



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

JOSÉ JOAQUIM DE ARAÚJO FILHO

ÁFRICA SEJA AQUI:
AS CASAS DO BENIN, ANGOLA E NIGÉRIA NA CIDADE DO SALVADOR E SUAS
REPRESENTAÇÕES DE CULTURAS AFRICANAS

Salvador
2017

JOSÉ JOAQUIM DE ARAÚJO FILHO

**ÁFRICA SEJA AQUI:
AS CASAS DO BENIN, ANGOLA E NIGÉRIA NA CIDADE DO SALVADOR E SUAS
REPRESENTAÇÕES DE CULTURAS AFRICANAS**

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.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha

Salvador
2017

A663 Araújo Filho, José Joaquim de
África seja aqui: as casas do Benin, Angola e Nigéria na Cidade do Salvador e suas representações de culturas africanas. / José Joaquim de Araújo Filho. – Salvador, 2017.
217 f.: il.

Orientador: Prof^o. Dr^o. Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Salvador, 2017.

1. África – Difusão cultural. 2. Negros - Etnologia. 3. Centros Culturais – Salvador (BA). I. Cunha, Marcelo Nascimento Bernardo da. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD – 305.8

JOSÉ JOAQUIM DE ARAÚJO FILHO

ÁFRICA SEJA AQUI:

**AS CASAS DO BENIN, ANGOLA E NIGÉRIA NA CIDADE DO SALVADOR E SUAS
REPRESENTAÇÕES DE CULTURAS AFRICANAS**

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

Aprovado em, _____

BANCA EXAMINADORA

Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha - Orientador
Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Jamile Borges da Silva
Doutora em Antropologia pela Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Joseania Miranda Freitas
Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Maria Cristina Oliveira Bruno
Doutora em Arqueologia pela Universidade de São Paulo, USP, Brasil.
Universidade de São Paulo

À mãe Terra,
À África mãe,
e às mulheres da minha vida,
Helena, Sheila e Bárbara.

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação, assim como a vida, é fruto de uma sucessão de fatores convergentes. Os encontros com pessoas e instituições no decorrer do processo da pesquisa foram fundamentais para o seu desenvolvimento. Quero, aqui, expressar minha gratidão a todas elas.

Inicialmente, agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia – PPGMuseu/UFBA pela minha acolhida ao seu quadro discente, a todos os docentes e ao seu proativo secretário, Patrick.

Especial agradecimento ao orientador dessa pesquisa, Professor Dr. Marcelo Cunha, por ter acreditado neste projeto e pelas suas precisas e apuradas observações. Estendo, também, à banca de qualificação, composta pelas Professoras Dr^a Jamile Borges, Dr^a Joseania Freitas e Dr^a M^a Cristina Bruno, cujas considerações em muito enriqueceram esta dissertação.

Gostaria, também, de agradecer às colegas da turma PPGMuseu 2015, Ana Fiuza, Cidália Neta, Danielly Sandy, Neila Adrade, Paula Coutinho e Tatiana Almeida, por compartilhar questionamentos, anseios, mas também, boas gargalhadas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que viabilizou esta pesquisa através de uma bolsa de estudo.

Ainda no âmbito acadêmico, agradeço a todos os professores, colegas e funcionários do curso de graduação em Museologia da UFBA, o embrião desta pesquisa. Especialmente às Professoras Dr^a Heloísa Costa, por me apresentar a Museologia, Dr^a M^a das Graças Teixeira, por me instigar ao campo da pesquisa e mostrar as possibilidades de um “museu fórum”, e à Dr^a Joseania Freitas, por me desvendar os processos da pesquisa.

Não posso deixar de mencionar e agradecer à coordenação, funcionários, colegas e voluntários do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia – MAFRO/UFBA, meu grande celeiro de aprendizagem no campo museológico.

Meus agradecimentos vão também para os funcionários da Casa do Benin, em especial a Régia Ribeiro e Iray Galvão, pela receptividade; da Casa de Angola, na pessoa do seu diretor Camilo Afonso e sua assistente cultural M^a Jussara dos Santos, pelas entrevistas e colaborações; e a Casa da Nigéria, na pessoa do representante da embaixada da Nigéria na cidade, Misbah Akanni. Meu muito obrigado também a Arlete Soares pelas valiosas informações e a Dr^a Nirlene Nepomuceno pela sua expertise na língua portuguesa.

Por fim, à minha mãe Helena e minhas irmãs Sheila e Bárbara, sempre presentes em minha vida, e aos meus familiares e amigos próximos. Meu muito obrigado a todos vocês!

O Brasil é um país extraordinariamente africanizado. E só quem não conhece a África pode escapar o quanto há de africano nos gestos, nas maneiras de ser e de viver e no sentimento estético do brasileiro (COSTA E SILVA, 1994, p. 39).

ARAÚJO FILHO, José Joaquim de. África seja aqui: as Casas do Benin, Angola e Nigéria na Cidade do Salvador e suas representações de culturas africanas. 217f.: il. 2017. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Museologia – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

RESUMO

A presente pesquisa de Mestrado em Museologia investiga as três Casas de Culturas Africanas constituídas no centro histórico da cidade do Salvador, sendo uma pública – Casa do Benin (1988), gerida pela Fundação Municipal Gregório de Mattos – e duas privadas – Casa de Angola (1999) e Casa da Nigéria (2008), mantidas pelos seus respectivos governos. A criação dessas casas esteve atrelada à vontade política de seus gestores públicos, mas, também, à crescente valorização das raízes africanas que se deu a partir da década de 1970 e, sobretudo, ao processo de “reafricanização” da cidade, impulsionado pelas incipientes indústrias cultural, de entretenimento e de turismo. Procura, ainda, compreender como a África Negra está representada nesses espaços expográficos a partir das análises descritivas e analíticas de suas exposições etnográficas de longa duração. Dessa forma, a pesquisa dialoga com o histórico da formação dessas Casas de Culturas, incluindo seu caráter político, e com a Museologia, no que tange à comunicação museológica de artefatos etnográficos destituídos de suas funções originais. A Semiótica e a Antropologia também fornecem subsídios na compreensão do processo representacional desses artefatos musealizados. Busca-se, então, compreender como a África Negra está representada nesses espaços museais e quais as conexões e diálogos que essas exposições podem estabelecer com a cidade “negra”. As análises apontaram que estas instituições tendem a representar as culturas africanas de formas estereotipadas.

Palavras-chave: Casa do Benin; Casa de Angola; Casa da Nigéria; Representações de África; Comunicação Museológica.

ARAÚJO FILHO, José Joaquim de. Africa is here: representations of African cultures in the Houses of Benin, Angola and Nigeria in the City of Salvador. 217 pp.: ill. 2017. Dissertation (Master degree) - Department of Museology - Faculty of Philosophy and Human Sciences, Federal University of Bahia, Salvador, 2017.

ABSTRACT

The present research investigates the three African Cultural Houses constituted in the historical center of the city of Salvador, one being public – Benin Cultural House (1988), managed by the Gregorio de Mattos City Hall Cultural Foundation - and two private ones - Angola Cultural House (1999) and Nigeria Cultural House (2008), maintained by their respective governments. The creation of these houses was linked to the political will of their state agents, but also to the growing recognition of the African cultural heritage that began in the 1970s and, above all, to the process of "reafricanization" of the city, driven by the cultural, entertainment and tourism incipient industries. It also seeks to understand how Black Africa is represented in these spaces through descriptive and analytical analyzes of their long-term ethnographic exhibitions. Thus, the research dialogues with the history of the formation of these Cultural Houses, including their political issues, and with the Museology, regarding the museological communication of ethnographic artifacts devoid of their original functions. Semiotics and Anthropology also provide insights into the representational process of these museum artifacts. It seeks to understand how Black Africa is represented in these museums' spaces and what connections and dialogues these exhibitions can establish with the "black" city. The analyzes pointed out that these institutions tend to represent African cultures in a stereotyped way.

Keywords: Benin Cultural House; Angola Cultural House; Nigeria Cultural House; Representations of Africa; Museological Communication.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Mapa 1	Expansão marítima por África.....	21
Figura 1	Espaço central do Museu <i>Pitt Rivers</i> , Oxford (c. 1975).....	47
Figura 2	<i>Musée de l'Homme</i> , em 1939.....	49
Figura 3	<i>Pavillon des Sessions</i>	51
Figura 4	Vista exterior do <i>Musée du Quai Branly</i> , Paris.....	59
Planta 1	Planta baixa do <i>plateau des collections</i> , MQB.....	61
Figura 5	Vitrine no <i>plateau des collections</i> , MQB.....	62
Figura 6	Nicho no setor África, MQB.....	63
Figura 7	Vista geral do <i>plateau des collections</i> , MQB.....	65
Figura 8	Chéri Samba, <i>Musée Royal de l'Afrique centrale. Réorganisation</i>	73
Figura 9	<i>Outdoor</i> publicitário Africavenir.....	74
Mapa 2	Centro Histórico da cidade do Salvador com a localização das Casas do Benin, Angola e Nigéria.....	85
Figura 10	Vista exterior Casa do Benin.....	86
Figura 11	Sinalização exterior da Casa do Benin.....	86
Figura 12	Escadaria, vigas e acesso aos andares superiores.....	86
Planta 2	Planta baixa do térreo da Casa do Benin com sala de exposições, o anexo com restaurante, cozinha e salas e banheiros.....	87
Figura 13	Restaurante da Casa do Benin.....	87
Figura 14	Vista exterior Casa de Angola.....	88
Figura 15	Escadaria de acesso CCCAB.....	89
Figura 16	Biblioteca CCCAB.....	89
Figura 17	Auditório CCCAB.....	89
Figura 18	Vista exterior Casa da Nigéria.....	90
Planta 3	Planta baixa térreo Casa da Nigéria.....	90
Planta 4	Planta baixa 1º andar Casa da Nigéria.....	90
Figura 19	Centro Cultural Solar Ferrão.....	91
Figura 20	Coleção Arte Africana Claudio Masella.....	91
Mapa 3	Principais rotas do tráfico negreiro para a Bahia e Brasil, mostrando a atual região do Benin, Nigéria e Angola.....	96

Figura 21	Inauguração da Casa do Benin, prefeito Kertész cumprimentando delegação do Benin, 1988.....	113
Figura 22	Cartaz África Negra.....	114
Figura 23	Exposição África Negra, MASP, 1988.....	115
Figura 24	ACM e Borges na inauguração da Casa de Angola, 1999.....	118
Figura 25	Kayode e Wagner na inauguração da Casa da Nigéria, 2008.....	122
Figura 26	Peça publicitária – Casa do Benin, 1988.....	130
Planta 5	Planta baixa da Espaço Museal Pierre Verger – Casa do Benin.....	136
Figura 27	Visão geral do espaço expográfico.....	137
Figura 28	Peças de tecelagem.....	137
Figura 29	Exu.....	138
Figura 30	Textos informativos.....	138
Figura 31	Máscara <i>geledé</i>	138
Figura 32	Pedestal 1.....	139
Figura 33	Pedestais 2 e 3.....	139
Figura 34	Pedestais 4 e 5.....	139
Figura 35	Pedestal 6.....	140
Figura 36	Pedestal 7.....	140
Figura 37	Pedestal 8.....	140
Figura 38	Pedestal 9.....	141
Figura 39	Pedestal 9.....	141
Figura 40	Pedestal 10.....	141
Figura 41	Pedestal 10.....	141
Figura 42	Pedestal 11.....	141
Figura 43	Vitrine 1.....	142
Figura 44	Vitrine 2.....	142
Figura 45	Vitrine 3.....	143
Figura 46	Vitrine 4.....	143
Figura 47	Vitrine 5.....	143
Figura 48	Vitrine 6.....	143
Figura 49	Vitrine 7.....	144
Figura 50	Vitrine 7.....	144
Figura 51	Video e tapeçarias ideográficas.....	145

Figura 52	Esculturas de Pé 2 e 3.....	145
Figura 53	Pedestal 12.....	145
Planta 6	Planta baixa do espaço expográfico Casa de Angola.....	152
Figura 54	Seis vitrines cúbicas centrais com estatuetas (VC2 à VC7).....	154
Figura 55	Três vitrines cúbicas laterais com máscaras (VC8-VC10).....	154
Figura 56	VR2 com nove estatuetas.....	155
Figura 57	VC11.....	155
Figura 58	VC1.....	155
Figura 59	Vista da área central com PR1 e três Vitrines Cúbicas (VC13-VC15).....	156
Figura 60	Vitrine retangular (VR3).....	157
Figura 61	Vitrine cúbica (VC12).....	157
Figura 62	Quadro de taípa.....	157
Figura 63	Vitrine retangular (VR5).....	158
Figura 64	Escultura de tocador (PC1).....	158
Figura 65	Vitrine retangular (VR4).....	159
Figura 66	Escultura de tocador (PC2).....	159
Figura 67	Vitrine retangular (VR6).....	160
Figura 68	Escultura de caçador (PC3).....	160
Figura 69	Vitrine retangular (VR7).....	161
Figura 70	Vitrine retangular (VR8).....	161
Figura 71	Pedestal (PC4).....	162
Figura 72	Pedestal (PC5).....	162
Figura 73	Pedestal (PC6).....	162
Figura 74	Peças de cestaria sobre bancada (B1) e arco e flechas na parede.....	162
Figura 75	Espaço museológico da Casa da Nigéria.....	167

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACM	Antônio Carlos Magalhães
AMAFRO	Sociedade Amigos da Cultura Afro-Brasileira
ARENA	Partido da Aliança Renovadora Nacional
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CCBB RJ	Centro Cultural do Banco do Brasil Rio de Janeiro
CCC	Centro Cultural Correios
CCCAB	Centro Cultural Casa de Angola na Bahia
CCSP	Centro Cultural de São Paulo
CEAO	Centro de Estudos Afro-Orientais
CFC	Conselho Federal de Cultura
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
DEMIST	<i>International Committee for Historic House Museums/Comitê Internacional para os Museus-Casas Históricas</i>
DIAMANG	Companhia de Diamantes de Angola
FFCH	Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
FGM	Fundação Gregório de Mattos
FHC	Fernando Henrique Cardoso
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
ICME	<i>International Committe for Museums and Collections of Ethnography/Comitê Internacional para Museus de Etnografia</i>
ICMS	Imposto sobre circulação de mercadorias e serviços
ICOFOM	<i>International Committee for Museology/Comitê Internacional para Museologia</i>
ICOM	<i>Internatinal Council of Museums/Conselho Internacional de Museus</i>
IFAN	<i>Institut Fondamental d'Afrique Noire/Instituto Fundamental de África Negra</i>

