de variação em metal dourado quando Ogum liga-se às águas, em especial com Oxum.
<b>Espada de Iansã</b>	Confeccionada em metal acobreado. Apresenta-se também em forma de alfanje, pequena espada de lâmina curta e larga de inspiração árabe.
<b>Espada de Iemanjá</b>	Arma insígnia do orixá Iemanjá com qualidade guerreira. Confeccionada em metal prateado. Apresenta-se também em forma de alfanje, pequena espada de lâmina curta e larga de inspiração árabe.

<b>Espadim</b>	Arma constituída de lâmina curta ou fina, pontiaguda, com um ou dois gumes, cabo e guarda-mão. Pequena espada confeccionada em madeira. Excluir artefato com estas características utilizados no contexto do candomblé. Neste caso, classificar como arma na macroclasse insígnia.
<b>Espingarda/ Garrucha</b>	Representação em madeira de arma de fogo portátil, de cano longo e com coronha própria para apoiar no ombro, com cabo em metal. No candomblé é arma-insígnia de entidades espirituais como os caboclos e boiadeiros.
<b>Estandarte</b>	Em geral peça de tecido em formatos diversos com as cores e, às vezes, legendas e/ou símbolos representativos de uma nação, instituição, agremiação. Haste presa ao meio, podendo apresentar franjas.
<b>Estamparia africana</b>	Tecidos normalmente advindos da costa ocidental africana, com estamparia e cores variadas. Os padrões africanos têm a função simbólica e decorativa. Frequentemente, imagens humanas ou de animais são representadas, sempre estilizadas, enfatizando algumas características com a repetição de formas geométricas.
<b>Estatueta</b>	Escultura em três dimensões em representação antropomorfa ou zoomorfa, medindo até 1m em madeira, cerâmica, metal ou pedra, produzida por meio de técnicas de subtração, adição ou modelagem.
<b>Estrias</b>	Descreve marcas horizontais, verticais ou transversais simétricas e sequenciais que conformam cabeleiras ou elementos decorativos em esculturas africanas e afro-brasileiras tradicionais.
<b>Enxó</b>	Instrumento cortante composto de uma lâmina de metal e cabo de madeira, em diversos tamanhos e inclinações, tem função de cinzel e malho. Utilizado para esculpir em madeira.
<b>Exu Boca de Fogo</b>	Escultura em barro pintado, geralmente nas cores branca, preto, laranja e vermelho. Apresenta elementos peculiares ao imaginário do diabo católico, destacando-se a boca aberta com língua para fora.
<b>Exu de Ferro</b>	Escultura em ferro. Apresenta-se na forma masculina e feminina, geralmente em casal. O Exu macho expõe falo desproporcional e ereto. O Exu fêmea ou Exua expõe vagina discretamente detalhada por inciso. Ocorrência de elementos peculiares ao imaginário do diabo católico, como chifre e tridente.
<b>Exu de Madeira</b>	Escultura em madeira. Quando referenciada na tradição iorubá ou fon apresenta cabeça acentuadamente cônica ou encimada por falo, faca e/ou serpente. Falos exagerados e presença de símbolos, podendo apresentar materiais incrustados. Ou com características do diabo católico, (chifres, rabo, expressão em carranca).
<b>Exu de Saia</b>	Artefato representando o Exu fêmea vestida com saio. Há ocorrência em madeira ou metal, com características do diabo católico, (chifres, rabo, expressão em carranca), com grandes seios. Algumas imagens carregam um pequeno Exu no colo.
<b>F</b>	
<b>Faca</b>	Instrumento cortante composto de uma lâmina e um cabo. Confeccionada em diversos materiais: metal, osso, plástico, madeira etc. com bordas afiadas.

<b>Faca de Exú</b>	Denomina volumes que encimam a cabeça das esculturas de Exu. Forma losangular ou pontiaguda.
<b>Facão</b>	Arma constituída de faca cuja lâmina é maior do que o cabo. Conhecido também como Obé, tem ocorrência ritual nas religiões afro-brasileiras como arma-insígnia similar à espada. Liga-se ao culto de Exu, Ogum e outros orixás guerreiros.
<b>Faixa</b>	Acessório de vestuário em forma de tira, apresentando-se em diversas formas, tamanho e cores. É confeccionada em tecido ou couro. Tem por finalidade cingir ou enfeitar o corpo. Nas religiões afro-brasileiras compõe o traje de algumas entidades e adeptos, sendo também objeto de distinção.
<b>Ferramenta</b>	Instrumento formado por apenas um mecanismo que forneça uma vantagem mecânica necessária à realização de um trabalho, uma atividade ou uma profissão.
<b>Ferramenta de orixá</b>	Atributo sagrado, ferramenta consagrada a um orixá. Geralmente confeccionado em ferro*, congloera signos específicos e representações simbólicas do orixá ou entidade espiritual. É utilizada principalmente em assentamentos.
<b>Ferramenta de Exu</b>	Composta de hastes, geralmente com pontas, presas a uma base circular de ferro ou folha-de-flandres. As hastes tomam formas variadas. Há ocorrências de montagens com tridentes, lanças, espadas, facões, facas e chifres. O número de hastes é tradicionalmente ímpar, com recorrência do três e sete. Reporta-se ao opá ogó, o cetro fálico de Exu.
<b>Ferramenta de Ibeji</b>	Confeccionada em metal prateado. Haste central presa a uma base circular do mesmo metal ou folha-de-flandres. Extremidade superior da haste em forma de voluta para um dos lados. É afixada nesta mesma extremidade, no lado oposto à curvatura da haste central, uma haste acessória com extremidade em voluta. Nas duas hastes curvadas são acrescentadas duas placas de metal prateado, recortadas na forma de cabaças.
<b>Ferramenta de Ogum</b>	Há uma ocorrência de inúmeras ferramentas confeccionadas para Ogum, orixá do ferro. A mais recorrente é o molho de Ogum. É composta por hastes de ferro batido, representando ferramentas em miniatura ligadas à simbologia de Ogum. São foices, enxadas, martelos, alicates, tesouras, cavadores, espadas, pás, ancinhos ou instrumentos típicos do trabalho do ferreiro. O número de hastes é tradicionalmente ímpar, com recorrência de sete e vinte e um e quatorze. Ficam presas a um arco, confeccionado no mesmo material.
<b>Ferramenta de Omolu</b>	Composta de uma haste com ponta em seta presa a uma base circular de ferro ou folha-de-flandres. Similar a uma lança. A base de sustentação da lança pode ser feita em barro, na forma de um cuscuzeiro ou alguidá.
<b>Ferramenta de Ossain</b>	Composta de seis ou sete hastes, geralmente com pontas, presas a uma base circular de ferro ou folha-de-flandres. Sua forma lembra uma árvore. A haste central geralmente é mais alta que as outras e pode vir encimada por um pássaro. Há ocorrência da representação de uma serpente entrelaçada à haste central.

<b>Ferramenta de Oxumaré</b>	Composta de uma haste presa a uma base circular de ferro ou folha-de-flandres. Geralmente contém representação de pássaro na ponta superior. A haste central é entrelaçada por uma ou duas serpentes. Há ocorrência de ferramenta feita somente com a haste de ferro batido ou metal dourado, representando a serpente. Apresenta-se geralmente em par.
<b>Ferramenta de Tempo</b>	Artefato similar a uma grelha. É composto por barras de ferro, metal dourado ou prateado de pequena espessura dispostas paralelamente uma das outras poucos centímetros. Presas nas duas extremidades por duas barras de sustentação. Na barra de sustentação inferior é afixado um cabo ou o corpo da própria barra é alongado verticalmente para baixo.
<b>Ferro para marcar gado</b>	Instrumento próprio para marcar o gado. Consiste de uma haste de metal com cabo de madeira tendo na outra extremidade o desenho da marca que se quer imprimir no couro do animal por meio de queimadura.
<b>Fetiche</b>	Vocábulo que surgiu nos espaços coloniais transculturais da costa oeste africana, na região do Golfo da Guiné, derivada da palavra portuguesa <i>feitiço</i> , que era usada para nomear amuletos religiosos usados pelos europeus e passou a denominar também os objetos existentes nas práticas religiosas africanas.
<b>Figa</b>	Artefato na forma de mão humana fechada, com o dedo polegar entre os dedos indicador e médio, confeccionado em diversos materiais (madeira, osso, metal, coral etc.). Amuleto relacionado à fertilidade e fartura. Apresenta diversidade de formas e adereços.
<b>Figa Cruz</b>	Figa latina que apresenta uma cruz no seguimento do polegar. Em geral com haste longa.
<b>Figa em Cruz</b>	Artefato formado por duas figas com a posição dos dedos nas duas extremidades dispostas em forma de cruz.
<b>Figa Estrela</b>	Figa latina ou antropomorfa que apresenta uma estrela no seguimento do polegar. Em geral com haste longa.
<b>Figa Antropomorfa</b>	Estrutura antropomorfa encimada pela mão em figa, podendo apresentar diversidade na forma antropomorfa e em tamanho.
<b>Figa Latina</b>	Artefato em forma de mão humana fechada em que o polegar está colocado entre o dedo indicador e o médio. Representação do órgão sexual. Pode apresentar pulseiras, unhas e ser encastado em metal; curta, terminando na altura do pulso ou mais longa.
<b>Filá</b>	Capuz de forma cônica. É confeccionado em tecido ou palha da costa com longas franjas ao redor da base. Geralmente ligados aos orixás, voduns e inquices da terra.
<b>Fio-de-contas</b>	Confeccionado em fio de náilon, palha da costa ou cordão, perpassando contas de único material ou diversos: contas de vidro, louça e plástico. Nas religiões afro-brasileiras ganha caráter ritual, distintivo e protetor obedecendo a critérios de forma, tamanho, materiais e cores, para usos variados.
<b>Firma</b>	Conta especial para fechamento do fio de contas /colar.
<b>Fita</b>	Faixa longa e estreita de tecido ou lã. É utilizada com diversas finalidades. Como acessório de vestuário pode ser usada para decorar o traje ou arrematar detalhes. Nas religiões afro-brasileiras é utilizada na composição de trajes.
<b>Flâmula</b>	Pequena bandeira triangular, em geral sem haste, com cordão para fixação.

<b>Flecha</b>	Arma constituída de haste longa, fina e pontiaguda, originalmente de madeira, com seção circular, disparada por um arco. É arma-insígnia dos caboclos. Há ocorrência do emprego deste artefato como arma-insígnia dos orixás Omolu, Obaluaê, Oxóssi e Logun Edé.
<b>Fotografia</b>	Artefatos produzidos através da técnica ou arte de registrar imagens com uma câmara fotográfica por meio da ação da luz sobre um filme, ou eletronicamente como sinais digitais que são gravados num chip. Qualquer tipo de representação imagética que seja produzida ou composta em parte por esta técnica.
<b>Fotomontagem</b>	Artefato produzido com intenção estética e/ou documental, por sobreposição ou combinação de fotografias ou negativos combinado com outros materiais. Arranjo fotográfico; montagem de fotografias. Exclui as fotografias emolduradas.
<b>Fronha</b>	Coberta, em forma de saco, para envolver travesseiro ou almofada. É utilizada no cotidiano e em certos rituais do candomblé e da umbanda como contentor ou catalisador de substâncias, físicas ou não.

<b>G</b>	
<b>Gonguê / Ngonge</b>	Composto por uma campana de ferro ou folha-de flandres, com haste prolongada partindo do vértice do cone. Campânula em corpo mais volumoso, constituído de duas peças metálicas ajuntadas com solda e/ou pinos de ferro. Pode apresentar-se com duas campânulas no mesmo formato. O som é extraído por uma vareta de metal percutida no corpo do instrumento.
<b>Gorgorão</b>	Tecido encorpado, normalmente em seda, lã ou algodão, com efeito de nervuras no sentido da trama, com efeito canelado, muito utilizado para calças, decoração, estofamento, etc.
<b>Grão de café</b>	Descreve uma das formas dos olhos na escultura tradicional africana e afro-brasileira. Elíptico e seccionado ao meio, similar ao grão de café. Encontrado especialmente na arte iorubá.
<b>Gravata de Xangô</b>	Em Oyó os sacerdotes do culto a Xangô utilizam o <i>iyeri</i> , uma série de faixas amarradas à cintura. As gravatas são em número de seis ou doze.
<b>Gravura</b>	Artefato que apresenta imagem formada por meio de incisões e talhos ou fixada por meios químicos em papel, metal, madeira, pedra etc.
<b>Gripir</b>	Tecido leve composto por bordados em toda a sua extensão. Tipo de renda de bilro feita com fio muito fino que cria relevos sobre fundo vazado.
<b>Guarda-Chuva</b>	Armação de varetas móveis coberta de pano ou de tecido impermeável para proteger da chuva ou do sol.

<b>H</b>	
<b>Hoho</b>	Representação fon de ibeji /gêmeos. Objeto de cerâmica similar a fornilhos de cachimbos em pares ligados. Em abertura para cima significam par de gêmeos do mesmo sexo; em abertura alternada, um casal de gêmeos. O artefato também pode indicar especificidades do parto que modificam a forma e decoração.

<b>I</b>	
<b>Ibeji</b>	Esculturas antropomorfas sexuadas representando gêmeos. Rigidez formal, frontalidade, ausência de expressão facial e de traços indicativos de identidade e idade. Um casal – masculino e feminino – ou pares do mesmo sexo, confeccionadas em madeira podem ser decoradas com outros materiais, como búzios, miçangas e couro; pigmentadas e vestidas. Ocorrências de esculturas com o sexo aparente e outras com saiotos e imagens em pares masculinos e pares femininos. Em esculturas afro-brasileiras ocorrem referências formais às imagens dos santos católicos Cosme e Damião, com douramentos, coroas ou vestimentas.
<b>Ibiri</b>	Atributo sagrado do orixá Nanã. Confeccionado a partir dum feixe de palha. Possui extremidade superior arqueada, voltando-se sobre o próprio corpo.
<b>Idiofone Percutido</b>	Instrumento musical de percussão que produz som através da vibração do seu próprio corpo ao ser batido, percutido ou agitado, sem necessidade de nenhuma tensão.
<b>Ilequê / Inhã</b>	Fio de contas simples, formado por única fiada de contas seriadas, em geral da mesma cor ou padrão. Há ocorrência do uso de contas diferenciadas entremeando a série. Com tamanho variado, tradicionalmente confeccionado com o dobro da distancia entre o pescoço e o umbigo do iniciado.
<b>Ilequê de Caboclo</b>	Confeccionado em material e cores diversas, genericamente pode apresentar contas opacas amarelas e verdes dispostas em série, alternando ou não as cores. Há recorrência de três séries com o uso de contas amarelas e verdes, 1+1, 3+3 e 7+7, e uma série 1+1, com o uso de somente contas verdes. Há ocorrência de fios confeccionados com plumária e/ou conchas.
<b>Ilequê de Exu</b>	Geralmente confeccionado com contas opacas pretas e vermelhas dispostas em série, alternando as cores. Há recorrência de três séries; 1+1, 3+3 ou 7+7. Há ocorrência do uso de fios com contas pretas rajadas de vermelho.
<b>Ilequê de Iansã</b>	Geralmente confeccionado com contas opacas marrons e vermelho-escuras dispostas em série. Pode ser encontrada também com contas semitransparentes vermelhas.
<b>Ilequê de Iemanjá</b>	Geralmente confeccionado com contas semitransparentes azul-celeste, verde-clara ou brancas dispostas em série. Pode ser encontrada também com contas transparentes. Há ocorrência de série 1+1, alternando as contas transparentes com um das outras três cores.
<b>Ilequê de Nanã</b>	Geralmente confeccionado com contas opacas brancas e lilás ou azul dispostas em série 1+1, alternando as cores. Há ocorrência do uso de fios, com contas brancas rajadas de lilás ou azul.
<b>Ilequê de Ogum</b>	Geralmente confeccionado com contas opacas azul-marinho ou verde-escuras dispostas em série.
<b>Ilequê de Oxalá</b>	Geralmente confeccionado com contas opacas brancas dispostas em série. Há ocorrência do uso de contas azuis ou prateadas alternadas com as brancas, em séries 1+1 ou 3+3.
<b>Ilequê de Oxossi</b>	Geralmente confeccionado com contas opacas verdes ou azul-celeste dispostas em série 1+1, usando uma das cores.