IPAC	Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia
IPHAN	Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional
ISS	<i>ICOFOM Study Series</i>
LED	<i>Light-emitting diode</i> /Diodo emissor de luz
LGBT	<i>Lesbian, gay, bisexual and transgender community</i> /Movimento de lésbicas, gays, bissexuais e transexuais
MAAO	<i>Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie</i> /Museu Nacional das Artes da África e da Oceania
MAE/USP	Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo
MAFRO	Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MH	<i>Musée de l'Homme</i> /Museu do Homem
MinC	Ministério da Cultura do Brasil
MINOM	<i>Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie</i> /Movimento Internacional para uma Nova Museologia
MNA	Museu Nacional de Antropologia de Angola
MNATP	<i>Musée National des Arts et Traditions Populaires</i> /Museu Nacional de Artes e Tradições Populares
MNU	Movimento Negro Unificado
MQB	<i>Musée du Quai Branly</i> /Museu do Quai Branly
MRAC	<i>Musée Royal de l'Afrique Centrale</i> /Museu Real da África Central
MUCEM	<i>Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée</i> /Museu das Civilizações da Europa e do Mediterrâneo
MUNCAB	Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira
MuWoP	<i>Museological Working Paper</i>
NAGPRA	<i>Native American Graves Protection and Repatriation Act</i>
NCAC	<i>National Council for Arts and Culture</i> /Conselho Nacional para as Artes e Cultura

NCMM	<i>National Commission for Museums and Monuments/Comissão Nacional para Museus e Monumentos</i>
PFL	Partido da Frente Liberal
PIBIC	Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica
PMDB	Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PPGMuseu	Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia
PSDB	Partido Social-Democrata Brasileiro
PT	Partido dos Trabalhadores
QR code	<i>Quick response code/Código QR</i>
UCL	<i>University College London</i>
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UNESCO	<i>United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization/Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 UM OLHAR SOBRE O “OUTRO”	19
1.1 A ETNOGRAFIA, O MUSEU E O ARTEFATO ETNOGRÁFICO.....	20
1.2 A TEORIA MUSEOLÓGICA NA PERSPECTIVA DO MUSEU ETNOGRÁFICO....	30
1.3 EXPONDO ARTEFATOS ETNOGRÁFICOS: A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO SOBRE O “OUTRO”.....	37
1.4 NOVOS PARADIGMAS.....	54
2 UM OLHAR SOBRE “NÓS”	76
2.1 CASA DE CULTURA, CENTRO CULTURAL OU MUSEU?.....	76
2.2 SALVADOR REAFRICANIZADA	94
2.3 CONTEXTO POLÍTICO DA CRIAÇÃO DAS CASAS DE CULTURAS AFRICANAS (1988-2008)	104
2.4 REFLEXÕES ACERCA DE MEMÓRIA, IDENTIDADE E PODER NAS CASAS DE CULTURAS AFRICANAS.....	123
3 O “OUTRO” ENTRE “NÓS”	133
3.1 A CASA DO BENIN.....	134
3.2 A CASA DE ANGOLA.....	148
3.3 A CASA DA NIGÉRIA.....	165
CONSIDERAÇÕES FINAIS	169
REFERÊNCIAS	174
APÊNDICE A Entrevista com Arlete Soares.....	192
APÊNDICE B Entrevista com Camilo Afonso.....	203
APÊNDICE C Mediação cultural com M ^a Jussara Santos.....	213
APÊNDICE D Entrevista com Misbah Akanni.....	215

INTRODUÇÃO

Esta dissertação, *África seja aqui: as Casas do Benin, Angola e Nigéria na Cidade do Salvador e suas representações de culturas africanas*, que investiga a inserção dessas Casas Culturais Africanas na cidade e as representações de África nas suas exposições de longa duração, é resultante de uma série de experiências e questionamentos iniciados, sobretudo, durante a graduação em Museologia na Universidade Federal da Bahia (UFBA), entre os anos de 2010 e 2014.

Foi através da atuação como estagiário voluntário (2012-2015) no Museu Afro-Brasileiro (MAFRO) – uma instituição da UFBA, ligada à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH), que temas inerentes ao fazer museológico afloraram. Dentre eles, a comunicação museológica e o estudo de acervos. Essa enriquecedora experiência foi fundamental na compreensão dos processos museológicos de uma instituição cultural. Como museu universitário que é – e, nesse sentido, um laboratório experimental, o MAFRO me possibilitou ter uma visão geral do funcionamento de uma instituição museológica.

Desde então, associado ao preexistente interesse ligado aos assuntos de África, comecei a investigar as possibilidades expográficas na construção de significados e percebi que a literatura museológica mostrava-se demasiadamente eurocentrada. Assim, lancei-me a uma pesquisa de campo em alguns países do Leste da África¹ e na África do Sul, em janeiro de 2012, com o objetivo de investigar como os museus e/ou centros culturais² africanos lidam com a questão da contextualização de artefatos etnográficos. O resultado desse estudo ocasionou a palestra *Experiência museal no Leste da África e Cidade do Cabo*, no MAFRO, em maio de 2012, sob a orientação da professora Dr^a. Maria das Graças Teixeira - coordenadora do museu.

Inspirado na experiência africana, desenvolvi a pesquisa *Expondo Objetos Etnográficos: a expografia do Museu Afro-Brasileiro e seu impacto no público*, sob a orientação da professora Dr^a Maria das Graças Teixeira, como creditação optativa da graduação, no primeiro semestre de 2012. Nesse estudo, procurou-se analisar qualitativamente como o público assimilava o modelo de representação do museu e em que medida reelaborava seu próprio discurso.

¹ Etiópia, Quênia e Tanzânia.

² A pesquisa investigou dez instituições culturais na Cidade do Cabo – entre elas, *Slave Lodge, Bo-Kaap Museum, South Africa National Gallery, Gold Of Africa Barbier-Mueller Museum, Distict Six Museum*; duas em Adis Abeba - *Ethnological Museum of the Institute of Ethiopian Studies* e o *National Museum of Ethiopia*; duas em Zanzibar - *Sultan's Palace Museum e House of Wonders Museum*; o *Karen Blixen Museum* em Nairóbi; e o *National Museum and House of Culture*, em Dar es Salam.

Posteriormente, entre dezembro de 2012 e julho de 2014, a participação como pesquisador no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica através do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (PIBIC/CNPq) no Projeto de Ações Afirmativas Museológicas do Museu Afro-Brasileiro, contribuiu para um discernimento metodológico dos estudos patrimoniais, como também para uma compreensão das memórias e identidades afro-brasileiras. Esse projeto, sob a orientação da professora Dr^a Joseania Freitas, objetivou a produção do catálogo da Coleção Capoeira do museu³, além do seu projeto expográfico.

Outros dois eventos foram relevantes na formação acadêmica. O primeiro foi a participação no curso *A Vida Social das Coisas Africanas: Objetos e Significados nos Museus de Arte e Culturas Africanas*, organizado pelo Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA, em abril de 2012. O curso proferido pelo professor Dr. Dmitri van den Besselaar, da Universidade de Liverpool, Inglaterra, contextualizava a coleta etnográfica em África pelos europeus e suas estratégias expositivas em museus. O segundo ocorreu em agosto de 2014, quando fui agraciado com bolsa de estudo pelo *British Council Brazil* para o curso intensivo de verão *How to Develop Exhibitions*, na *University College London (UCL)*, em Londres. Proferido por Freda Matassa – coordenadora de coleções da *Tate Gallery* por longos anos, o curso possibilitou interagir com todos os processos relacionados à criação de uma exposição. A participação nesses eventos explica, em parte, o uso de bibliografia anglo-saxônica no desenvolvimento desta dissertação⁴.

Essas vivências corroboraram o aprendizado no campo museológico e, também, lançaram novos desafios. Alguns temas mostraram-se recorrentes e instigantes em meus questionamentos: patrimônio material, acervos etnográficos, comunicação museológica e memória africana e afrodiaspórica. *África seja aqui*, portanto, foi elaborada na tentativa de abarcar esses temas e diz muito dos interesses e desejos pessoais.

A dissertação está estruturada em três capítulos, além desta Introdução e das Considerações Finais. Conta, também, com quatro apêndices (A, B, C e D) de entrevistas e monitoria da visita da Casa de Angola. Nos primeiros três semestres do programa de pós-graduação foi desenvolvida a pesquisa teórica e, no último semestre, a pesquisa empírica do trabalho de campo nas três Casas de Culturas em questão. Como método de procedimento utilizamos o aporte teórico do campo da Museologia e Antropologia, a pesquisa em

³ O livro-catálogo *Uma coleção biográfica: os Mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde no Museu Afro-Brasileiro da UFBA* foi lançado em outubro de 2015 pela EDUFBA, com aporte financeiro do Edital de Museus da SECULT-BA.

⁴ Aproveito a oportunidade para também informar que algumas citações foram extraídas de obras portuguesas e/ou do português arcaico. Nestes casos, optamos por respeitar a grafia original.

hemeroteca e entrevistas com criadores e gestores das instituições estudadas, além dos registros fotográficos dos seus espaços expográficos de longa duração. Como método de abordagem, fizemos uso de análises descritivas e analíticas para compreender as estratégias expográficas desenvolvidas pelas Casas de Culturas na construção de significados.

Assim, o primeiro capítulo - *Um Olhar Sobre o “Outro”*, se volta para a construção ocidental acerca das culturas não ocidentais e está subdividido em quatro seções. *A Etnografia, O Museu e o Artefato Etnográfico* contextualiza histórica e cronologicamente as coleções e os museus etnográficos, além das suas relações com o espólio colonial e a emergência da Antropologia e Etnologia como disciplinas científicas. *A Teoria Museológica na Perspectiva do Museu Etnográfico* compila os movimentos e diretrizes no campo museológico e suas consequências para os museus etnográficos, ao mesmo tempo em que elucida o alargamento do seu campo epistemológico. *Expondo Artefatos Etnográficos: a Construção do Discurso Sobre o “Outro”* traz uma reflexão acerca das representações das culturas não ocidentais nos museus ocidentais e das transformações ocorridas nas formas de expor desde o surgimento dos museus etnográficos nos finais do século XIX até este início do século XXI. *Novos Paradigmas* investiga como o *Musée du Quai Branly*, em Paris, tornou-se uma referência na representação de culturas não ocidentais e os desdobramentos posteriores no campo museológico francês e em curso em museus de Bruxelas e Berlim.

No segundo capítulo, *Um Olhar Sobre “Nós”*, composto por quatro seções, as análises recaem sobre o nosso contexto brasileiro e soteropolitano. Na primeira seção, *Casa de Cultura, Centro Cultural ou Museu?*, propomos reflexões acerca dessas terminologias, cujas diferenças são cada vez mais tênues, e a contextualização do Centro Histórico da Cidade do Salvador, onde estão localizadas as três Casas de Culturas investigadas. Seguimos com *Salvador Reafricanizada*, onde analisamos o fluxo do tráfico negreiro para a cidade e suas implicações no contexto sociocultural que desencadeou a efervescência cultural negra na cidade a partir dos anos 1980. Em *Contexto político da criação das Casas de Culturas Africanas (1988-2008)* são analisadas as participações do Estado nos âmbitos municipal, estadual e federal que fomentaram o surgimento desses espaços de cultura. Por fim, com *Reflexões Acerca de Memória, Identidade e Poder nas Casas de Culturas Africanas* buscamos compreender as relações estabelecidas por essas instituições com os vários sujeitos sociais e seus aportes simbólicos na manutenção/criação de memória e identidade.

No terceiro capítulo, as exposições de longa duração que compõem os espaços museológicos das três instituições em questão são descritas e analisadas. O capítulo, portanto, está subdividido em três seções: *A Casa do Benin, A Casa de Angola e A Casa da Nigéria*. As

análises estão estruturadas de forma semelhante para os três casos. Partimos da contextualização histórica da criação dos seus acervos, seguimos com a descrição do espaço expográfico e finalizamos com a busca de significados que o conjunto propõe. Nas Considerações Finais, salientamos algumas questões resultantes da pesquisa que consideramos relevantes.

1 UM OLHAR SOBRE O “OUTRO”

A presente pesquisa tem como objeto de estudo as casas de culturas africanas estabelecidas na Cidade do Salvador, mais precisamente, a Casa do Benin, Casa de Angola e a Casa da Nigéria, e procura-se compreender como a África Negra é representada nesses espaços museológicos através da cultura material nelas expostas em caráter de longa duração – e, conseqüentemente, os diálogos que criam com a cidade. A investigação biográfica desses bens musealizados pode nos revelar significados culturais de África, pois, como afirma Kopytoff (2008, p. 89), os objetos não são apenas a produção materializada de coisas, mas são também culturalmente sinalizados como um “determinado tipo de coisas”. Nesse processo de investigação, faz-se necessário compreender o contexto sociopolítico que ajudou a formatar o discurso Ocidental acerca dos “outros povos”.

Algumas premissas precisam ser estabelecidas. Inicialmente, propomos compreender esse “Outro” como todos aqueles povos que não compartilham da herança cultural greco-romana do Ocidente, incluindo nesse bojo os povos da África Subsaariana, comumente chamada de África Negra. Por mundo Ocidental, estamos falando das sociedades europeias que desde há muito tempo, porém, mais intensamente a partir do século XIX, desenvolveram sistemas de descrição e classificação para explicar o mundo não europeu, embora essa definição seja, às vezes, ambígua, pois um país como Israel, localizado no Oriente Médio, é comumente visto como um país ocidental. Autores como Shohat e Stam (2006, p. 37) observam que “[...] o Ocidente [...] é uma construção fictícia baseada em mitos e fantasias”. Assim, geograficamente analisando, o conceito é relativo, visto que é politicamente que as configurações geográficas são determinadas.