<b>Ilequê de Oxum</b>	Geralmente confeccionado com contas semitransparentes douradas ou opacas amarelas dispostas em série. Há ocorrência de série 1+1, alternando contas douradas e amarelas ou corais.
<b>Ilequê de Oxumaré</b>	Geralmente confeccionado com contas opacas amarelas e pretas ou amarelas e verdes dispostas em série, alternando as cores. Há recorrência de duas séries: 1+1 ou 7+7. Há ocorrência do uso de fios com contas amarelas rajadas de preto e/ou verde.
<b>Ilequê de Xangô</b>	Geralmente confeccionado com contas opacas brancas e vermelhas dispostas em série, alternando as cores. Há recorrência de três séries: 1+1, 3+3 ou 6+6. Há ocorrência do uso de fios com contas brancas rajadas de vermelho.

<b>Ilú</b>	Tambor pequeno confeccionado com barril policromado com couro esticado nas duas extremidades.É percutido por baquetas ou birros. (Xangô de Alagoas)
<b>Imaginária</b>	Representação de figuras humanas ou divindades, obtidas por meio de desenho, gravura, pintura, escultura ou tecedura.
<b>Imaginária de Caboclo</b>	Imaginária representando índio ou boiadeiro.
<b>Imaginária de Exu</b>	Representativa do orixá Exu. É confeccionada em ferro, barro ou madeira. Orixá com diversas representações.São encontrados com referências de elementos peculiares ao diabo católico: chifres, cauda longa e pontuda, pé de cabra, lança e tridente. Outras são bissexuadas, cabeça cônica ou encimada por faca, falo, serpente, pena, losango, pregos, lanças, volumes alongados relacionados à mitologia do orixá.
<b>Imaginária de Iemanjá</b>	Representação afro-brasileira do orixá.Apresenta-se como figura feminina de traços fenotípicos predominantemente brancos, cabelos longos castanho escuro. Há ocorrência de duas formas desta imaginária, uma antropomorfa, a mulher maternal, sexual e senhoril, e outra antropozoomorfa, como sereia.
<b>Imaginária de São Lázaro</b>	Imaginária com características católicas, apresentando a iconografia de São Lázaro. Pode apresentar significativas variações na forma. Representação de marcas de varíola no corpo e de cachorro.
<b>Imaginária de São Jorge</b>	Imaginária com características católicas, apresentando a iconografia tradicional de São Jorge sobre o cavalo matando o dragão.
<b>Imaginária de Xangô</b>	Variações de forma, material e tamanho, mas deve apresentar o machado de dois gumes sobre a cabeça, símbolo de Xangô.
<b>Incensador</b>	Originalmente fogareiro de barro usado como um braseiro para as ervas e outros preparados para defumar pessoas e ambientes. Ocorrências de incensadores em metal de formatos variados.
<b>Ingome</b>	Tambor grande, percutido com as mãos espalmadas (Xangô de Alagoas)
<b>Instrumento de Percussão</b>	Instrumento musical cujo som se produz mediante a vibração de membrana (membranofone percutida) da própria matéria de que é feito (idionofone percutido) ou de cordas (cordofone percutido).

<b>Instrumento de Sinalização</b>	Instrumento sonoro cuja função é guiar, chamar atenção ou estabelecer comunicação pelo som.
<b>Instrumento Sonoro</b>	Artefato construído especialmente para originar som. Pode ser utilizado para produzir sons musicais ou de sinalização, ter ou não caráter religioso e ritual.
<b>Insígnia</b>	Artefato que, em seu conjunto, constitui sinal distintivo que representa seres deificados ou função de dignidade, posto, comando, poder, nobreza, função religiosa.
<b>Iruexim</b>	Atributo sagrado do orixá Iansã. Cetro, espécie de chibata cerimonial e espanador, feito de rabo de cavalo com cabo de metal acobreado, madeira ou osso.
<b>Iróké</b>	Instrumento de sinalização utilizado no jogo divinatório do Ifá. É utilizado na mão para evocar os ancestrais durante a adivinhação do Ifá e pode ter dois formatos: como Exu ou em um formato similar a um chifre, um cone que às vezes traz esculpido um pássaro que se chama Ossun.
<b>Irukerê</b>	Atributo sagrado dos orixás Oxossi e Logun Edé. Cetro, espécie de chibata cerimonial e espanador, feito com rabo de boi ou vaca, com cabo de madeira, osso ou metal. Prateado para Oxossi e dourado para Logun Edé.

<b>J</b>	
<b>Juta</b>	Fibra têxtil obtida da planta tiliácea. As fibras de juta são extraídas do caule de "plantas duras", assim como o linho, o cânhamo, etc.

<b>L</b>	
<b>Lança</b>	Arma constituída de bastão longo de madeira ou metal, geralmente com ponta afiada. A ponta pode ser em metal, pedra, osso ou madeira. É arma insígnia dos caboclos.
<b>Laguidibá</b>	Colar consagrado aos orixás da terra, Omolu, Obaluaê, Sapatá, Nanã, Oxumaré, entre outros. Confeccionado em cordel ou fibra com pequenos discos de chifre de búfalo, coco de palmeira ou madeira escura. Há ocorrência do uso de plástico e borracha na confecção dos discos. Há variação na cor branca, consagrado a Oxalá, feitos com discos de concha, marfim ou ovos de ema. Outra variação é o laguidibá feito com disco de coral, consagrado a Iansã. Pode ser fechado com firmas nas cores do orixá ou com búzios.
<b>Lé</b>	Atabaque de pequeno porte e registro tonal agudo.
<b>Lese/ Laise</b>	Tecido fino transparente de linho ou algodão que contem pequenos bordados com linha de algodão brilhante.

<b>M</b>	
<b>Macacão</b>	Peça de vestuário inteiriça e folgada, espécie de calça com camisa numa só peça. Originalmente destina-se à proteção durante algum tipo de trabalho. É tradicionalmente confeccionada em tecido resistente. Nas religiões afro-brasileiras é utilizado na composição dos trajes das entidades.

<b>Manta</b>	Acessório de vestuário de tecido ou lã em forma retangular ou quadrado, semelhante ao xale e cachecol, mais largo e de maior proporção. Espécie de capa usada para proteção. Nas religiões afro-brasileiras é utilizado na composição de trajes.
<b>Mão-de-pilão</b>	Insígnia do orixá Oxaguiã. Confeccionada em metal prateado e arranjado em correntes com mesmo material.
<b>Máscara</b>	Representação em variados materiais de um ser, espíritos, forças personificadas da natureza. Pode apresentar traços humanos e/ou animais, que no conjunto formal se distinguem conscientemente do ser humano. Designam-se assim também os segmentos de formas complexas de máscaras formados por tecidos, couro e fibras, bem como objetos produzidos segundo esse modelo de reprodução formal, com intenções decorativas ou de adorno pessoal, tais como miniaturas de máscaras ou objetos de decoração. Incluem-se também máscaras alegóricas usadas em teatros ou festas culturais.
<b>Máscara frontal</b>	Máscara que recobre apenas a face.
<b>Máscara elmo</b>	Máscara que deve ser vestida, recobre toda a cabeça.
<b>Medalha</b>	Peça de metal com gravação de emblema, figura ou inscrição comemorativa. Outorgada como condecoração por mérito ou como prêmio por vitória em competição, concurso etc. As de cunho religioso são consideradas amuletos.
<b>Meia</b>	Vestimenta que cobre o pé e, conforme o caso, partes da perna e da coxa, geralmente em malha ou seda.
<b>Membranofone Percutido</b>	Instrumento musical de percussão que produz som através da vibração de membrana distendida ao ser batida ou percutida.
<b>Mobiliário</b>	Conjunto dos móveis de serviço ou de adorno de um ambiente ou de uma casa e de uso público. Inclui peças de mobiliário urbano.
<b>Mocã</b>	Colar de palha-da-costa trançada com búzios e miçangas nas cores votivas do orixá ao qual é consagrado. Ocorrência de mocãs em palha-da-costa sem adereços, na cor natural ou tinturadas na cor vinho-escuro ou arroxeadas, que usualmente são do orixá Omolu.
<b>Moeda</b>	Peça de metal, geralmente circular, com valor monetário. Utilizada como oferenda em assentamento de Exu.
<b>Muletas de Xangô</b>	Confeccionado em madeira, composto por um bastão de madeira encimado por forma côncava (U aberto ou crescente). Ocorrência de machado duplo encimado por crescente. (Xangô de Alagoas).

<b>N</b>	
<b>Najé</b>	Vaso de barro de boca arredondada ou elíptica. Louça de uso cotidiano de diferentes tamanhos, mas tradicionalmente a boca tem 17 cm diâmetro. Sem vitrificação, bordas pintadas com tinta marrom ou preta e sempre decoradas nas paredes externas com motivos espiralados ou folhas e flores. As maiores podem apresentar decoração interna e não externa.

<b>O</b>	
<b>Ofá / Damatá</b>	Atributo sagrado dos orixás caçadores. Espécie de arco e flecha unidos em dois pontos. Confeccionados em metal. O de Oxossi é confeccionado em ferro ou metal prateado e o de Logun Edé em metal dourado.
<b>Ojá /Atacã</b>	Faixa longa de pano usada originalmente para rodear a cintura das mulheres ou sustentar a criança às costas da mãe. É parte integrante do traje de baiana. Nas religiões afro-brasileiras é usado com diversas finalidades. Compõe o traje de algumas entidades e adeptos, sendo também objeto de distinção. Sua cor, tamanho, forma e ornamentação variam conforme a finalidade. Usada como turbante ou rodeando o busto e terminando num laço. É amarrada, com um grande laço, ao redor dos atabaques em cerimônias importantes e atada ao tronco da árvore sagrada de Iroco.
<b>Opaxorô</b>	Atributo sagrado do orixá Oxalufã. Espécie de cajado em metal prateado ou branco. Ornado de arandelas sobrepostas e munidas de pingentes diversos. Possui na extremidade superior coroa ou globo encimado por uma pomba.
<b>Otá</b>	Pedra sacralizada por diferentes processos. Apresenta cores, tamanhos e texturas variadas. A pedra tem uma origem (terra e água) e coloração segundo as características essenciais do orixá.
<b>Oxé / Adamaché</b>	Atributo sagrado do orixá Xangô. 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. Ou confeccionado com haste em forma de machado com duas lâminas, em metal acobreado.
<b>Oxé-fará / Tridente</b>	Relativo ao culto de Exu. De ferro policromado de vermelho. (Xangô de Alagoas).

<b>P</b>	
<b>Painel Escultórico</b>	Artefatos bidimensionais e de grandes proporções que apresentam relevo escultórico.
<b>Pala</b>	Porção de tecido com que se reforça e enfeita a parte da frente de uma blusa, abaixo do decote. Espécie de gola utilizada sobre a camisa como ornamento. Inclui viseira de boné, quepe ou chapéu.
<b>Paletó</b>	Casaco de corte reto, com bolsos externos e internos, que vai até a altura dos quadris, geralmente usado sobre outra peça de roupa.
<b>Palha da Costa</b>	Fibra de ráfia chamada <i>iko</i> pelos iniciados. Extraída da palmeira <i>igi-Ògòró</i> ou <i>jubati</i> . A palha é utilizada nos trajes ou atributos de alguns orixás ligados à terra como Omolu, Nanã, Ewá e Obá e é utilizado por quase todos os Voduns (nação jêje) na confecção de suas indumentárias.
<b>Pandeiro</b>	Instrumento de percussão constituído de um aro com guizos ou chapinhas, geralmente com um dos lados recoberto por uma membrana de couro ou material sintético. Utilizado no âmbito das rodas de capoeira.
<b>Pano da costa / Alaká.</b>	Faixa de tecido de algodão em formato retangular usado originalmente por mulheres. Espécie de xale. Parte integrante do traje de baiana. Nas religiões afro-brasileiras compõe o traje dos adeptos, sendo usado sobre os ombros como objeto de distinção. Sua cor, tamanho e ornamentação variam conforme a finalidade e posição na estrutura sócio-religiosa. Contudo, é tradicionalmente branco ou bicolor, listrado ou bordado com aplicações em rendas.

<b>Peneira</b>	Artefato em geral redondo com fundo telado por onde passa somente a matéria fina ali posta. É encontrada em metal, plástico ou fibra vegetal. Sendo de fibra vegetal pode ser utilizada como objeto decorativo.
<b>Pente</b>	Composto de hastes, com formato aproximado de dentes alongados, próximos uns dos outros presos a uma barra. É feito tradicionalmente em osso, madeira ou metal, porém pode ser encontrado em diversos materiais. Tem por função original alisar, desembaraçar, ajeitar ou limpar os cabelos. Contudo, confeccionado mais curto e com dentes mais longos pode ser utilizado para prender ou adornar o cabelo. Há ocorrência do uso deste artefato como peça de vestuário ou como insígnia relacionada aos orixás Oxum, Iemanjá e Iansã.
<b>Peitoral</b>	Acessório de vestuário confeccionado em folha metálica para cobrir o peito. Tem forma similar a um colete ou escudo. É usado originalmente para proteger o tórax. Nas religiões afro-brasileiras é utilizado na composição do traje de alguns orixás, principalmente os guerreiros. É recorrente o uso de recortes e gravuras em relevo com motivos referentes às características do orixá.
<b>Peitoral de Ogum</b>	Confeccionado tradicionalmente em metal prateado com recortes e gravuras em relevo com motivos referentes às características do orixá. É recorrente o uso de flores, folhas, estrelas, sol, espadas e lanças nas gravuras.
<b>Peitoral de Oxaguiã</b>	Confeccionado tradicionalmente em metal prateado com recortes e gravuras em relevo com motivos referentes às características do orixá. É recorrente o uso de flores, folhas, corações, pombas e pássaros nas gravuras.
<b>Peixe</b>	Insígnia dos orixás Iemanjá e Oxum. Confeccionada em metal e arranjado em correntões com mesmo material. Metais prateados para Iemanjá e dourados para Oxum.
<b>Perneira</b>	Calça confeccionada em couro e ajustada ao corpo, usada pelos vaqueiros. Nas religiões afro-brasileiras é utilizada na composição do traje dos caboclos e boiadeiros. Há ocorrência do uso deste artefato para o orixá Oxossi.
<b>Pintura</b>	Artefatos produzidos sobre uma superfície com substância corante. Quadro, painel, afresco etc. Classifica-se aqui, independentemente de sua representação (figuras, formas abstratas etc.), material de suporte e tipo de pigmento e técnica (óleo, aquarela, guache etc.)
<b>Polvarim</b>	Bolsa originalmente feita com chifre de animais ou marfim, usada para carregar pólvora. Nas religiões afro-brasileiras é utilizada na composição do traje dos orixás e entidades, em especial os guerreiros e caçadores, sendo confeccionada em metal, constando de dois tubos paralelos, unidos. Em um dos tubos são afixados nas extremidades dois elos para aplicação de corrente; e no outro um ofá.
<b>Polvarim de Logun Edé</b>	É confeccionado em metal dourado.
<b>Polvarim de Oxaguiã</b>	Confeccionado em metal prateado.
<b>Porrão</b>	Grande pote (hidrocerame). Originalmente sem tampa, com capacidade média de 20 litros, é geralmente decorado com pigmento de barro vermelho em motivos florais. De uso doméstico ou ritual como suporte para bacias e grandes najés formando assentamentos. Pode vir acompanhado de tampa.

<b>Prato</b>	Recipiente próprio para se comer. Em geral apresenta formato circular, de louça ou vidro, sem profundidade. Com ou sem decoração.
<b>Pulseira / Idé</b>	Bracelete usado no antebraço e/ou pulsos. Confeccionado em diversos materiais: em aro metálico com ou sem incisos; em palha da costa, miçangas e búzios e fibras naturais e plumária. Também é conhecido com o nome de idé.
<b>Pulseira de Caboclo</b>	Confeccionada em tira de napa, natural ou sintética, ou papel de alta gramatura com aplicações de materiais diversos, principalmente cordão e lantejola, além de fibras naturais e plumária.
<b>Pulseira de Gongobira</b>	Confeccionada em metal dourado apresenta incisos e gravuras em relevo com motivos referentes às características do inquice ou processo de iniciação.
<b>Pulseira de Iansã</b>	Artefato em metal acobreado apresenta incisos e gravuras em relevo com motivos referentes às características do orixá ou ao processo de iniciação.
<b>Pulseira de Nanã</b>	Artefato em metal prateado apresenta incisos e gravuras em relevo com motivos referentes às características do orixá ou ao processo de iniciação.
<b>Pulseira de Oxalá</b>	Confeccionada em metal prateado ou palha da costa com miçangas e/ou búzios. Em metal, apresenta incisos e gravuras em relevo com motivos referentes às características do orixá ou processo de iniciação.
<b>Punhal</b>	Arma branca de lâmina estreita e penetrante com formas e materiais diversos. Presentes nos assentamentos de Exu e Ogum. Exclui artefatos semelhantes que não tenham função ritual.
<b>Punho</b>	Pulseira para uso nos punhos. É confeccionado em folha de metal. Forma cônica sem o vértice, com abertura lateral, que se fecha por encaixe.
<b>Punho de Iemanjá</b>	Artefato em metal prateado apresenta incisos e gravuras em relevo com motivos referentes às características do orixá.
<b>Punho de Iansã</b>	Confeccionado em metal acobreado apresenta incisos e gravuras em relevo com motivos referentes às características do orixá.
<b>Punho de Ogum</b>	Artefato em metal prateado apresenta incisos e gravuras em relevo com motivos referentes às características do orixá.
<b>Punho de Oxum</b>	Artefato em metal dourado apresenta incisos e gravuras em relevo com motivos referentes às características do orixá.