No âmbito museológico, segundo De L'Estoile (2006), as representações dos “Outros” adquiriram sua forma mais frequente no museu etnográfico – surgidos no mundo Ocidental em meados do século XIX. “O museu dos Outros” exhibe objetos cuja principal característica é o exotismo (ao menos, do ponto de vista do europeu) e seus acervos são originários de lugares distantes, diferenciando-se do “museu de Si” que expõe os tesouros de uma comunidade local, estabelecendo relações de alteridade e diferenciação. O mesmo autor salienta que essa lógica poderia ser invertida, visto que o museu etnográfico também é frequentemente o “museu do Nós colonial”, sugerindo um local de apropriação de objetos dos “outros”.

Assim sendo, este primeiro capítulo está subdividido em quatro seções: a primeira delas, *A Etnografia, O Museu e o Artefato Etnográfico*, busca sintetizar, através de uma perspectiva

histórica, o percurso dessas coleções no Ocidente – de suas origens nos Gabinetes de Curiosidades, passando pela pilhagem com a expansão marítima europeia, ao surgimento dos museus etnográficos, juntamente com as disciplinas científicas da Etnografia e Antropologia, em meados do século XIX, até as questões éticas e morais do mundo pós-guerra e pós-colonial.

A segunda seção, intitulada *A Teoria Museológica na Perspectiva do Museu Etnográfico*, traz uma compilação das principais teorias do campo museológico que se desenvolveram, sobretudo, a partir da segunda metade do século XX, além das suas implicações gerais de ordem conceitual nos museus e, de forma mais específica, nos museus etnográficos.

Na terceira seção, *Expondo Artefatos Etnográficos: a Construção do Discurso Sobre o “Outro”*, analisamos os conceitos de representação e discurso expográfico na tentativa de elucidar as transformações de ordem prática que ocorreram na expografia, ou seja, na forma de expor os artefatos etnográficos através dos tempos. O tradicional museu etnográfico, com suas abordagens herméticas, evolucionistas e eurocêntricas, tem enfrentado novos desafios na contemporaneidade e busca encontrar possibilidades expográficas que sejam polissêmicas e inclusivas para construir significados culturais a partir dos seus acervos e potencializar seu aspecto comunicacional.

Por fim, a quarta seção, *Novos Paradigmas*, investiga o *Musée du Quai Branly*, em Paris, que desde sua inauguração, em 2006, tornou-se um paradigma na forma de expor e tratar artefatos etnográficos no contexto multicultural das sociedades globalizadas do século XXI. Veremos que embora os discursos expográficos acerca do “outro” sejam novos, as suas práticas representacionais em muito assemelham-se aos primórdios dos museus etnográficos do século XIX.

1.1 A ETNOGRAFIA, O MUSEU E O ARTEFATO ETNOGRÁFICO

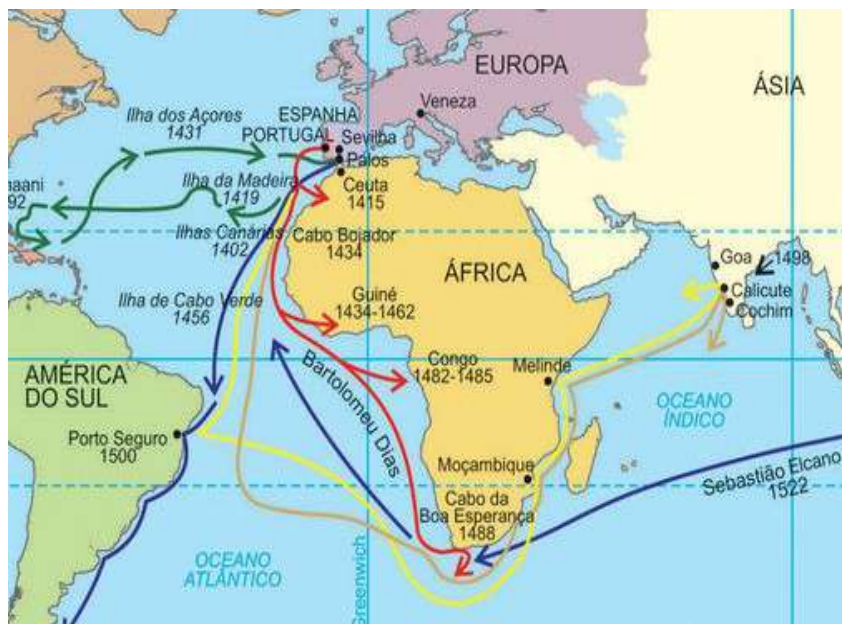
Quando os portugueses conquistaram Ceuta, no território africano, em 1415, estava lançado o arranque da expansão marítima europeia para além do mar Mediterrâneo, que na ânsia de explorar novas e desconhecidas rotas alcançaria o litoral do continente americano e terras longínquas no extremo oriente, abrindo “[...] os mares do universo [...]”, nas palavras de A. Coelho (2000, p. 60).

Inicialmente, Portugal destacava-se por reunir condições tanto de ordem geográfica e científica quanto financeira para levar a cabo a empreitada dos descobrimentos (CORTESÃO,

1984). Importante observar que avanços tecnológicos foram imprescindíveis para permitir que caravelas, naus e galeões velejassem cada vez mais rápido e distante, fazendo com que essas engenhocas parecessem “[...] aves de rapinas prestes a cair sobre a presa” (COELHO, A., 2000, p. 60). Esta metáfora linguística nos remete à precisa ideia da voracidade colonialista de descobrir e explorar novos territórios, desenvolvendo, com o passar do tempo, uma engrenagem estatal para sua manutenção.

Ainda assim, incursões em terras africanas não eram absolutamente novidade. O historiador grego Heródoto, no século VI a.C. já fazia relatos do primeiro navio a contornar o continente africano, enviado pelo Faraó Neco, do Egito (URRUTIA, 2001). Foi a partir do início do século XV, entretanto, que as investidas tornaram-se sistemáticas. Após a conquista de Ceuta (1415), os portugueses continuaram descendo a costa atlântica da África Ocidental, estabelecendo as feitorias de Arguim e de São Jorge da Mina, e alcançaram o cabo da Boa Esperança (mapa 1) dando origem à Rota do Cabo que os levaria ao Oriente.

Mapa 1 – Expansão marítima por África



Fonte: Terceirão... (2013)

Corroborando com essa ideia, A. Coelho (2000, p. 63-64) afirma:

[...] até o final do século XV, as caravelas e outros navios prosseguem a conquista do Atlântico Central e Sul, conquista do mar que a terra era só lugar do trato e do salto dos escravos, atingem a face americana do Atlântico e sulcam as primeiras águas do Índico. Na primeira metade do século XVI,

lançam os primeiros fundamentos do Brasil, sulcam tropejando as águas do Índico, alargam-se aos mares da Ásia e da Oceania.

Esse primeiro período da expansão, também conhecido como as Grandes Navegações, avançou pelo século XVII trazendo mudanças de ordem econômica, política e cultural ao seio das sociedades europeias. Contribuiu com o declínio do feudalismo da Idade Média, lançando a Europa à Idade Moderna, repercutindo “[...] profundamente nas mentalidades e na ideologia. Mudava-se os tempos e as vontades, atropelavam-se os códigos da moral, mudavam-se as ideias, mudavam-se a própria mudança” (COELHO, A., 2000 p. 71).

Com este novo cenário do constante ir e vir das novas rotas de comércio, de igual forma dos primeiros territórios colonizados no mundo novo, estimulou-se um permanente contato entre os europeus e povos até então desconhecidos do ocidente. A Europa começou a pensar e buscar explicações para as diferenças entre o “eu europeu” e o “outro não europeu”, dando início a um pensamento ocidental acerca do “outro”. Rocha (1984, p. 22) assim enfatizou a relevância desse fato:

É um momento básico de encontro com o 'outro'. O 'velho' mundo buscando coisas cujas dimensões talvez nem soubesse. O 'novo' mundo um tanto indefeso frente ao furacão que começava a envolvê-lo. Povos assustados com o olhar o 'outro' frente a frente. Momento marcante a exigir que se começasse a pensar a diferença, porque esta já se impunha na força de sua radicalidade.

Percepções das diferenças sempre foram uma constante em sociedades humanas, porém, no momento em que tais diferenças são enquadradas em um sistema de valores hierarquizados tornam-se a principal justificativa e legitimação para explorar, conquistar e destruir outras sociedades (DAMATTA, 1987). Neste primeiro momento, a diferença perpassava pelo espanto, perplexidade e curiosidade em relação ao exótico e ao longínquo.

Foi esse apreço ao inusitado que fez aparecer uma contínua leva de “objetos de curiosidade” na Europa, levados pelos exploradores, colonizadores e missionários. Nos mesmos lastros que transportavam ouro, cobre, ferro e especiarias começaram também a surgir tais objetos, impulsionados pela crescente onda europeia de colecionar tudo aquilo que fosse exótico, bizarro ou místico, incluindo aí elementos da natureza como pedras, conchas, plantas e artefatos das mais variadas etnias – tecidos, fatos de plumas, ídolos (POMIAN, 1984).

Com o avanço do Renascimento, as coleções de arte e antiguidades principescas

mostravam-se consolidadas, refletindo a afirmação dos estados absolutistas e a desintegração do sistema feudal. Os primeiros a se interessar pelos “objetos de curiosidade” foram os sábios, seguidos pela nobreza e estudiosos. Para Pomian (1984, p. 77) esses objetos foram colecionados “[...] não pelo seu valor de uso, mas por causa do seu significado, como representantes do invisível: países exóticos, sociedades diferentes, outros climas. [...] Mais do que objectos de estudo, são curiosidades”. Implicitamente, porém, essas coleções privadas também implicavam ostentar riqueza, conhecimentos e prestígio (CUNHA, 2006).

Para abrigar um crescente número desses objetos exóticos foi que surgiram e proliferaram na Europa os Gabinetes de Curiosidades que, como já vimos, estiveram intimamente relacionados com as práticas do colonialismo. A necessidade do sistema colonial da pilhagem e dominação de povos não europeus foi uma estratégia fundamental no desenvolvimento do capitalismo e por sua vez “[...] universalizou a dominação particular da Europa” (DAMASCENO, 2014, p. 47). Não devemos, portanto, tratar as Grandes Navegações e o advento do colonialismo apenas como “impulsos do *espírito*”, mas, também, como “forças da *matéria*” (DAMASCENO, 2014, p. 45).

Bittencourt (1996, p. 13) afirma que os Gabinetes “[...] tiveram, certamente, grande importância na domesticação do mundo. Podemos considerá-los como as primeiras bases de dados metódicas”. O autor chama atenção para o valor documental do catálogo da célebre coleção de curiosidades do naturalista dinamarquês Ole Worm, no século XVII, composta por mais de 1.500 itens. Constatou-se, dessa forma, que os Gabinetes de Curiosidades foram se tornando cada vez mais ordenados e sistematizados, fornecendo os acervos dos primeiros museus de história natural e/ou etnográficos.

O cientificismo das ciências naturais marcou o século XVIII, que também trouxe novas perspectivas ao pensamento ocidental como, por exemplo, maior informação e sistematização, contribuindo na percepção do “objeto de curiosidade” como um “espécime”. A Revolução Francesa legou uma influência humanista que naturalizou, ainda que temporariamente, a igualdade humana (SCHWARCZ, 1993). Os povos não europeus, até então caracterizados e entendidos como “povos selvagens”, passaram a ser cunhados de “primitivos”. Dessa forma, o homem “primitivo”, ou “primeiro”, estaria imune às amarras dos vícios da civilização que o corromperia, dando origem ao mito do “bom selvagem”. Schwarcz (1993, p. 45) definiu esse processo da seguinte forma:

[...] estabelecem-se as bases filosóficas para se pensar a humanidade enquanto totalidade. Pressupor a igualdade da unidade e a liberdade como naturais levava à determinação da unidade do gênero humano e certa

universalização da igualdade, entendida como um modelo imposto pela natureza [...]. Afinal, os homens nascem iguais, apenas sem uma definição completa da natureza.

Uma reação à visão unitária da humanidade do Iluminismo foi deflagrada no século XIX com o desenvolvimento das teorias evolucionistas e das doutrinas raciais, que pela perspectiva do não pertencimento e da diferenciação construíram a noção de alteridade baseada no etnocentrismo, e dessa forma disseminou-se o pensamento dicotômico de categorias como civilizado-primitivo, escrita-oralidade, história-mito, presente-passado, ciência-religião. Importante salientar alguns pontos dessas teorias e doutrinas, visto que elas refletem até hoje no olhar que se tem sobre o “Outro”.

Para Rocha (1984), a ideia de evolução estava atrelada ao orgânico, ao desenvolvimento biológico estabelecido no livro *A Origem da Espécies* (1859), de Darwin. As diferenças entre as sociedades poderiam ser explicadas pelos variados graus da evolução, marcando o início do pensamento antropológico. Como resultado, a sociedade do “eu” estaria no estágio mais avançado, e a sociedade do “outro” no estágio mais atrasado.

Complementando essa perspectiva, DaMatta (1987) aponta quatro ideias gerais que caracterizariam o evolucionismo. Na primeira delas, as sociedades humanas deveriam ser comparadas entre si através de seus costumes - embora a definição de costumes não levasse em consideração as relações sociais e valores. A segunda ideia era a própria origem dos costumes e, conseqüentemente, sua finalidade, ressaltando que “[...] o fim não é jamais discutido pelos teóricos do século XIX, porque é sempre encarado como sendo a encarnação da sociedade branca, tecnológica, europeia [...]” (DAMATTA, 1987, p. 93). A terceira ideia dizia respeito à linearidade do desenvolvimento das sociedades, estabelecendo a noção de progresso e a de determinação. Nesse sentido, os sistemas evolutivos partiriam “[...] do mais simples para o mais complexo e do mais indiferente para o mais diferenciado, numa escala irreversível” (DAMATTA, 1987, p. 95). Por fim, a quarta ideia reduziria as diferenças a momentos históricos específicos. Por essa lógica, conclui o autor:

Todas as formas sociais, políticas, econômicas, religiosas, jurídicas e morais desconhecidas foram reduzidas ao eixo do tempo [...]. Na medida em que situo diferenças num eixo temporal exclusivo [...], eu transformo diferenças em etapas do meu próprio desenvolvimento. E, deste modo, anulo todas as possibilidades de pensar e conceber o 'outro' como igual (DAMATTA, 1987, p. 98-99).