<b>Q</b>	
<b>Quartinha</b>	Recipiente de pequeno porte, levemente bojudo, com gargalo de abertura mediana. Geralmente possui tampa e pode receber adornos ou pintura. As cores e padrões pintados são aplicados de acordo com o orixá e tradição. É confeccionado em barro cozido ou porcelana. Destina-se a conter líquidos (hidrocerame).
<b>Quelê</b>	Fio de contas em forma de gargantilha consagrado ao orixá principal do iniciado. Confeccionado em palha da costa e contas nas cores do orixá, dispostas em conjuntos de sete fios de contas intercalados com firmas. Há ocorrência do uso de cristais, terracota, búzios, laguidibá ou sementes no lugar da firma, dependendo do orixá e suas qualidades. Pode variar também o número de fios em cada conjunto, obedecendo à ordem de múltiplos de sete.

<b>Quelê de Xangô</b>	Confeccionado com contas opacas brancas e vermelhas dispostas em série 1+1, alternando as cores. Há ocorrência do uso de fios com contas brancas rajadas de vermelho. São usadas firmas brancas ou vermelhas ou brancas rajadas de vermelho.
<b>Quelê de Nanã</b>	Confeccionado com contas opacas brancas e lilás ou azul dispostas em série 1+1, alternando as cores. Há ocorrência do uso de fios com contas brancas rajadas de lilás ou azul. São usadas firmas brancas ou azuis ou brancas rajadas de lilás ou azul.

<b>R</b>	
<b>Reco-Reco</b>	Instrumento que repercute som por fricção produzida por vareta no corpo sulcado do instrumento. As formas e materiais são diversificados, desde bambu até metal em forma de mola. Ocorrência de artefato produzido com material reciclado.
<b>Rechilieu</b>	Tipo de bordado executado a fio branco cujo desenho é constituído por pequenos orifícios caseados, recortados posteriormente.
<b>Rum</b>	Atabaque de grande porte que produz precisão tonal grave. É o maior do trio tocado no candomblé ou umbanda. É utilizado como solista.
<b>Rumpi</b>	Atabaque de médio porte que produz precisão tonal média. É o de tamanho intermediário entre o Rum e o Lé.

<b>S</b>	
<b>Saia</b>	Peça de vestuário em tecido utilizada para cobrir a parte inferior do corpo. Geralmente é presa na cintura. Possui tamanho, composição e ornamentos variáveis.
<b>Saia de Caboclo</b>	Confeccionada em base circular de napa, natural ou sintética, tecido, papel de alta gramatura ou trançado de fibras naturais ou sintéticas, com aplicações de materiais diversos, principalmente cordão e lantejoulas, além de plumária nas extremidades. Há ocorrência deste artefato confeccionado todo em plumária, colada ou costurada sobre cordão ou tira de pequena espessura.
<b>Saia de Omolu</b>	Confeccionada em palha da costa, com longas franjas do mesmo material ao redor da base, indo até a altura dos pés. Há recorrência do uso de aplicação de búzios e pequenas cabaças.
<b>Saia de Oxossi</b>	Confeccionada em vários tipos de tecidos nas cores do orixá (azul ou verde). Parte da vestimenta do traje do orixá.
<b>Sandália</b>	Calçado com solado preso ao pé por meio de tiras trançadas ou simples, com ou sem adereços. Inclui modelos femininos ou masculinos de quaisquer materiais.
<b>Sineta</b>	Sino de pequeno porte tocado com a mão. É usado largamente em cerimônias religiosas do candomblé. Dependendo da cerimônia e orixá de consagração apresenta-se em diferentes formatos e materiais. Dentre as sinetas usadas no candomblé o Adjá ocupa papel de destaque.

<b>Singuê</b>	É considerado sutiã do axé. Serve para proteger o busto da aparição pública e
---------------	---

	para adequar o movimento brusco dos fiéis em transe. Para mulheres pode ter formato triangular ou retangular (com fios para amarrá-lo). É utilizado por homens em transe, sendo confeccionado mais largo (cobrindo todo o tronco) e auxilia na amarração do atacam (pano do peito) da entidade masculina.
<b>Sino</b>	Instrumento sonoro de sinalização confeccionado em metal no formato de cone oco. O som é extraído por percussão na superfície do cone. Pode ser percutido na superfície interna por um badalo — preso na parte superior do cone — ou na externa por um martelo.

<b>T</b>	
<b>Tiara</b>	Adorno de cabeça. Arco ou diadema utilizado para prender os cabelos.
<b>Toalha / Abadê</b>	Faixa de tecido de linho ou algodão utilizada originalmente para secar ou enxugar corpos molhados ou parte deles. Toalha de rosto. É usado sobre os ombros como objeto de distinção do cargo de Ekede. Pode ser bordada ou com aplicações em rendas nas barras.
<b>Topo de máscara/ máscara horizontal</b>	Segmento figurativo de máscara, em geral fixado no alto da cabeça preso a outros elementos tais como junta e palha, que cobrem o rosto.
<b>Torço</b>	Manta que se enrola na cabeça como turbante. É confeccionado em materiais diversos. Compõe o traje de baiana. Nas religiões afro-brasileiras é utilizado na composição de trajes, sendo objeto de distinção.
<b>Tornozeleira</b>	Artefato confeccionado em materiais diversos, principalmente metal, palha da costa, couro e plumária. Há ocorrência de uma variação confeccionada em palha da costa trançada com guizos afixados, denominada xaorô.
<b>Traje</b>	Vestuário específico formado por um conjunto de peças para determinado uso, seja profissional, religioso ou social.
<b>Traje de Baiana</b>	Traje utilizado pelo tipo popular genericamente chamado de baiana. Composto de ojá, camisu, bata, pano da costa, anágua, saia, calça e changrim, com variação dependendo do uso.
<b>Traje de Caboclo</b>	Traje utilizado pelos iniciados do candomblé e umbanda consagrado aos caboclos, entidade espiritual que representa o ancestral indígena. É composto de cocar, saia, pulseira, tornozeleira, diademas e armaria. Há ocorrência de uso de calça e blusa ou bata, somados aos outros elementos.
<b>Traje de Orixá</b>	Traje utilizado pelos iniciados do candomblé de tradição kêto/nagô. Variações na composição, dependendo do orixá. Composição básica: ojá, camisu, bata, pano da costa, anágua, saia, calça, torço ou adé. Variados acessórios, materiais, cores, formas e texturas compõem o traje, todos condicionados à ligação com o orixá.
<b>Traje de Inquice</b>	Traje utilizado pelos iniciados do candomblé de tradição angola. Variação na composição, dependendo do inquice ao qual está ligado. Composição básica o uso de ojá, camisu, bata, pano da costa, anágua, saia, calça, torço ou adé, com diferenciação de nomenclatura. Variados acessórios, materiais, cores, formas e texturas compõem o traje, todos condicionados à ligação com o inquice.

<b>Traje Feminino de Sacerdote</b>	Traje utilizado pelo sacerdote ou sacerdotisa do candomblé. Quando feminino compõe-se de bata alongada, pano da costa, saia em bordado richelieu, turbante e de acessórios e insígnias representativos de status e poder.
<b>Traje Masculino de Sacerdote</b>	Confeccionado com tecidos africanos. São roupas que se assemelham às utilizadas por líderes e sacerdotes em algumas regiões da África. Na cabeça podem utilizar o Filá (nomenclatura iorubá, são gorros originários da Nigéria.) Ocorrência de calça social com bom corte e camisa de manga (normalmente branca) confeccionados em linho.
<b>Traje Social</b>	Composto por calça, camisa de mangas compridas e paletó. Com ou sem gravata.
<b>Traje de Vaqueiro</b>	Composto de perneiras, colete, guarda-peito, gibão, luvas, cinto, chinelo, bota ou sapato de couro, podendo ter esporas e chapéu variando o formato e o tamanho da aba, dependendo da região. Confeccionado em couro. Nas religiões afro-brasileiras, em especial no candomblé e umbanda, é traje consagrado aos caboclos boiadeiros.
<b>Traje de Vodun</b>	Traje utilizado pelos iniciados do candomblé de tradição jeje. Variação na composição dependendo do vodun. Composição básica: ojá, camisu, bata, pano da costa, anágua, saia, calça, torço ou adé, com diferenciação de nomenclatura. Variados acessórios, materiais, cores, formas e texturas compõem o traje, todos condicionados à ligação com o vodun.
<b>Troféu</b>	Taça ou outro objeto comemorativo que se concede ao vencedor de uma competição, disputa, campanha etc. Insígnia que se expunha ao público em comemoração de alguma vitória. Exclui medalhas.
<b>Túnica</b>	Tipo de blusa ou veste de corte reto, geralmente compridas. Também casaco de talhe reto, confeccionado em diversos materiais, cores e ornamentos. Compõe a vestimenta de participantes de blocos afro e afoxés.

<b>U</b>	
<b>Uróboro /Serpente primordial</b>	Representada no disco de Benin é a serpente que morde a própria calda, autofecundadora, sem começo nem fim, em constante movimento de morte e renovação. Ali a serpente é a substância essencial que formou a terra e a água, assim, a serpente seria o espírito de todas as águas. Pode ser representada por uma corrente retorcida, “a corrente das horas”.

<b>V</b>	
<b>Vaso</b>	Recipiente côncavo, geralmente confeccionado em barro, próprio para conter substâncias líquidas ou sólidas. Possui uso extenso nas religiões afro-brasileiras.
<b>Vestido</b>	Peça de vestuário em tecido.É composta de saia e blusa formando uma peça única. Possui formas, ornamentos e tamanhos variáveis.
<b>Vodun Danh-Gbi</b>	Objeto de ferro constituído de três lanças e duas foices enlaçadas na extremidade inferior por uma cobra, fixadas em uma pequena base quadrangular. Relação com o culto daomeano de Dan, a serpente sagrada. As duas foices podem indicar o trânsito jeje-nagô unindo as foices e lanças de Ogum a Dan. (Xangô de Alagoas).

<b>Vodun Danh-Gbi</b>	O mesmo termo nomeia pulseira de latão representando uma cobra enrodilhada terminando nas duas extremidades em calda e cabeça. Utilizada pelas iniciadas. (Xangô de Alagoas).
-----------------------	---

<b>X</b>	
<b>Xale</b>	Faixa de tecido em forma retangular, triangular ou quadrada usada para proteção ou ornamento. Nas religiões afro-brasileiras é utilizado na composição de trajes.
<b>Xaxará</b>	Atributo sagrado do orixá Omolu / Obaluaê. Bastão, espécie de vassoura. É confeccionado em palitos de dendezeiro, piaçava ou de palha da costa em forma de pequeno feixe. Este feixe é preso com tiras de pano ou trançados, enfeitado com búzios e miçangas.
<b>Xerê</b>	Chocalho relacionado ao culto do orixá Xangô, confeccionado tradicionalmente em cabaça com cabo alongado.É feito de cobre ou folha-de-flandres com cabo e caixa de ressonância arredondada. Contém sementes em seu interior. Também é empregado como distintivo de poder e status em alguns terreiros de candomblé nagôs.

Definições arbitradas com base em SANTOS (2014); DIOP (2011); THOMPSON (2011); CARVALHO (2011); SANDES (2010); PIRES (2009); MUNANGA (2004); LODY ( 1987, 2003); VERGER (1999); FERREZ e BIACHINI (1987); FERREIRA (1986); CARNEIRO DA CUNHA (1983); DUARTE (1974) e CALDAS AULETE DIGITAL.

## ANEXO A – Inventário geral da Coleção Estácio de Lima no MAFRO

INVENTÁRIO BÁSICO COLEÇÃO ESTÁCIO DE LIMA				
	Nº MAF	DESIGNAÇÃO	MATERIAL BÁSICO	DATA DE ENTRADA
1	EL 001	Abebê de Oxum	Metal/Latão	20/12/2010
2	EL 002	Abebê de Oxum	Metal/Latão	20/12/2010
3	EL 003	Ferramenta de Tempo	Metal/Latão	20/12/2010
4	EL 004	Abebê de Iemanjá	Metal/Latão	20/12/2010
5	EL 005	Corrente de Ibá	Metal/Ferro	20/12/2010
6	EL 006	Agogô	Metal/Ferro	20/12/2010
7	EL 007	Agogô	Metal/Ferro	20/12/2010
8	EL 008	Agogô	Metal/Ferro	20/12/2010
9	EL 009	Máscara	Madeira	20/12/2010
10	EL 010	Exu de ferro	Metal/Ferro	20/12/2010
11	EL 011	Ferramenta de Ogum, Ossain e Oxumaré	Metal/Ferro	20/12/2010
12	EL 012	Escultura de Exu	Metal/Ferro	20/12/2010
13	EL 013	Ferramenta de Exu	Metal/Ferro	20/12/2010
14	EL 014	Ferramenta de Ogum Mejemeje	Metal/Ferro	20/12/2010
15	EL 015	Ferramenta de Ogum Mejemeje	Metal/Ferro	20/12/2010
16	EL 016	Ferramenta de Ogum Mejemeje	Metal/Ferro	20/12/2010
17	EL 017	Ferramenta de Assentamento (Ossain e Ogum)	Metal/Ferro	20/12/2010
18	EL 018	Ferramenta de Ossain	Metal/Ferro	20/12/2010
19	EL 019	Ferramenta de Ossain	Metal/Ferro	20/12/2010
20	EL 020	Mão de Pilão	Metal/Latão	20/12/2010
21	EL 021	Marcador de Gado	Metal/Ferro	20/12/2010
22	EL 022	Oxê	Metal/Latão	20/12/2010
23	EL 023	Oxê	Metal/Latão	20/12/2010
24	EL 024	Pulseira	Liga de cobre	20/12/2010
25	EL 025	Pulseira	Liga de cobre	20/12/2010
26	EL 026	Pulseira	Liga de cobre	20/12/2010
27	EL 027	Pulseira	Liga de cobre	20/12/2010
28	EL 028	Pulseira	Liga de cobre	20/12/2010
29	EL 029	Bracelete	Liga de cobre	20/12/2010
30	EL 030	Pulseira	Liga de cobre	20/12/2010
31	EL 031	Pulseira	Liga de cobre	20/12/2010
32	EL 032	Pulseira	Liga de cobre	20/12/2010
33	EL 033	Pulseira	Liga de cobre	20/12/2010
34	EL 034	Pulseira	Ferro	20/12/2010

	<b>Nº MAF</b>	<b>DESIGNAÇÃO</b>	<b>MATERIAL BÁSICO</b>	<b>DATA DE ENTRADA</b>
35	EL 035	Pulseira	Ferro	20/12/2010
36	EL 036	Pulseira	Ferro	20/12/2010
37	EL 037	Pulseira	Ferro	20/12/2010
38	EL 038	Pulseira	Ferro	20/12/2010
39	EL 039	Pulseira	Ferro	20/12/2010
40	EL 040	Miniatura de máscara zoomorfa	Madeira	20/12/2010
41	EL 041	Miniatura de máscara zoomorfa	Madeira	20/12/2010
42	EL 042	Miniatura de máscara antropomorfa	Madeira	20/12/2010
43	EL 043	Miniatura de máscara antropomorfa	Madeira	20/12/2010
44	EL 044	Miniatura de máscara antropomorfa	Madeira	20/12/2010
45	EL 045	Miniatura de máscara antropomorfa	Madeira	20/12/2010
46	EL 046	Miniatura de máscara zoomorfa	Madeira	20/12/2010
47	EL 047	Miniatura de máscara zoomorfa	Madeira	20/12/2010
48	EL 048	Escultura figurativa antropomorfa,	Madeira	20/12/2010
49	EL 049	Escultura figurativa antropomorfa,	Madeira	20/12/2010
50	EL 050	Escultura figurativa antropomorfa	Madeira	20/12/2010
51	EL 051	Escultura feminina estética	Madeira	20/12/2010
52	EL 052	Escultura feminina estética africana	Madeira	20/12/2010
53	EL 053	Escultura masculina	Madeira	20/12/2010
54	EL 054	Escultura masculina	Madeira	20/12/2010
55	EL 055	Escultura masculina	Madeira	20/12/2010
56	EL 056	Escultura antropomorfa	Madeira	20/12/2010
57	EL 057	Escultura / busto feminino	Madeira	20/12/2010
58	EL 058	Escultura / busto feminino	Madeira	20/12/2010
59	EL 059	Escultura / busto	Madeira	20/12/2010
60	EL 060	Escultura / busto masculino	Madeira	20/12/2010
61	EL 061	Máscara	Madeira	20/12/2010
62	EL 062	Máscara	Madeira	20/12/2010
63	EL 063	Par de Edans	Madeira	20/12/2010
64	EL 064	Escultura feminina	Madeira	20/12/2010
65	EL 065	Imaginária de Xangô	Madeira	20/12/2010
66	EL 066	Oxê	Madeira e metal	20/12/2010
67	EL 067	Oxê	Madeira e metal	20/12/2010
68	EL 068	Figa Latina	Madeira	20/12/2010
69	EL 069	Figa Latina	Madeira	20/12/2010
70	EL 070	Figa Latina	Madeira	20/12/2010