No que diz respeito à raça – termo só introduzido na literatura em meados do século

XIX -, Schwarcz (1993) observa que as visões antagônicas monogenistas e poligenistas lideraram o modo de pensar sobre a origem do homem. Enquanto os monogenistas “[...] acreditavam que a humanidade era una” (SCHWARCZ, 1993, p. 48), os poligenistas depositavam suas crenças na existência de vários centros de criação.

A partir dessas perspectivas, os teóricos propuseram três pensamentos acerca da raça. O primeiro deles acreditava na realidade das raças, ao mesmo tempo em que condenava o cruzamento racial. O segundo correlacionava os caracteres físicos e morais, referenciando a divisão do mundo em raças a uma divisão entre culturas. Ao passo que o terceiro pensamento pregava “[...] a preponderância do grupo 'racio-cultural' ou étnico no comportamento do sujeito [...]”, refutando a “ideia do arbítrio do indivíduo” (SCHWARCZ, 1993, p. 60). A mesma autora afirma que:

Esse saber sobre as raças implicou, por sua vez, um 'ideal político', um diagnóstico sobre a submissão ou mesmo a possível eliminação das raças inferiores, que se converteu em uma espécie de prática avançada do darwinismo social - a eugenia -, cuja meta era intervir na reprodução das populações (SCHWARCZ, 1993, p. 60).

Concomitantemente às transformações do pensamento ocidental e sua relação com o “outro”, o processo colonial prosseguia e alcançava seu apogeu com o imperialismo do final do século XIX, notadamente, mas não exclusivamente, no território africano, com o protagonismo de outros países europeus, sobretudo, Grã-Bretanha, Alemanha e França. O imperialismo caracterizou-se pela busca por mercados e pela exportação expansionista, estabelecendo dessa forma uma conexão com o capitalismo. Com a sedimentação do colonialismo “[...] os europeus atingiram posições de hegemonia econômica, militar, política e cultural na maior parte da Ásia, África e Américas” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 40).

Apesar do intenso comércio entre os europeus e africanos desde os primórdios da expansão, em particular o tráfico de escravos, os estilos de vida da África negra foram pouco afetados pelo contato direto com os europeus até os últimos anos do século XIX (APPIAH, 1997). Tendo sido o último continente subjugado pelos europeus, foi a partir dessa data que a colonização efetivamente se deu e deixou marcas na África. Esse “novo imperialismo”, também referido como “A Corrida à África”, apresentou traços fundamentais do expansionismo, da burocracia racial e do racismo (HERNANDEZ, 2005). A cobiça territorial e de influência política dos europeus culminou com a Conferência de Berlim, em 1884.

A referida Conferência estabeleceu regras que definiam a exploração legal europeia no continente. Nas palavras de Uzoigwe (2010, p. 35) “[...] as potências europeias se arrogavam

o direito de sancionar o princípio da partilha e da conquista de outro continente. Semelhante situação não tem precedentes na história”. Dessa forma, o Ocidente valia-se de uma ideologia “[...] capaz de fundir a prática das condições de exploração e de dominação com as formas de justificá-las” (HERNANDEZ, 2005, p. 93). Importante ressaltar que parte da historiografia de África ignora o protagonismo da resistência africana, fazendo-se crer que o imperialismo avançou pelo território com uma atitude leniente por parte dos africanos (HERNANDEZ, 2005).

As mudanças de mentalidades, como também o contexto social, político e econômico naquele final do século XIX, mostraram-se significativas para a emergência dos museus etnográficos e da Antropologia e Etnografia como disciplinas científicas. A origem das palavras “etnografia” e “etnologia” retrocedem a 1770, inicialmente usadas em alemão, associadas a certas coleções especializadas que tentavam representar povos e culturas por meio dos “artefatos tribais” (FEEST, 2011). Para Ferreira (1986), o vocábulo etnografia se derivou do grego *éthnos* e etimologicamente se refere a etnia, raça. Abbagnano (2007, p. 388) amplia sua análise semântica, afirmando que etnografia ou etnologia é “[...] uma das disciplinas do tronco sociológico [...]” que “[...] tem por objeto os modos de vida de grupos sociais ainda existentes [...], sobretudo pelo estudo da cultura dos povos 'primitivos’”.

Os museus públicos eram uma realidade em meados do século XIX; tipologias de museus de arte, história e ciências naturais mostravam-se consolidadas. Grande parte das coleções desses museus provinha das coleções principescas – para os museus históricos e de arte, e dos gabinetes de curiosidades, para os museus de ciências, particularmente os de ciências naturais (DAMASCENO, 2014). Esses últimos foram responsáveis pelo aprimoramento de técnicas em preservação e sistematização de espécimes. Entretanto, muitos dos “espécimes” que habitavam os gabinetes de curiosidades mostravam-se incongruentes quando remanejados para museus daquelas existentes tipologias.

A partir da necessidade de categorizar acervos museológicos, além da iminência da Antropologia como disciplina científica, foi que surgiram na Europa e Estados Unidos os primeiros museus etnográficos propriamente ditos. Os “espécimes” passaram então a ser compreendidos como “artefatos etnográficos” - objetos testemunhos dos grupos sociais. Shelton (2006) aponta dois precursores: o museu da *Academy of Sciences of St. Petersburg* (1836) e o *Leiden's Rijksmuseum voor Volkenkunde* (1837). Dentre outros, destacaram-se o *Peabody Museum of Archaeology and Ethnology*, em Harvard, 1866 - simultaneamente com a fomentação da antropologia como disciplina acadêmica na universidade, o *Musée d'Ethnographie*, em Paris, 1881, e o *Museum für Volkerkunde*, em Berlim, 1886.

Semelhantes desdobramentos não tardaram a chegar ao Brasil. Os primeiros museus brasileiros a expor coleções etnográficas foram o Museu Nacional, estabelecido no Rio de Janeiro em 1818; o Museu Paraense de Belém, em 1866; e o Museu Paulista, em São Paulo, datado de 1894 (SCHWARCZ, 2005). O Museu Nacional seguiu os moldes dos grandes museus nacionais europeus e objetivava propagar os estudos das ciências naturais no Brasil – suas coleções originalmente derivavam da Casa dos Pássaros, instituição colonial que colecionava a riqueza natural do território brasileiro através de animais, plantas, minerais e adornos indígenas (SANTOS, Myrian, 2002). Em 1876 criou-se nesta instituição a seção de Antropologia, Zoologia Geral e Aplicada, Anatomia Comparada e Paleontologia, marcando o início dos estudos da Antropologia no Brasil, ainda que fortemente influenciada por outras especialidades das Ciências Naturais. Os primeiros antropólogos brasileiros trabalharam nesses três grandes museus (ABREU, 2007).

Nesse sentido, a formação dos museus etnográficos e, conseqüentemente, a noção do “artefato etnográfico” estiveram relacionadas ao surgimento da Antropologia, ou mais especificamente à Antropologia Cultural, considerada, então, um ramo das ciências naturais que se ocupava das teorias acerca dos “povos exóticos”, e da Etnografia, que auxiliava nas descrições destes, ou seja, diferenciavam-se nos níveis de análises. A produção científica da nova disciplina estava até então inserida nos limites institucionais dos museus. Assim Barrio (2005, p. 21) as define:

A etnografia (escrever sobre os povos) é a disciplina mais próxima dos dados empíricos e a primeira que praticaram os antropólogos culturais. Prepondera nela o enfoque descritivo e utiliza como técnica de coleta de dados o trabalho de campo, principalmente, e as contribuições arqueológicas. É a base de toda a antropologia cultural, pois proporciona os elementos sobre os quais vão trabalhar os demais teóricos.

A etnologia vai além da descrição e pretende comparar, analisar as constantes e variáveis que se dão entre as sociedades humanas, e estabelecer generalizações e reconstruções da história cultural.

Por sua vez, a *antropologia social* se refere a problemas relativos à estrutura social: relações entre pessoas e grupos, instituições sociais, como a família, o parentesco, as associações políticas etc. Aqui a perspectiva é mais sincrônica que diacrônica.

Valeria a pena fazermos uma maior reflexão acerca dos “artefatos etnográficos”, compreendidos como objetos produzidos pelos seres humanos e que foram transformados em objetos de estudo pelos etnólogos e antropólogos. O vocábulo “artefato” deriva do Latim *arte factu*, ou seja, feito com arte (FERREIRA, 1986). Analisando semanticamente, trata-se de

“[...] objeto produzido, no todo ou em parte, pela arte ou por qualquer atividade humana, na medida em que se distingue do objeto *natural*, produzido pelo acaso”, e que “para ser reconhecido como tal [...] deve manifestar a intenção, preexistente à sua construção, de utilizá-lo com finalidade determinada, ou seja, deve constituir a realização de um projeto” (ABBAGNANO, 2007, p. 82-83).

Em uma concepção *lato sensu*, tais artefatos, também referidos como cultura material, são amplamente inseridos nos estudos da antropologia cultural, já que estão imbuídos de valores que extrapolam a sua materialidade, pois são produzidos e utilizados em contextos socioculturais específicos e contribuem na construção de memórias e identidades dos seres humanos, tanto individual como coletivamente. Gonçalves (2007, p. 8) corrobora com essa ideia ao afirmar que:

A interpretação antropológica de quaisquer formas de vida social e cultural passa necessariamente pela descrição etnográfica dos usos individuais e coletivos de objetos materiais. Não apenas pelas razões evidentes de que esses objetos preenchem funções práticas indispensáveis, mas, especialmente, porque eles desempenham funções simbólicas que, na verdade, são pré-condições estruturais para o exercício das primeiras.

Meneses (1983, p. 112-113) reforça a importância dos estudos e análises desses objetos na tentativa de compreender os modos de vida dos seus produtores. Para ele,

[...] os artefatos – que constituem [...] o principal contingente da cultura material – têm que ser considerados sob duplo aspecto: como *produtos* e como *vetores* de relações sociais. De um lado, eles são o resultado de certas formas específicas e historicamente determináveis de organização dos homens em sociedades [...]. De outro lado, eles canalizam e dão condições a que se produzam e efetivem, em certas direções, as relações sociais.

Nesse sentido, o desenrolar da Antropologia nas primeiras décadas do século XX permitiu que os artefatos etnográficos começassem a ser estudados na tentativa de se reforçar suas funções e significações ao invés de seus esquemas de evolução, deslocando-se “[...] o foco de descrição e análise dos objetos materiais (de suas formas, matéria e técnicas de fabricação) para os seus usos e significados e conseqüentemente para as relações sociais em que estão envolvidos os seus usuários” (GONÇALVES, 2007, p. 18-19). Obras de autores como Franz Boas e Bronislaw Malinowski⁵ trouxeram novas perspectivas para esses estudos, marcando o deslocamento das produções científicas dos museus antropológicos para os departamentos de Antropologia das universidades.

⁵ *Argonautas do Pacífico Ocidental*, de Malinowski (1922), e *Arte Primitiva*, de Boas (1927), são obras referenciais.

Motivado pelos estudos de Boas, o antropólogo Paul Rivet reestruturou o *Musée d'Ethnographie* de Paris – que “[...] reunia peças exóticas em abundância, dispostas sem quaisquer preocupações pedagógicas ou científicas” (GOLDSTEIN, 2008, p. 287), transformando-o no *Musée de l'Homme* (MH), em 1937. Sua inovadora proposta defendia a igualdade racial e o relativismo cultural e lançava novas perspectivas que aproximassem o aprendizado, a pesquisa e as práticas museais com suas coleções, amalgamadas em violento contexto colonial (SHELTON, 2006). Talvez este tenha sido um momento importante para se começar a pensar o “artefato etnográfico” como “arte”. Processos de ressignificação dos objetos nos museus sempre foram constituídos pelas relações de poder e subjetividade, e estão em constante transformação (COUTO, 2007).

A partir das primeiras décadas do século XX, alguns autores, como Dias (2007), apontam o progressivo afastamento da Antropologia dos museus etnográficos, o que estaria associado à crescente profissionalização da Antropologia como campo acadêmico nas universidades. Em meados dos anos 1950, “[...] antropólogos debruçaram-se sobre temas - parentesco, práticas rituais, saberes orais, sistemas simbólicos - que não requeriam de forma alguma o estudo dos objetos materiais” (DIAS, 2007, p. 132). Como consequência, defende esta mesma autora, ao delimitar o estudo dos objetos materiais no âmbito funcional/simbólico os antropólogos estariam abandonando a abordagem estética dos mesmos, criando espaço para a tendência da abordagem estetizante desses objetos não ocidentais pelos curadores dos museus etnográficos.

No mundo pós-colonial os museus etnográficos tiveram que se reinventar, visto que seus acervos pareciam em dissonância com as novas realidades sociais do mundo globalizado e multicultural. Dias (2007, p. 131) argumenta que:

A era pós-colonial impõe um novo olhar sobre esse tipo de museu: questionam-se os modos de recolha e apropriação dos objetos à luz das relações coloniais. A autoridade dos antropólogos é posta em questão no seio da instituição museal. Os povos representados nos museus querem ter uma voz na maneira como suas culturas são dadas a ver nos espaços de exposição.

Além disso, P. Santos (2013, p. 89) chama atenção para o fato de que “[...] temas relacionados com a restituição de propriedade cultural, políticas de representação e autoridade cultural [...]” começaram a estar cada vez mais presentes no âmbito dessas instituições, o que as fez adotar novos papéis e abordagens.

Também parece sintomática a tendência, deste início do século XXI, de alguns museus

européus renunciarem às palavras “etnologia” ou “antropologia” em seus nomes e se transformarem em museus de “culturas do mundo”⁶ – em uma nítida tentativa de se desvincularem do fardo colonialista. Clifford (2003, p. 10, tradução nossa) mostrou-se familiar com as críticas dessa natureza e afirmou que vê a antropologia “[...] não necessariamente como um instrumento do colonialismo, o que é muito simplista, mas como um conjunto imbricado em um contexto de poder, parte de um sistema”⁷.

Percebemos, então, que o diálogo entre a Antropologia e os museus sempre foi intercalado de lutas e conflitos, vistos que são campos de poder e ideologias. Não podemos perder de vista que os artefatos preservados nos museus etnográficos devem ser compreendidos como registros de duas culturas diferentes: aquelas das quais foram alienadas e a cultura dos colecionadores (FEEST, 2011).

1.2 A TEORIA MUSEOLÓGICA NA PERSPECTIVA DO MUSEU ETNOGRÁFICO

O sentido museológico é muitas vezes apontado como inerente ao próprio ser humano, pois desde tempos imemoriais o homem intervém na realidade, colecionando e atribuindo significados aos objetos que produz ou que lhe cercam. Essa ideia, portanto, antecede ao surgimento da instituição museu (ARAÚJO, C., 2012). A palavra “museu” é de origem grega - *mouseion*, e na Grécia clássica se referia ao templo das Musas, divindades filhas de Zeus; era um lugar de reflexão filosófica, quase um oráculo. Foi a partir do Renascimento do século XV, com as coleções de arte da nobreza italiana, que o termo começou a ser utilizado para designar um local de exposição de objetos. A partir da mesma época “[...] aparecem os primeiros traços efetivos daquilo que se poderia chamar de um conhecimento teórico específico em Museologia [...]” (ARAÚJO, C., 2012, p. 33).

Para Mairesse e Desvallés (2005), Samuel Quiccheberg foi o autor do primeiro tratado sobre museus de que se tem conhecimento, em 1565. O tratado apresentava um sistema de classificação compreendido por 53 inscrições divididas em cinco classes, a saber: a genealogia do colecionador, as obras de arte, as obras da natureza, as ferramentas necessárias para a atividade humana e as imagens produzidas pelo homem, “[...] descrevendo todas as maravilhas do universo”⁸ (MAIRESSE; DESVALLÉS, 2005, p. 4, tradução nossa). C. Araújo

⁶ Macdonald (2016) cita alguns exemplos, como o *Museum für Völkerkunde* (comumente traduzido como Museu Etnológico) de Frankfurt, que em 2010 foi renomeado *Weltkulturenmuseum* (Museu das Culturas do Mundo), e o *Museum für Völkerkunde* de Viena, que foi transformado em *Weltmuseum Wien* (Museu do Mundo de Viena).

⁷ “[...] not exactly a tool of colonialism, which is much too simple, but as a set of practices embedded in a context of power, part of a system”.

⁸ “[...] décrivant l'ensemble des merveilles de l'univers”.

(2012, p. 34) afirma que essas obras, até então, não haviam construído “[...] conhecimentos museológicos consistentes [...], mas apenas conhecimentos artísticos, literários, filosóficos ou históricos sobre os conteúdos guardados nestas instituições”.

Essas publicações proliferaram na Europa até o século XVII e estavam muito mais preocupadas em estabelecer procedimentos técnicos para o museu do que na discussão filosófica e conceitual dele. Dessa forma, elas estavam principalmente voltadas:

[...] para as regras de procedimentos nas instituições responsáveis pela guarda das obras, para as regras de preservação e conservação física dos materiais, para as estratégias de descrição formal das peças e documentos, incluindo aspectos sobre sua legitimidade, procedência e características (ARAÚJO, C., p. 34).

Somente em 1683, de fato, a primeira instituição moderna com as prerrogativas de um museu foi estabelecida, na Universidade de Oxford, Inglaterra: o *Ashmolean Museum*. Em 1759 criou-se o *British Museum*, em Londres, com a coleção de Hans Sloane comprada pelo Parlamento inglês (SOTO, 2014). Pouco tempo depois, com a Revolução Francesa (1789-1799), a sociedade ocidental sofreu profundas mudanças em todas as dimensões da vida humana – e os museus não ficaram imunes. Como consequência das demandas democráticas surgiu o conceito de “museu nacional” com “[...] a necessidade de se constituir uma identidade nacional, por meio do patrimônio como herança coletiva da nação [...]” (SOTO, 2014, p. 60). Assim, como exemplo paradigmático, em 1793 foi estabelecido o primeiro museu francês público, o *Musée du Louvre*.

O século XIX, conhecido como a Era dos Museus, foi marcado pelo surgimento de importantes museus em todo o mundo, com as mais diversas tipologias, incluindo os etnográficos. “Também nessa época surge o primeiro museu histórico – todo organizado em ordem cronológica – na Dinamarca (1830), e começam a surgir os museus de folclore: Dinamarca (1807), Noruega (1828) e Finlândia (1894)” (SOTO, 2014, p. 60).

Paralelamente, vários manuais tentavam “[...] estabelecer o projeto de constituição científica do campo dedicado aos museus, mas ainda na vertente de uma 'Museografia' [...]” (ARAÚJO, C., 2012, p. 35). Ou seja, as preocupações teóricas ainda estavam muito relacionadas às práticas e técnicas aplicadas aos acervos. O termo “museografia” vinha sendo usado desde 1727 (quando apareceu em uma obra de Neickel), mas “museologia” só iria aparecer em 1839, na obra de Georg Rathegeber, *Reconstrução da História da Arte e da Museologia Holandesa*. Alguns anos mais tarde (1878-1885), as publicações em alemão da revista *Zeitschrift für Museologie*, publicadas por Johann G. Theodor Graesse, reivindicariam

a museologia como ciência (MAIRESSE & DESVALLÉS, 2005), sinalizando a fundamentação de um corpo teórico para a museologia.

É importante clarificarmos a distinção entre os termos “museografia” e “museologia”, que na época eram usados quase que indistintamente, mas começariam a ser debatidos pelos estudiosos e teóricos alguns anos depois. Recorreremos à obra dos autores Desvallés e Mairesse (2013, p. 58), que assim definiram o termo museografia:

[...] como a figura prática ou aplicada da museologia, isto é, o conjunto de técnicas desenvolvidas para preencher as funções museais, e particularmente aquilo que concerne à administração do museu, à conservação, à restauração, à segurança e à exposição.

No tocante à museologia, existem várias possibilidades para explicá-la semanticamente. Tomaremos uma das definições de Zbynek Stránský (STRÁNSKÝ, 1980 apud DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 62) que parece mais apropriada ao nosso tempo:

A museologia é uma disciplina científica independente, específica, cujo objeto de estudo é uma atitude específica do Homem sobre a realidade, expressão dos sistemas mnemônicos, que se concretiza por diferentes formas museais ao longo da história.

O final do século XIX mostrou-se profícuo para a expansão das ciências sociais e humanas, fortemente influenciadas pelo Positivismo, promovendo uma independência da Museologia das outras ciências, notadamente, Artes e História (ARAÚJO, C., 2012). Surgiram, então, as primeiras associações museais que contribuiriam para o pensamento acerca dos museus. A primeira delas foi a *Museum Association*, criada em Londres, em 1889, e sua primeira publicação anual de 1890 “[...] foi o primeiro periódico inteiramente consagrado à teoria e à prática do museu”⁹ (MAIRESSE; DESVALLÉS, 2005, p. 14, tradução nossa).

Já analisamos que no mesmo período surgiram os museus etnográficos, através da próxima relação entre a ciência da Antropologia e a sua prática. Após a coleta, estudo e sistematização dos objetos, os antropólogos os exibiam nos museus. Sua função era a “[...] de obter exemplares típicos das etapas pelas quais tem caminhado a humanidade no seu avanço até o *nosso tempo* e, sobretudo, a *nostra sociedade*” (DAMATTA, 1987, p. 90-91). Para além da exemplificação do evolucionismo das espécies, os museus etnográficos explicitavam a superioridade dos colonizadores e, assim, “[...] surgem abrindo uma área para os troféus que o

⁹ “[...] constituent la première publication périodique entièrement consacrée à la théorie et à la pratique du musée”.

Imperium, em virtude de sua superioridade, um dia resolveu reunir” (DAMATTA, 1987, p. 90).

No desenrolar dos tempos a relação entre a Antropologia e o museu por vezes se distanciou, em outras se reaproximou. Tal relação, contudo, nunca foi completamente perdida, visto que a produção material humana é uma fonte inesgotável de informações para as ciências sociais. Gonçalves (2007, p. 16) observa que a própria compreensão da cultura material perpassa as abordagens da antropologia cultural e que “[...] acompanhar as interpretações antropológicas produzidas sobre os objetos materiais é até certo ponto acompanhar as mudanças nos paradigmas teóricos [...] dessa disciplina”. Nessa perspectiva, podemos também dizer que a mesma lógica vale para o discurso expográfico dos museus e o pensamento museológico, visto que novas formas de ver e de pensar o objeto musealizado traduziram-se em inovadoras formas de expô-lo e representá-lo.

Nas primeiras décadas do século XX havia uma profusão de conceitos e teorias acerca da Museologia. Nos Estados Unidos, por exemplo, ocorreu o que se chamou de primeira “revolução dos museus”, cuja preocupação central era prover o museu com um perfil mais dinâmico e ativo, transferindo o foco das coleções para o público – na verdade, esse tipo de experiência havia sido inicialmente utilizada na Inglaterra, pelo *British Museum*. Esse modelo, dito funcionalista, tinha como mote o “[...] acesso a todos os cidadãos e o discurso da eficácia [...]” (ARAÚJO, C., 2012, p. 37).

Na França, foi criado o *Office International des Musées*, em 1926, cuja publicação periódica *Museion* tornou-se a única revista internacional sobre museus da época. A seguir, foi instaurado o “curso de museografia” (o termo era mais usado do que “museologia”, na França) no *Louvre*, em 1929. Uma década mais tarde, curso semelhante começou a ser ministrado no Museu Nacional - Rio de Janeiro (MAIRESSE; DESVALLÉS, 2005). Deu-se o início da internacionalização da Museologia como disciplina científica.

Tal internacionalização intensificou-se no pós-guerra, sobretudo depois da criação da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura - UNESCO (1945) e do Conselho Internacional de Museus - ICOM (1946). A primeira busca assegurar o respeito à justiça, às leis, aos direitos do homem e às liberdades fundamentais através da cultura, ciência e educação, ao passo que o segundo, criado no seio da UNESCO, “[...] visa trabalhar na promoção dos interesses da Museologia e de outras disciplinas relacionadas às atividades dos museus” (SOTO, 2014, p. 62).

Essas organizações tiveram, e continuam tendo, papéis fundamentais nas transformações ocorridas no campo museológico, tanto na profissionalização dos seus

funcionários quanto nas discussões conceituais e teóricas. Na opinião de Mairesse e Desvallés (2005, p. 17, tradução nossa), a criação do ICOM “[...] marca a continuação dos esforços de cooperação internacional, que levaram a um aumento significativo das trocas entre profissionais de museus de diferentes países, o confronto de diferentes pontos de vista sobre a definição do museu ou o seu estudo”¹⁰. O ICOM é composto por 30 Comitês Internacionais, envolvendo as mais diversas tipologias de museu, como também aspectos teóricos e práticos da museologia. Sob a égide do ICOM foi organizado o I Simpósio sobre Teoria Museológica, em Brno, em 1965.

Dentre esses comitês, destacamos o ICOFOM e o ICME. Segundo Cerávolo (2004, p. 239), os delineamentos do campo museológico ganharam profundidade e alcance internacional (as publicações são quase sempre nas três línguas oficiais do comitê: o inglês, o francês e o espanhol), sobretudo, depois da instauração do Comitê Internacional da Museologia – ICOFOM, em 1977, embora não restritos somente a ele: “O papel do comitê foi desenvolver pesquisas, análises e debates, contribuindo para a independência da área”. Cury (2005a, p. 46) corrobora com essa ideia ao colocar a criação do ICOFOM “[...] como um dos principais marcos da formação e desenvolvimento da disciplina Museologia”. Ainda a respeito do ICOFOM, a referida autora afirma que seus objetivos:

[...] eram a definição de museologia, a constituição de um sistema de conhecimento museológico, o desenvolvimento de um programa de ensino universitário da museologia e a compreensão das interações da museologia com outros campos de conhecimento, tais como a filosofia, a antropologia social e cultural, as ciências políticas e da informação. A meta era a configuração da museologia como um campo de estudo independente (CURY, 2005a, p. 46-47).

A produção teórica dos seus membros começou a ser publicada anualmente pelo ICOFOM a partir de 1978, e “[...] foi fundamental para o nascimento ou construção daquilo que hoje se conhece como 'teoria do museu', a 'museologia como disciplina acadêmica' e, também, para a divulgação do que estava sendo concebido” (CERÁVOLO, 2004, p. 240). Entre 1981 e 1982 essas publicações eram chamadas de *Museological Working Paper* – MuWoP, posteriormente substituídas pelo ICOFOM *Study Series* – ISS, publicadas até hoje. Tais publicações têm sido relevantes aos profissionais do campo museológico. Cada edição é centrada em um tema específico que dialoga com o fazer e o pensar museal. Algumas delas trouxeram debates particularmente pertinentes ao museu etnográfico, como a edição ISS 6, de

¹⁰ “[...] marque la poursuite des efforts de coopération internationale, lesquels conduisent à une augmentation importante des échanges entre les professionnels de musée des différents pays, à la confrontation de différents points de vue sur la définition du musée ou sur son étude”.

1984, cujo tema *Collecting Today for Tomorrow* trazia dois artigos focados na coleta de acervos etnográficos: *Trifling and Essential*, de M. Bellaigue Scalbert e *Marketplace Ethnology* de L. Miranda, ao passo que as ISS 8 e ISS 9, de 1985, abordaram a temática dos objetos originais versus objetos substitutos, tema também recorrente aos museus etnográficos.

Quanto ao ICME, que é o Comitê Internacional de Museus e Coleções Etnográficas, foi criado juntamente com o ICOM, em 1946. Este comitê se dedica aos museus e coleções etnográficas, sejam eles locais, nacionais ou internacionais. Entre suas preocupações, destacam-se os desafios enfrentados por esses museus e coleções em um mundo em transformação, reconhecendo seu “[...] histórico colonial e o legado racista e sexista que sustenta grande parte das nossas coleções etnográficas tradicionais [...]”¹¹ (ICME, 2010, tradução nossa).

Vale a pena também ressaltar, por oportuno, a importante função de outros Documentos Referenciais do ICOM/UNESCO no contexto das transformações ideológicas dos museus. Seguiremos a perspectiva adotada por Cândido (2003), que ressaltou os documentos da Mesa-Redonda de Santiago do Chile, 1972; a Declaração de Quebec, 1984 e a Declaração de Caracas, 1992. A seguir, destacamos suas principais diretrizes.