	<b>Nº MAF</b>	<b>DESIGNAÇÃO</b>	<b>MATERIAL BÁSICO</b>	<b>DATA DE ENTRADA</b>
71	EL 071	Figa Latina	Madeira	20/12/2010
72	EL 072	Figa Latina	Madeira	20/12/2010
73	EL 073	Figa Latina	Madeira	20/12/2010
74	EL 074	Figa Latina	Madeira	20/12/2010
75	EL 075	Figa Latina	Madeira	20/12/2010
76	EL 076	Figa Latina	Madeira	20/12/2010
77	EL 077	Figa Latina	Madeira	20/12/2010
78	EL 078	Figa Latina	Madeira	20/12/2010
79	EL 079	Figa Latina	Madeira	20/12/2010
80	EL 080	Figa Latina	Madeira/ Liga de metal	20/12/2010
81	EL 081	Figa Latina	Madeira/ Liga de metal	20/12/2010
82	EL 082	Figa Latina	Madeira/ Liga de metal	20/12/2010
83	EL 083	Figa Latina	Madeira/ Liga de metal	20/12/2010
84	EL 084	Figa Latina	Madeira/ Liga de metal	20/12/2010
85	EL 085	Figa Latina	Madeira/ Liga de metal	20/12/2010
86	EL 086	Figa Latina	Madeira/ Liga de metal	20/12/2010
87	EL 087	Figa em Cruz	Madeira	20/12/2010
88	EL 088	Figa em Cruz	Madeira	20/12/2010
89	EL 089	Figa-Cruz	Madeira	20/12/2010
90	EL 090	Oxê	Madeira	20/12/2010
91	EL 091	Oxê	Madeira	20/12/2010
92	EL 092	Oxê	Madeira	20/12/2010
93	EL 093	Anágua	Tecido	20/12/2010
94	EL.094.01	Saia de Oxóssi	Tecido	20/12/2010
95	EL.094.02	Ojá de Oxóssi	Tecido	20/12/2010
96	EL.094.03	Ojá de Oxóssi	Tecido	20/12/2010
97	EL.094.04	Torço de Oxóssi	Tecido	20/12/2010
98	EL.094.05	Ilequê de Oxóssi	Plástico e naylon	20/12/2010
99	EL095	Pano da Costa	Tecido	20/12/2010
100	EL 096	Pano da Costa	Tecido	20/12/2010
101	EL097	Pano da Costa	Tecido	20/12/2010
102	EL 098	Pano da Costa	Tecido	20/12/2010
103	EL 099.01a	Assentamento de Exú -Vaso	Cerâmica,concreto e metal	20/12/2010
104	EL 099.02b	Assentamento de Exú/ Assentamento de Exú -Ferramenta	Metal	20/12/2010
105	EL 099.03	Assentamento de Exú/ Assentamento de Exú- Vaso e Ferramenta	Cerâmica e Metal	20/12/2010

	<b>Nº MAF</b>	<b>DESIGNAÇÃO</b>	<b>MATERIAL BÁSICO</b>	<b>DATA DE ENTRADA</b>
106	EL 099.04	Assentamento de Exú/ Assentamento de Exú -Vaso e Ferramenta	Cerâmica, metal e búzios	20/12/2010
107	EL 099.05	Assentamento de Exú/ Ferramenta de Exu com base	Metal	20/12/2010
108	EL 099.06	Assentamento de Exú/ Imaginária de Exú de ferro	Metal	20/12/2010
109	EL 099.07	Assentamento de Exú/Imaginária de Exu de madeira	Madeira	20/12/2010
110	EL 099.08	Assentamento de Exú/Imaginária de Exu de saia	Madeira	20/12/2010
111	EL 099.09	Assentamento de Exú/Imaginária de Exu de saia	Madeira	20/12/2010
112	EL 099.10	Assentamento de Exú/ Otá	Pedra	20/12/2010
113	EL 099.11	Assentamento de Exú/ Otá	Pedra	20/12/2010
114	EL 099.12	Assentamento de Exú/ Otá	Pedra	20/12/2010
115	EL 099.13	Assentamento de Exú/ Quartinha com tampa	Cerâmica	20/12/2010
116	EL 099.14	Assentamento de Exú/ Quartinha com tampa	Cerâmica	20/12/2010
117	EL 099.15	Assentamento de Exú/ Quartinha com tampa	Cerâmica	20/12/2010
118	EL 099.16	Assentamento de Exú/Incensador	Cerâmica	20/12/2010
119	EL 099.17	Assentamento de Exú/Ferramenta de Exú	Metal	20/12/2010
120	EL 099.18	Assentamento de Exú/Ferramenta de Exú	Metal	20/12/2010
121	EL 099.19	Assentamento de Exú/Ferramenta de Exú	Metal	20/12/2010
122	EL 099.20	Assentamento de Exú/ Imaginária de Exu de ferro	Metal	20/12/2010
123	EL 099.21	Assentamento de Exú/Chocalho	Metal	20/12/2010
124	EL 099.22	Assentamento de Exú/ Najé	Cerâmica	20/12/2010
125	EL 099.23	Assentamento de Exú/ Najé	Cerâmica	20/12/2010
126	EL 099.24	Assentamento de Exú/ Najé	Cerâmica	20/12/2010
127	EL 099.25	Assentamento de Exú/ Najé	Cerâmica	20/12/2010
128	EL 099.26	Assentamento de Exú/ Moedas	Metal	20/12/2010
129	EL 100	Oxê	Madeira	20/12/2010
130	EL 101	Xerê	Metal	20/12/2010
131	EL 102	Xerê	Metal	20/12/2010
132	EL 103	Xaxará	Palha, couro, plástico, concha e feltro	20/12/2010
133	EL 104	Xaxará	Palha, couro, plástico, concha	20/12/2010
134	EL 105	Xaxará	Palha, feltro, algodão, plástico	20/12/2010
135	El 106	Xaxará	Palha, feltro, concha, algodão, tecido, couro e plástico	20/12/2010
136	El 107	Figa Latina	Madeira	20/12/2010
137	El 108	Figa Latina	Madeira e metal	20/12/2010
138	EL 109	Atabaque /Lé	Madeira, Metal, Couro e sisal	20/12/2010
139	EL 109b	Ojá	Tecido	20/12/2010
140	EL 110	Atabaque/ Rumpi	Madeira, Metal, Couro e sisal	20/12/2010