A Mesa-Redonda de Santiago “[...] é reconhecida como a mais importante contribuição da América Latina para o pensamento museológico internacional e sua importância decorre especialmente da inserção nas discussões, da questão do papel social dos museus.” (CÂNDIDO, 2003, p. 20). Nessa reunião foi gestado o conceito de “museu integral”, com a proposta de um museu mais engajado e comprometido com o desenvolvimento social.

A partir da Mesa-Redonda de Santiago, a museologia procurou compreender cultura e identidade como fenômenos construídos e reconstruídos nas interações do dia a dia das comunidades e que o “[...] conhecimento da nossa cultura passa, portanto, inevitavelmente, pelo conhecimento de outras; a nossa cultura será uma cultura possível, dentre tantas outras” (SANTOS, Maria, 2002, p. 110). Informação significativa quando pensamos no contexto etnocêntrico em que os museus etnográficos foram criados.

Quanto à Declaração de Quebec, reconheceu-se “[...] a necessidade de ampliar a prática museológica e de integrar nessas ações as populações [...]; e a priorização do desenvolvimento social” (CÂNDIDO, 2003, p. 24). O Movimento Internacional para uma Nova Museologia – MINOM foi fundado a partir dessa Declaração que basicamente propunha uma museologia de caráter social para contrapor ao colecionismo, reconhecendo novas formas

¹¹ “[...] colonial histories and the racist and sexist legacies that underpin so many of our traditional ethnographic collections [...]”.

museais: museus comunitários, museus de vizinhança, ecomuseus, dentre outros. Segundo Maria Santos (2002, p. 114-115), a proposta da Nova Museologia:

[...] sugere uma 'libertação' da razão instrumental a que os museus estavam e, ainda, continuam submetidos, atrelados ao estado racional legal, calcado em um sistema jurídico e em uma burocracia efetiva, etc., o que pode ser evidenciado, através da política de preservação paternalista, imposta pelos governos, onde a decisão do que deve ser preservado, a coleta e a guarda das coleções estão sempre nas mãos dos mais poderosos.

Essa nova perspectiva lançou à luz conceitos básicos como “participação” e “autogestão” (SANTOS, Maria, 2002, p. 121), que seriam fundamentais para se começar a pensar um museu etnográfico mais democrático: escutando as vozes dos povos nele representados e que sempre foram silenciadas. Tais iniciativas de empoderamento levaram os museus a reconhecer os direitos legítimos dos povos autóctones ao acesso de materiais sagrados e objetos culturais que lhes dizem respeito (BOLAÑOS, 2002).

Ainda que inicialmente o MINOM tenha sido produto da insatisfação de um grupo de profissionais da área da Museologia que buscavam maiores transformações e comprometimentos sociais - além de criar um contraponto ao ICOM, terminou que ele próprio foi instituído e posteriormente reconhecido como uma organização afiliada ao ICOM (SANTOS, Maria, 2002).

O último documento analisado, a Declaração de Caracas, destacou o reconhecimento do papel comunicador do museu e a “[...] necessidade de definir a natureza específica deste meio e sua linguagem [...]. Busca de ação integral, democrática e participativa” (CÂNDIDO, 2003, p. 28). Salientou-se a dimensão comunicacional do museu e a essencial participação do público no estabelecimento dessa comunicação.

Dessa forma, podemos perceber que esses eventos foram decisivos para as transformações ocorridas no campo da museologia e, conseqüentemente, das práticas museais, redefinindo o museu como importante instrumento social nas sociedades contemporâneas. A sedimentação de um corpus teórico alargou a própria concepção de museologia. Nesse redimensionamento, Cury (2009, p. 29-30) afirma que a museologia “[...] há décadas, deslocou o seu objeto de estudo dos museus e das coleções para o universo das relações, como: a relação do homem e a realidade; do homem e o objeto no museu; do homem e o patrimônio musealizado; do homem com o homem, relação medida pelo objeto”.

Novas propostas têm sido inseridas nos estudos teóricos da museologia. Shelton (2011), por exemplo, propõe a compreensão da museologia a partir de três vertentes complementares. Uma metodológica ou técnica (a operacional), a outra em mídia comunicativa (a crítica) e a

terceira, em prática (a praxiológica). A museologia operacional consistiria do corpo de conhecimento, regras e procedimentos éticos que estabelecem o campo prático da museologia, ao passo que a museologia crítica teria como objeto de estudo a museologia operacional, investigando “[...] os imaginários, as narrativas e os discursos [...]”¹² (SHELTON, 2011, p. 31, tradução nossa).

No que tange aos museus etnográficos, observamos algumas mudanças pontuais entre o final do século XX e início do XXI que trouxeram perspectivas inovadoras para as práticas museais dessas coleções. Como exemplos, podemos mencionar o *Musée d'Ethnographie* de Neuchâtel (1904), na Suíça, cujo curador de 1980 a 2004, Jacques Hainard, propôs uma perspectiva museológica crítica em uma série de exposições que buscava um diálogo das suas coleções com a história e arte contemporâneas¹³; o *Nacional Museum of the American Indian*, criado em 2004, em Washington, que foi mais além “[...] reconhecendo a importância da cultura acima da preservação do objeto, o direito das comunidades nativas de usar os objetos do museu e a autoridade dos filósofos Nativos Americanos na compreensão e cuidado das coleções [...]”¹⁴ (SHELTON, 2006, p. 76, tradução nossa); e o *Musée du Quai Branly*, aberto em 2006, em Paris, adotando uma abordagem expográfica estetizante e um discurso que alça a cultura material do “outro” a “obra-prima”, na tradição filosófica do ocidente.

Face às novas demandas sociais e perspectivas do pensamento museológico, os museus etnográficos buscam se reinventar. Foram esses museus (juntamente com os de arte contemporânea) que vivenciaram as mais profundas mudanças nas últimas décadas do século XX (BOLAÑOS, 2002). Também foram os que “[...] sempre ocuparam um lugar secundário na hierarquia dos museus nas arenas nacionais [...]” (SANTOS, P., 2013, p. 87). Talvez, agora, estejam buscando um protagonismo até então ofuscado por outras tipologias de museus.

1.3 EXPONDO ARTEFATOS ETNOGRÁFICOS: A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO SOBRE O “OUTRO”

As representações acerca do “outro” foram construídas e reforçadas ao longo dos séculos pelos ocidentais. Ainda que o foco desta pesquisa recaia nas formas com que esses “outros” foram e são tratados nos museus etnográficos, observa-se que elas não ficaram

¹² “[...] the imaginaries, narratives and discourses [...]”.

¹³ As mais célebres delas foram, segundo Roigé i Ventura (2007), *Le salon de l'ethnologue* (1989), flertando com a estética dos museus de arte, e *Le Musée canibale* (2002), que questionava o papel dos museus etnográficos.

¹⁴ “[...] acknowledging the importance of cultural over object preservation, the right of native communities to use museum objects, and the authority of Native American philosophies on the understanding and care of collections [...]”.

restritas a estes últimos. Outras arenas também tiveram participação na construção do imaginário social envolvendo culturas não ocidentais.

Assim, apresentações e exposições de “povos exóticos” também foram observadas em feiras internacionais, *freak shows*¹⁵, zoos e circos, que cresceram em popularidade em finais do século XIX, confirmando o estereótipo do “primitivo” em constante necessidade de ser “civilizado”, além de reforçar uma “[...] unidade racial entre os brancos europeus e norte-americanos que estavam basicamente divididos em classes e religião [...]”¹⁶ (FUSCO, 1995, p. 41, tradução nossa).

A primeira exposição de espécie humana viva que se tem conhecimento ocorreu em 1493, na Corte Espanhola, quando um Aruaque trazido do Caribe por Cristóvão Colombo foi exposto por dois anos, até seu falecimento por desgosto. Poucos anos mais tarde, em 1501, uma grande exposição com povos Esquimós foi organizada em Bristol, Inglaterra. No decorrer dos séculos essas exposições foram ficando cada vez mais frequentes, culminando com o surgimento da incipiente cultura de massa no final do século XIX, momento cujo crescimento das populações urbanas foi significativo (FUSCO, 1995).

Para Kirshenblatt-Gimblett (1998, p. 397, tradução nossa), essas exposições/espetáculos com seres humanos vivos tendiam para a teatralização, expandindo os limites entre “[...] curiosidade mórbida e interesse científico, galeria de horrores e exposição médica, circo e zoológico [...]”¹⁷, acrescentando ainda que, quando as próprias pessoas são os meios de representação etnográfica, elas se tornam signos vivos delas mesmas. A autora também defende a ideia de que se a vida cotidiana dos outros se torna o sujeito da exposição, então a própria etnografia nos permite fazer uma crítica à nossa civilização: “É o efeito etnográfico ao contrário: nossa própria barbárie vivenciada como civilizada”¹⁸ (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1998, p. 407, tradução nossa).

Embora popular no final do XIX, essas abordagens não desapareceram por completo, pois estão hoje inseridas em novos discursos, como na indústria massificada do turismo ao oferecer aos viajantes oportunidades de vivenciar “genuínas culturas exóticas” em vias de extinção, através de performances e festivais folclóricos.

¹⁵ Segundo Bogdan (2002), *freak show* era a designação que os norte-americanos utilizavam para nomear as “exposições de fenômenos” que se popularizaram entre 1840 e 1940, e consistia de apresentações de indivíduos com anomalias físicas, mentais ou comportamentais, além dos povos “primitivos” de países “exóticos”.

¹⁶ “[...] racial unity as whites among Europeans and North Americans, who were divided strictly by class and religion [...]”.

¹⁷ “[...] morbid curiosity and scientific interest, chamber of horrors and medical exhibition, circus and zoological gardens [...]”.

¹⁸ “This is the ethnological effect in reverse: our own barbarity is experienced as civilized”.

As Exposições Universais e Coloniais também tiveram sua parcela na construção do “outro” nas sociedades ocidentais. Elas estavam preocupadas em representar materialmente um projeto capitalista de mundo e as benesses da expansão imperialista para a Europa (e por extensão os Estados Unidos da América). Nesse sentido, as Exposições Universais e as Coloniais (ainda que em menor grau) surgem no intuito de exibir para as massas o progresso industrial, tecnológico e científico de suas nações. Barbuy (1996, p. 212) ressalta que essas feiras não se caracterizavam como “[...] simples feiras comerciais; muito mais que isso, eram manifestações de todo um pensamento. E seguiam mais a tradição dos salões de arte do que das feiras ou mercados [...]”.

A primeira Exposição Universal aconteceu em 1851, em Londres – como uma resposta à “crise de confiança” do mundo vitoriano (RYDELL, 2006), e a última, em Gand, 1913 (as Exposições Coloniais duraram mais algumas décadas), quando outras formas de entretenimento, especialmente o cinema, entraram em cena. Nessas feiras também era comum encontrar objetos etnográficos e representações com “povos selvagens” simulando seu habitat natural. Para a de Paris, de 1878, a França exibiu o maior número de nativos que se tem notícia; cerca de 400 pessoas de diferentes etnias do Senegal, Indochina e Taiti, juntamente com suas habitações tradicionais. Durante toda a exposição, eles tinham que se comportar como se estivessem “vivendo” suas rotinas (CAIN, 2011).

Para além de entretenimento, essas exposições abordavam um viés ideológico que demonstrava a superioridade do colonizador. Assim, a popularidade dessas feiras tornou-se o meio ideal para se propagar os discursos imperialistas das grandes potências econômicas da época – além de ilustrar e popularizar as teorias raciais, como afirma Rydell (2006, p. 135-136, tradução nossa):

Os espetáculos da 'civilização' e do 'progresso' atraíram dezenas e milhares de pessoas para suas exposições arquitetônicas, industrial, agrícola e antropológica. Uma única exposição universal, a de Paris de 1900, teve mais de 50 milhões de pessoas que passaram pelos seus portões durante os seis meses de duração. Por volta da I Guerra Mundial, poucas pessoas tinham dúvidas em dizer que as exposições universais moldaram tanto a forma como o conteúdo do mundo moderno¹⁹.

Os museus etnográficos, juntamente com todas essas possibilidades de arenas de representações, foram e têm sido alguns dos principais *locus* de difusão e propagação do

¹⁹ The spectacles of 'civilization' and 'progress' attracted tens of millions of people to their architectural, industrial, agricultural, and anthropological exhibits. One world fair alone, the 1900 Paris Universal Exposition, saw more than 50 million people pass through its portals during its six-month run. By World War I, few would have doubted the claim that world fairs had shaped both the form and substance of the modern world.

pensamento ocidental, respaldando-se nos discursos científicos acerca do “outro” e da alteridade. No âmbito dos museus é a exposição que conduz, transmite e reconstrói uma mensagem através do *design* expográfico, da montagem, da organização narrativa que nos ajuda (ou impede) a uma compreensão visual, cultural, social e política dos objetos expostos (KARP, 1991).

Sendo assim, o elemento mais visível de um museu é a sua exposição. É através dela que o museu cria sua identidade, relação e comunicação com seu público. A sua forma de expor torna-se fundamental para estabelecer essas premissas. O museu é então “[...] uma instituição produtora de exposições [...]” e cabe a elas “[...] a maior responsabilidade por mediar a relação entre o homem e a cultura material” (CURY, 2005b, p. 367-368). Scheiner (2003, p. 96) compartilha dessa ideia, ao afirmar que “[...] a exposição é a principal instância de mediação dos museus, a atividade que caracteriza e legitima a sua existência tangível”.

A exposição - termo originário do latim *expositio* (exposto, explicação) - tem em seu aspecto comunicacional uma das principais funções dos museus, segundo a definição do ICOM (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013). Embora sua significação tenha sofrido transformações ao longo dos tempos, levaremos em consideração uma das noções apresentadas por Desvallées e Mairesse (2013, p. 43), que assim a define:

[...] aparece como uma característica fundamental do museu, na medida em que este é desenvolvido como o lugar por excelência da apreensão do sensível pela apresentação dos objetos à visão (visualização), 'mostração' (o ato de demonstrar como prova), e ostensão (como uma forma de sacralização de objetos por adoração). Por meio deste processo, o visitante é colocado na presença de elementos concretos que podem ser exibidos por sua própria importância (como no caso de quadros ou relíquias), ou por evocarem conceitos ou construções mentais (a transubstanciação, o exotismo).

Para alcançar esse objetivo, todavia, faz-se necessário adotar uma série de procedimentos, desde os de caráter conceituais até os técnicos, em conjunto com uma equipe multidisciplinar que esteja envolvida no projeto expográfico. É preciso narrar, contar e comunicar histórias. Discursos expográficos precisam ser (re) construídos. Nesta perspectiva, o processo:

[...] parte do conhecimento existente sobre o acervo, desenvolve uma lógica conceitual, organiza os objetos museológicos associados a elementos contextualizadores, tendo um espaço físico como balizador dessa ordem. Cria seus modelos de representação para comunicar conhecimento. O consumo de exposição é a possibilidade de o público de se apropriar do modelo proposto pelo museu, reelaborá-lo e recriá-lo na forma de um novo

discurso (CURY, 2005b, p. 367).

Nesse sentido, o ato de expor é sempre uma ação política que pode empoderar ou invisibilizar sujeitos, embora, a princípio, a exposição seja moralmente neutra (KARP, 1991). É imperativo, pois, a responsabilidade e compromisso ético dos profissionais envolvidos no processo. Cunha (2008, p. 152) chama atenção para a relevância desse tema ao afirmar que “Expor é revelar, comungar, evidenciar elementos que politicamente precisam ser explicados, em perspectiva relacionada a um momento histórico, uma produção estética, um ideal político. Expor é propor, e na proposição o museu faz lembrar/esquecer [...]”.

Nos museus etnográficos o desafio de expor parece ainda maior, visto que seus acervos são formados por objetos deslocados cultural, espacial e temporalmente de “outras sociedades”. Como, então, ressignificar esse objeto etnográfico, agora musealizado – transformado em peça de museu, e se comunicar com o público? Como representar culturas que não são as nossas?

Em um clássico artigo, Meneses (1994, p. 28) nos chamava atenção de que seria ingenuidade imaginar “[...] que é possível, por intermédio de exposições museológicas, expressar a 'significação' de determinado grupo ou cultura, 'povo', nação ou segmento social [...]. Não é possível, decididamente, exibir culturas [...]”. Nesta linha de pensamento, Cury (2006, p. 81) afirma que “Se não comunicamos culturas, os museus fazem a mediação entre culturas por meio do patrimônio cultural musealizado”, e propõe a elaboração de modelos de comunicação museológica para essa mediação, cujo objeto museológico é o motivador da interação de sujeitos de culturas diferentes.

Uma das possíveis estratégias na elaboração de modelos expositivos poderia ser a interdisciplinaridade e multidisciplinaridade com outras ciências, tal como a semiótica, valendo-se “[...] de uma atitude em um determinado contexto que tenha força simbólica em igual intensidade da situação original” (CURY, 2006, p. 81).

Horta (2000, p. 149) concorda com o pressuposto de que a ciência dos sinais, a semiótica ou semiologia, “[...] parece ser o melhor instrumento para o estudo e análise da linguagem museológica e para o embasamento teórico da museologia [...]”. Para tal, o trabalho museológico seria compreendido como uma “linguagem” que utiliza uma “sintaxe”, uma “semântica” e uma “pragmática” para construir e comunicar significados. Assim, para esta autora (2000, p. 153-154),

A Semântica, [...] dos objetos na linguagem museológica, é elaborada através da pesquisa e estudo desses objetos, inclusive da evolução do seu sentido no tempo e no espaço [...]. A Semântica é a base determinante da

Sintaxe – a maneira como vamos organizar os objetos em estruturas lógicas e coerentes [...]. A Pragmática – ou a aplicação e o exercício da linguagem museológica – vai se manifestar na museografia [...]. Esta vai refletir a Semântica e a Sintaxe do discurso do museu, ou melhor, do seu corpo técnico, já que nem os objetos nem os museus falam por si.

Para Karp (1991), a questão vai mais além, não diz respeito apenas ao “o que” e “como” devem ser representadas, mas, sobretudo, “quem” irá controlar os meios da representação. Então, inferimos que a exposição é um meio de representação sob o controle de algum sujeito ou grupo.

Mas o que é, de fato, uma representação? E como ela acontece no espaço expográfico?

Representação é um vocábulo de origem medieval que se refere à ideia de algo, à imagem ou ao próprio objeto (ABBAGNANO, 2007). Lidchi (1997) compreende *representação* como a maneira pela qual o significado é construído e transmitido através da linguagem e objetos; fazendo uma distinção entre *a representação* – a atividade ou processo - e *as representações* – o resultado ou produtos. Meneses (2002, p. 24) buscou entender a representação pela perspectiva do seu antônimo, a ausência. Segundo ele, “Representar significa, ao mesmo tempo, tornar presente o que está ausente, mas pela própria presença da ausência, acentuar a ausência”. Já Hall (1997, p. 15, tradução nossa) define *representação* como o uso da “[...] linguagem para dizer algo significativo, ou representar o mundo significativamente para outras pessoas”²⁰, embora ele concorde que o tópico seja demasiado complexo para uma definição assim simplista.

Ainda para Hall (1997), o processo da representação ocorre a partir de dois “sistemas representacionais”. O primeiro deles nos capacita a construir significados para o mundo através de uma cadeia de equivalências entre coisas e o nosso sistema de conceitos, ou “mapas conceituais”. O segundo depende da construção de um agrupamento de correspondências entre nosso “mapa conceitual” e signos. A relação entre coisas, conceitos e signos permeia o processo de produção de significado, o que chamamos de *representação*. A fim de que os significados sejam efetivamente intercambiados, as pessoas devem compartilhar uma mesma maneira de interpretar os signos da linguagem. Esses signos podem ser icônicos (os signos visuais) ou indexicais (os signos escritos ou falados).

O referido autor identifica três teorias que diferenciam a representação, segundo sua abordagem: a reflexiva, a intencional e a construcionista. Na abordagem reflexiva, o significado “[...] encontra-se no objeto, pessoa, ideia ou evento do mundo real, e a linguagem

²⁰ “[...] language to say something meaningful about, or to represent, the world meaningful, to other people”.

funciona como um espelho, para *refletir* o verdadeiro significado como já existe no mundo”²¹ (HALL, 1997, p. 24, tradução nossa). É o que também chamamos de mimésis. Enquanto isso, na abordagem intencional, o autor impõe o seu significado peculiar ao mundo através da linguagem, ressaltando que apesar de nos comunicarmos de forma única, temos que compartilhar códigos e regras para sermos compreendidos. A terceira abordagem de representação, a construcionista, reconhece a característica social e pública da linguagem. “Coisas não *significam*: nós *construímos* significados, usando sistemas representacionais – conceitos e signos”²² (HALL, 1997, p. 25, tradução nossa). Salientando-se que “[...] não podemos confundir o mundo *material*, onde coisas e pessoas existem, e os processos e práticas *simbólicas* através dos quais representação, significado e linguagem operam”²³ (HALL, 1997, p. 25, tradução nossa). Em outras palavras, não é o mundo material que transmite significado; é o sistema de linguagem (ou qualquer outro) que usamos para representar nossos conceitos e ideias que o faz.

Ao analisar exposições etnográficas, Kirshenblatt-Gimblett (1998) fez uma correlação próxima à teoria reflexiva investigada por Hall. Segundo a autora, o objeto etnográfico é comumente apresentado em duas perspectivas. A primeira, chamada *in situ*, implica em mimésis e metonímia. A natureza metonímica dos objetos etnográficos seria um convite às evocações miméticas do que foi perdido. Dessa forma, “A arte da mimésis, seja na forma de salas de época, vilarejos etnográficos, meio ambientes recriados, encenação de rituais, ou foto-murais, coloca os objetos (ou réplicas) *in situ*”²⁴ (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1998, p. 389, tradução nossa). Este tipo de instalação (ou poderíamos dizer representação) “aumenta” o objeto etnográfico, visto que “expande” suas fronteiras com a recriação do que foi perdido ou deixado para trás. Contudo, a autora chama atenção ao efeito negativo que essa abordagem possa ter na compreensão da exposição, ao afirmar que:

[...] exposições miméticas podem ser tão sedutoras nos seus efeitos realísticos quanto subversivas aos esforços da curadoria em focar a atenção do observador em ideias ou objetos em particular. Existe o perigo que o espetáculo teatral dispersará a seriedade científica, que o artifício da instalação soterrará o artefato etnográfico ou a intenção curatorial (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1998, p. 390, tradução nossa)²⁵.

²¹ “[...] is thought to lie in the object, person, idea or event in the real world, and language functions like a mirror, to *reflect* the true meaning as it already exists in the world”.

²² “Things don't *mean*: we *construct* meaning, using representational systems – concepts and signs”.

²³ “[...] we must not confuse the *material* world, where things and people exist, and the *symbolic* practices and processes through which representation, meaning and language operate”.

²⁴ “The art of mimesis, whether in the form of period rooms, ethnographic villages, recreated environments, reenacted rituals, or photo-murals, places objects (or replicas of them) *in situ*”.

²⁵ “[...] mimetic displays may be so dazzling in their realistic affects as to subvert curatorial efforts to focus the viewer's attention on particular ideas or objects. There is the danger that theatrical spectacle will displace

Na segunda perspectiva, chamada de *in context*, os objetos são colocados “em contexto”, seja com o auxílio de etiquetas, gráficos, diagramas, catálogos, palestras, etc; como também em relação a outros objetos organizados através de esquemas tipológicos ou históricos. A autora defende a ideia de que essa perspectiva oferece uma moldura teórica ao visitante, possibilitando-lhe uma aprendizagem, afirmando que “Salvo do esquecimento, o fragmento etnográfico precisa também ser resgatado da trivialidade. Uma maneira de fazer isto é tratar a espécime como um documento”²⁶ (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1998, p. 390, tradução nossa).

Lidchi (1997) analisa as questões de representações em museus etnográficos a partir de dois pontos de vistas construcionistas, seguindo uma das linhas teóricas sugeridas por Hall. De acordo com a autora, o primeiro ponto leva em consideração a maneira como a linguagem constrói e transmite significados nas representações de “outras” culturas no espaço expográfico – o que ela chama de “poéticas da exposição”. O segundo ponto, questiona discurso e poder interconectados com a coleta e natureza dos museus etnográficos, ou a representação pelo viés das “políticas da exposição”.

Para uma melhor compreensão das “poéticas da exposição”, a autora desconstrói a exposição em três níveis: *presença*, *apresentação* e *representação*. “[...] *apresentação* se refere à organização geral e às técnicas empregadas; *presença* implica o tipo do objeto e o poder que ele exerce; e *representação* considera a maneira na qual os objetos trabalham em conjunto com contextos e textos para produzirem significado”²⁷ (LIDCHI, 1997, p. 174, tradução nossa).

Quanto às “políticas da exposição”, estas estariam relacionadas ao papel que as exposições e museus têm na produção de conhecimento social. Os artefatos têm que ser produzidos para ser coletados, e então expostos. Este ciclo desencadeia uma sucessão de eventos históricos, sociais e políticos. Assim, Lidchi (1997, p. 185, tradução nossa) defende a ideia de que “[...] práticas colecionistas e exposições são atividades poderosas, e que uma análise da relação entre poder e conhecimento deve ser incorporada em qualquer investigação expográfica/museológica”²⁸.

scientific seriousness, that the artifice of the installation will overwhelm ethnographic artifact and curatorial intention.

²⁶ “Having been saved from oblivion, the ethnographic fragment needs also to be rescued from triviality. One way of doing this is to treat the specimen as a document”.

²⁷ “[...] *presentation* to refer to the overall arrangement and the techniques employed; *presence* to imply the type of object and the power it exerts; and *representation* to consider the manner in which the objects work in conjunction with contexts and texts to produce meaning”.

²⁸ “[...] practices of collecting and exhibiting are powerful activities, and that an analysis of the relationship between power and knowledge should be incorporated into any investigation into exhibiting/museums”.

Karp (1995) argumenta que as estratégias de representações do “outro” seguem inevitavelmente duas vertentes. Uma primeira a que ele chama de *exotização*, na qual a diferença predomina, e, a outra, *assimilação*, onde as similaridades são enaltecidas. “Não importa se descrevemos um texto ou uma exposição, o outro torna-se um estranho pela exotização ou um familiar pela assimilação”²⁹ (KARP, 1995, p. 41, tradução nossa). Na exotização as diferenças são retratadas pela ausência das qualidades que os grupos culturais dominantes possuem.

Se as *representações* expositivas dos “outros” estão relacionadas com a maneira como as narrativas são construídas levando em consideração o artefato (qualidade intrínseca), a expografia e as tramas sociais e políticas que lhe contextualizam (qualidade extrínseca), o *discurso*³⁰, por sua vez, diz respeito ao grupo de afirmações que fornecem uma linguagem para se falar sobre algum tópico em particular, provendo respostas específicas às questões de governanças e produzindo estratégias de conhecimento (LIDCHI, 1997). Sendo assim, *discurso* não apenas reflete realidade ou designa objetos, mas colabora na constituição de contextos de acordo com as relações de poder.

Os discursos sempre permearam as exposições museológicas e não foi diferente com as instituições etnográficas. Nos primeiros espaços expográficos etnográficos notava-se a influência das ciências biológicas e naturais, com a prevalência do discurso evolucionista. Nesse contexto do início do século XIX surgiram duas estratégias classificatórias e expográficas que se tornaram quase sinônimas de exposições etnográficas: o sistema geográfico e o sistema tipológico.

Embora o *British Museum* tenha organizado suas primeiras vitrines seguindo um ordenamento geográfico dos artefatos em 1808, foi o geógrafo prussiano F. Von Siebold quem estabeleceu uma sistematização para representações através do sistema geográfico algumas décadas mais tarde, no *Rijksmuseum voor Volkenkunde*, em Leiden, constituindo um precedente para os museus etnográficos a partir da segunda metade do século XIX (CHAPMAN, 1985). Este sistema privilegia o local de origem dos artefatos na sua organização expográfica.