	<b>Nº MAF</b>	<b>DESIGNAÇÃO</b>	<b>MATERIAL BÁSICO</b>	<b>DATA DE ENTRADA</b>
141	EL 110b	Ojá	Tecido	20/12/2010
142	EL 111	Atabaque/ Rum	Madeira, Metal, Couro e sisal	20/12/2010
143	EL 111b	Ojá	Tecido	20/12/2010
144	EL 112	Atabaque/ Rum	Madeira, Metal, Couro e sisal	20/12/2010
145	EL 113	Caxixi	Palha	20/12/2010
146	EL 114	Caxixi	Palha	20/12/2010
147	EL 115	Caxixi	Palha	20/12/2010
148	EL 116	Caxixi	Palha	20/12/2010
149	EL 117	laguidbas	a ser estudado /coco de palmeira ou chifre/osso	20/12/2010
150	EL 118	laguidbas	a ser estudado /coco de palmeira ou chifre/osso	20/12/2010
151	EL 119	Ilequê de Nanã	Plástico	20/12/2010
152	EL 120	Ilequê de Obá	Plástico	20/12/2010
153	EL 121	Ilequê de Ogum	Plástico	20/12/2010
154	EL 122	Ilequê de Oxóssi	Plástico	20/12/2010
155	EL 123	Ilequê de Xangô	Plástico e cerâmica vitrificada (pesquisar)	20/12/2010
156	EL 124	Ilequê de Xangô	Plástico	20/12/2010
157	EL 125	Ilequê de Xangô	Plástico	20/12/2010
158	EL 126	Ilequê de Xangô	Plástico	20/12/2010
159	EL 127	Ilequê	Plástico	20/12/2010
160	EL 128	Ilequê de Iansã	Plástico com coral	20/12/2010
161	EL 129	Ilequê de Iansã	Plástico	20/12/2010
162	EL 130	Ilequê de Iansã	Plástico	20/12/2010
163	EL 131	Ilequê de Oxalá	Plástico	20/12/2010
164	EL 132	Ilequê	Plástico	20/12/2010
165	EL 133	Ilequê	Plástico	20/12/2010
166	EL 134	Ilequê	oxumare-verde/amarelo-pequeno	20/12/2010
167	EL 135	Ilequê de Iansã	Plástico opaco/fosco	20/12/2010
168	EL 136	Ilequê de Iansã	Plástico acrílico	20/12/2010
169	EL 137	Ilequê de Xangô	Plástico	20/12/2010
170	EL 138	Ilequê de Xangô	xango-vermelho/branco-pequeno	20/12/2010
171	EL 139	Ilequê	Plástico	20/12/2010
172	EL 140	Ilequê de Yemanjá	Plástico	20/12/2010
173	EL 141	Ilequê de Nanã	Plástico	20/12/2010
174	EL 142	Ilequê de Oxóssi	Plástico	20/12/2010
175	EL 143	Fio-de-contas	Plástico	20/12/2010
176	EL 144	Fio-de-contas	Plástico	20/12/2010
177	EL 145	Ilequê de Oxalá	Plástico	20/12/2010
178	EL 146	Ilequê de Oxalá	Plástico	20/12/2010

	<b>Nº MAF</b>	<b>DESIGNAÇÃO</b>	<b>MATERIAL BÁSICO</b>	<b>DATA DE ENTRADA</b>
179	EL 147	Fio de Contas	Plástico e algodão	20/12/2010
180	EL 148	Ilequê de Oxossi	Plástico e algodão	20/12/2010
181	EL 149	Fio-de-contas	Plástico e nylon	20/12/2010
182	EL 150	Fio-de-contas	Plástico e nylon	20/12/2010
183	EL 151	Porrão	Cerâmica	20/12/2010
184	EL 152	Punhal	Metal, osso, palha, barabante, couro e vime	20/12/2010
185	EL 153	Escultura Antropomorfa	Madeira	20/12/2010
186	EL 154	Alguidar	Cerâmica	20/12/2010
187	EL 155	Alguidar	Cerâmica	20/12/2010
188	EL 156	Alguidar	Cerâmica	20/12/2010
189	EL 157	Alguidar	Cerâmica	20/12/2010
190	EL 158	Máscara	Madeira	20/12/2010
191	EL 159	Porrão com tampa	Cerâmica	20/12/2010
192	EL 160.01	Assentamento de Obaluaê/ Quartinha sem tampa	Cerâmica	20/12/2010
193	EL 160.02	Assentamento de Obaluaê/ Quartinha sem tampa	Cerâmica	20/12/2010
194	EL 160.03	Assentamento de Obaluaê/ Imaginária - (São Roque ou São Lázaro??)	Madeira policromada	20/12/2010
195	EL 160.04	Assentamento de Obaluaê/ Maraca		20/12/2010
196	EL 160.05	Assentamento de Obaluaê/ Maraca	ainda precisa documentar	20/12/2010
197	EL 160.06	Assentamento de Obaluaê/ Maraca	ainda precisa documentar	20/12/2010
198	EL 161	Miniatura de Atabaque	Madeira, couro e algodão	20/12/2010
199	EL 162	Miniatura de Atabaque	Madeira, couro e algodão	20/12/2010
200	EL 163	Azé	Palha da costa e conchas	20/12/2010
201	EL 164	Mocã	Palha da costa	20/12/2010
202	EL 165.01	Assentamento de Oxossi/Quartinha sem tampa	Cerâmica	20/12/2010
203	EL 165.02	Assentamento de Oxossi/Chifre	Chifre	20/12/2010
204	EL 165.03	Assentamento de Oxossi/Chifre	Chifre	20/12/2010
205	EL 165.04	Assentamento de Oxossi/Prato	Faiança	20/12/2010
206	EL 165.05	Assentamento de Oxossi/Prato	Faiança	20/12/2010
207	EL 165.06	Assentamento de Oxossi/Prato	Faiança	20/12/2010
208	EL 165.07	Assentamento de Oxossi/Prato	Faiança	20/12/2010
209	EL 165.08	Assentamento de Oxossi/Prato	Faiança	20/12/2010
210	EL 165.09	Assentamento de Oxossi/Prato	Faiança	20/12/2010
211	EL 165.10	Assentamento de Oxossi/ Alguidar	Cerâmica	20/12/2010
212	EL 165.11	Assentamento de Oxossi/ Incensador	Metal	20/12/2010
213	EL 165.12	Assentamento de Oxossi/Ferramenta de Oxossi (Ofá)	Metal	20/12/2010

	<b>Nº MAF</b>	<b>DESIGNAÇÃO</b>	<b>MATERIAL BÁSICO</b>	<b>DATA DE ENTRADA</b>
214	EL 165.13	Assentamento de Oxossi/Ferramenta de Oxossi/(Ofá)	Metal	20/12/2010
215	EL 165.14	Assentamento de Oxossi/Bacia	Metal e Esmalte	20/12/2010
216	EL 165.15	Assentamento de Oxossi/Otá	Mineral /Pedra	20/12/2010
217	EL 165.16	Assentamento de Oxossi/Imaginária de São Jorge	Gesso	20/12/2010
218	EL 166	Escultura feminina	Madeira	20/12/2010
219	EL 167	Escultura feminina	Madeira	20/12/2010
220	EL 168	Escultura a feminina	Madeira	20/12/2010
221	EL 169	Busto de homem	Madeira	20/12/2010
222	EL 170	Assentamento de Ossain	argila, cimento, metal e concha	20/12/2010
223	EL 171	Boneco / Baiana	Tecido e algodão	20/12/2010
224	EL 172	Boneco / Baiana	Tecido e algodão	20/12/2010
225	EL 173	Boneco /Oxalá	Tecido e algodão	20/12/2010
226	EL 174	Boneco / Baiana	Tecido e algodão	20/12/2010
227	EL 175	Boneco / Baiana	Tecido e algodão	20/12/2010
228	EL 176	Boneco/ Yemanjá	Tecido e algodão	20/12/2010
229	EL 177	Boneco / Baiana	Tecido e algodão	20/12/2010
230	EL 178	Boneco/ Baiana	Tecido e algodão	20/12/2010
231	EL 179	Boneco/ Oxalá	Tecido e algodão	20/12/2010
232	EL 180	Boneco/ Omolú	Tecido e algodão	20/12/2010
233	EL 181	Boneco / Ogum	Tecido e algodão	20/12/2010
234	EL 182	Boneco / Ogum	Tecido e algodão	20/12/2010
235	EL 183	Boneco / Omolú	Tecido e algodão	20/12/2010
236	EL 184	Boneco / Oxumaré	Tecido e algodão	20/12/2010
237	EL 185	Boneco / Xangô	Tecido e algodão	20/12/2010
238	EL 186	Boneco / Oxossi	Tecido e algodão	20/12/2010
239	EL 187	Boneco / Logun edê	Tecido e algodão	20/12/2010
240	EL 188	Boneco / Oxum	Tecido e algodão	20/12/2010
241	EL 189	Boneco / Baiana	Tecido e algodão	20/12/2010
242	EL 190	Atabaque	Madeira/couro	20/12/2010
243	EL 191	Imaginária \ Caboclo Pena Branca	Gesso policromado	20/12/2010
244	EL 192	Figa estrela	Madeira	20/12/2010
245	EL 193	Figa Homem	Madeira	20/12/2010
246	EL 194	Figa Cruz	Madeira	20/12/2010
247	EL 195	Figa Homem	Madeira	20/12/2010