O sistema tipológico introduziu uma alternativa ao sistema geográfico e foi estabelecido pelo conservador da Biblioteca Real de Paris em 1828, E. F. Jomard, que tinha a responsabilidade de ordenar as antigas coleções reais de curiosidades e as novas coleções de

²⁹ “No matter whether we are describing a text or an exhibition, otherness is either made strange by exoticising or made familiar by assimilating”.

³⁰ Para a semiótica contemporânea, o discurso é um complexo de signos com diversos modos de significação e usado em diferentes propósitos. Sua variação pode ser quanto aos modos e significação, aos diferentes usos dos complexos de signos e aos modos e usos ao mesmo tempo (MORA, 1978).

objetos “exóticos” amalgamados por exploradores naquele começo de século. Ele trabalhou nos anos seguintes em um projeto com o apoio da *Société Ethnologique* que visava a organização de uma coleção etnográfica nos andares superiores do *Louvre*. Embora o projeto não tenha vingado, seu estudo, *Plan d'une Classification Ethnographique*, foi compartilhado entre etnógrafos (CHAPMAN, 1985). Esse sistema refletia uma lógica muito próxima da classificação lineana comum nas coleções dos museus de ciências naturais, seguindo a taxonomia de grupo, gênero e espécie, e privilegiando forma e função. Analisando o estudo de Jomard, Chapman (1985, p. 25, tradução nossa) afirmou que ele:

[...] favoreceu um sistema comparativo de 'classes', 'ordens', 'espécies' e 'variedades' - a primeira incluindo dez categorias funcionais (alimento, vestimenta, materiais de construção, etc.), as duas seguintes eram divididas pelo tipo de atividade (instrumentos agrícolas, armas de caça, armas de guerra, etc.); apenas a última delas apresentava um critério geográfico³¹.

Uma das primeiras organizações expográficas a utilizar a abordagem tipológica foi a do antiquário alemão Gustav Klemm na sua coleção etnográfica e arqueológica, na década de 1830, em Leipzig. Esse sistema organizado tipologicamente “[...] esboça um paralelo entre peças arqueológicas e etnológicas, e pretendia demonstrar uma sequência do desenvolvimento tecnológico”³² (CHAPMAN, 1985, p. 25, tradução nossa). Com a publicação desse estudo, em 1858, ele se tornou uma referência para as instituições etnográficas de então.

Uma terceira abordagem, na verdade uma síntese das duas primeiras, foi defendida por Christian J. Thomsen na mesma época. Segundo ele, a cultura material deveria ser dividida geograficamente e então subdividida de acordo com a proposta tipológica, acrescentando duas classificações tripartidas e subdivisões baseadas nas condições climáticas (climas quente, temperado e frio) e no grau de desenvolvimento da cultura (sociedades com escrita e conhecimento da metalurgia; sociedades sem escrita, mas com conhecimento da metalurgia; e sociedades sem a presença de ambas) (SHELTON, 2006).

O museu *Pitt Rivers* (1883), em Oxford, talvez seja um dos clássicos exemplos de museu etnográfico cuja organização expográfica de suas coleções ainda utiliza uma combinação conciliatória dos sistemas geográfico e tipológico (embora, inicialmente, tenha primado pelo tipológico). Sua estrutura arquitetônica e espaços expográficos (figura 1)

³¹ [...] favored a comparative system of 'classes', 'ordres', 'espèces' and 'varietes' – the first including ten functional categories (food, clothing, building, materials, etc.), the next two divided by type of activity (agricultural tools, weapons, etc.; weapons of the chase, weapons of war, etc.); only the last introduced a geographical criterion.

³² “[...] drawing parallels between archeological and ethnographic pieces, it was intended to demonstrate a sequence of development in technology”.

seguem a noção de “museu ideal”, cujas coleções deveriam ser organizadas em volta de sucessivas galerias concêntricas e os artefatos correlacionados geograficamente deveriam ser ordenados da galeria central para as periféricas e em razão de suas funções (SHELTON, 2006).

Figura 1 – Espaço central do Museu *Pitt Rivers*, Oxford (c. 1975)



Fonte: Shelton (2006, p. 67)

Dessa forma, podemos compreender o museu *Pitt Rivers* como um protótipo de museu etnográfico do século XIX, visto que evoca um esquema classificatório “científico” ao mesmo tempo em que se sustenta no conhecimento positivista, e cuja representação (modo de expor) deriva do discurso evolucionista, reforçando-o (LIDCHI, 1997).

Esse discurso evolucionista, entretanto, não se sustenta mais no século XXI, visto que os estudos da Antropologia Cultural revelaram que culturas não podem mais seguir essa perspectiva rígida e linear do evolucionismo; hoje, elas são vistas na perspectiva da diversidade e pluralidade. Apesar de algumas reorganizações feitas na expografia do museu *Pitt Rivers*, ele continua seguindo um esquema evolucionista. Karp e Kratz (2014) argumentam que esse discurso se perdeu nesta exposição de longa duração e que devemos hoje compreender esses esquemas expográficos como basicamente funcionalistas.

As primeiras tentativas museológicas em reverter essa perspectiva discriminatória do sistema evolucionista nas representações do “outro”, estabelecendo novas abordagens baseadas no relativismo cultural, ocorreram em finais do século XIX e expandiram-se pelas primeiras décadas do século XX, sobretudo, na forma de dioramas que se tornaram populares

nos museus etnográficos (REIN, 2012). Nesses dioramas, manequins de gesso são incorporados em um recorte cenográfico na tentativa de inserir algum contexto social e cultural nas etnias ali representadas, embora as realidades contextualizadas nos dioramas mostrassem-se frequentemente idealizadas, simplificadas e acima de tudo estáticas (STURGE, 2014).

Foi na França, porém, mais especificamente no *Musée de L'Homme* (MH) de Paris, em 1937, que o discurso evolucionista começou a perder força juntamente com as ideias relativistas da antropologia, rejeitando as hierarquias humanas. “Ao enfatizar a igualdade racial e cultural, o *Musée de l'Homme* reconheceu a possibilidade de formas sociais e culturais alternativas”³³ (DIAS, 2006 apud REIN, 2012, p. 199, tradução nossa). Soares (2012, p. 124-125) reforça a igualdade cultural proposta pelo museu ao afirmar que seus fundadores:

[...] tiveram como objetivo central o de provar através da coleta, conservação e exposição dos testemunhos materiais de sociedades que então eram consideradas como primitivas e selvagens, que suas produções eram dignas de figurar em um museu, da mesma forma que as antiguidades egípcias ou greco-romanas, constituindo, portanto, parte do patrimônio da humanidade.

O MH foi reestruturado e reconstruído naquela época por Paul Rivet, com a assistência de Georges-Henri Rivière, herdando a coleção e o espaço utilizado desde 1880 pelo primeiro museu de etnografia da França, o *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*. O palácio que antes ocupava havia sido erguido para a Exposição Universal de 1878, em Paris, mas em 1937 foi demolido para dar espaço ao novo Palácio de Chaillot, utilizado na Exposição Universal de 1937 e posteriormente nas instalações do museu reestruturado (PRICE, 2007). A etnografia ainda não havia sido institucionalizada na França, sendo assim, fazia-se necessário criar um museu que pudesse servir como uma vitrine das políticas expansionistas de uma potência colonial (GROGNET, 2001).

Rivière “[...] favoreceu uma apresentação (figura 2) que rejeitasse todos os efeitos teatrais, preferindo contextualizar com fotografias da pesquisa de campo [...]. Fazendo, assim, a transição de exposições de objetos etnográficos para exposições de ciência da etnologia”³⁴ (GROGNET, 2001, p. 52, tradução nossa).

³³ “By emphasizing racial and cultural equality, The *Musée de l'Homme* reconized the possibility of altenative social and cultural forms”.

³⁴ “[...] preferred a presentation that foreswore all staged effects and was illustrated rather by photographs taken in the field [...]. It thus made the transition from exhibitions of ethnographic objects to the exhibition of the science of ethnology”.

Figura 2 – *Musée de l'Homme*, em 1939



Fonte: Grognet (2005, p. 50)

Abreu (2007) observa que o MH logo passou a ser uma referência mundial ao conjugar antropologia universalista e humanismo, contando com colaboradores como Alfred Métraux, Marcel Mauss e Claude Lévi-Strauss. Com a tragédia da Segunda Guerra Mundial, essa geração de pensadores buscou “[...] uma reflexão importante sobre o papel dos intelectuais na construção da paz mundial” (ABREU, 2007, p. 151). Além disso, o museu desenvolveu um pioneiro projeto pedagógico que “[...] conjugava pesquisa e ação, ciência e militância” (ABREU, 2007, p. 151), propondo a luta contra o fascismo e o racismo. Abreu ainda aponta que o lema solidário do MH teria sido a fonte inspiradora de Darcy Ribeiro ao fundar o Museu do Índio, no Rio de Janeiro, no começo dos anos 1950.

A partir da década de 1960 as exposições do MH passaram a ser apresentadas como obras de arte em si mesma, perdendo o foco da etnologia como ciência, ainda que “[...] os textos e no aspecto geral, o discurso etnológico fosse produzido por cientistas”³⁵ (GROGNET, 2001, p. 53, tradução nossa). Nas décadas seguintes o museu sofreu com cortes no orçamento e com o ostracismo dos museus etnográficos. Uma grande exposição foi organizada em 1987 para celebrar seus 50 anos, mas sem muita repercussão. Cerca de uma década depois, já estava em andamento um projeto do governo federal francês para criar um novo museu para as “artes” não europeias (PRICE, 2007). Quase toda sua coleção etnográfica não europeia foi

³⁵ “[...] the texts and, in a general manner, the ethnological discourse are produced by scientists”.

transferida para o então recém-criado *Musée du Quai Branly*, em 2006, também em Paris.

Nas décadas de 1950 e 1960 alguns museus ingleses também tentaram reorganizar suas exposições de caráter evolucionista numa perspectiva que ficou conhecida como funcionalista (SHELTON, 2006). Essas exposições eram centradas em temas ou na geografia. A cultura material era de importância secundária, “[...] servindo apenas como ilustrativa para as edições funcionalistas e não históricas: máscaras como agentes de controle social; a adaptação dos instrumentos, vestimentas e abrigos ao meio ambiente; ou a função de integração das trocas”³⁶ (SHELTON, 2006, p. 72, tradução nossa).

A segunda metade do século XX foi decisiva para as transformações que ocorreram nas sociedades e nos museus: a descolonização, a Revolução Estudantil de 1968, o Festival de Woodstock, a explosão da *mass culture*, a revolução tecnológica, a cibercultura, a Guerra do Vietnã, a globalização, a emergência dos movimentos sociais, das minorias étnicas, das comunidades LGBT, o multiculturalismo... Hobsbawm (2003) denominou esse período (1950-1980) como a “Era do Ouro”, pois, segundo ele, o avanço do capitalismo desencadeou as mais altas taxas de crescimento econômico e produção de bens da nossa história, embora salientasse que “[...] a riqueza geral jamais chegasse à vista da maioria da população do mundo” (HOBSBAWM, 2003, p. 255). Realizou-se, em tal período, “[...] a mais impressionante, rápida e profunda revolução nos assuntos humanos de que a história tem registro” (HOBSBAWM, 2003, p. 281). Em suma, um mundo em ebulição, com novos sujeitos, geografias e perspectivas.

Os museus, como local simbólico e de poder, mostraram-se (e mostram-se) relutantes a abarcar e assimilar essas novas configurações. Vieram a Mesa-Redonda de Santiago, a Declaração de Quebec, o MINOM... e, com eles, transformações conceituais e espaciais. E se multiplicaram. “Nas últimas décadas, observa-se um notável crescimento dos museus em todo o planeta. Aparentemente, estamos vivendo uma nova 'era dos museus' [...]” (GONÇALVES, 2007, p. 25).

Mais do que nunca, os museus etnográficos buscam uma aproximação e diálogo com seu público. Para tal, fazem uso de diferentes estratégias de representação na tentativa de escutar as vozes das comunidades ali representadas. A situação mostra-se mais complexa quando tais comunidades não existem mais. Quem terá autoridade para falar por elas? Assim, parte deles se apresenta no século XXI com novas ou reconfiguradas abordagens, objetivando a comunicação dos seus acervos de culturas não ocidentais. Seguiremos a compilação

³⁶ “[...] serving only as an illustration of general ahistorical, functionalist edicts: masks as agents of social control; the adaptation of tools, clothing, shelters, and containers with their environment; or the integrative function of exchange goods”.

proposta por Price (2007), que observou quatro distintas estratégias representacionais frequentemente presentes nesta tipologia de museus neste começo de século.

A primeira delas enfatiza as propriedades físicas do objeto, a fim de promover uma contemplação pela beleza, também chamada de *estetizante*. A autora afirma que essa abordagem desloca o objeto tanto do seu passado etnográfico quanto do espólio imperialista, apresentando-o como uma “obra-prima”. A principal crítica a essa abordagem diz respeito às representações de culturas não ocidentais sob o prisma de um conceito filosófico essencialmente ocidental, a arte. Ou seja, o olhar avalizador continua sendo eurocentrado. O *Pavillon des Sessions* (figura 3) do *Louvre*, em Paris, é um bom exemplo, como também o *Musée du Quai Branly* (que será investigado na próxima seção desta dissertação).

Figura 3 – *Pavillon des Sessions*



Fonte: *Musée du quai Branly* (2006)

A segunda abordagem privilegia as perspectivas dos membros ou descendentes das culturas representadas, também chamada de *autorrepresentação*. Price (2007) salienta que a ênfase recai no respeito às vozes dos nativos e no direito à diversidade cultural. O *National Museum of the American Indian*, em Washington, é o exemplo mais conhecido.

A autorrepresentação tem tido uma maior aceitação nos museus etnográficos dos Estados Unidos, devido à Lei Federal NAGPRA, de 1990, que assegura à etnia representada o direito de decisão sobre restos humanos, objetos associados a funerais e a práticas religiosas expostos em museus, criando dessa forma um acesso sem precedentes a essas coleções por parte desses sujeitos (CONN, 2006).

Brulon (2013, p. 164) complementa a ideia da abordagem de autorrepresentação, afirmando que:

Em geral, os museus que adotam essa perspectiva, que é colocada em prática não somente mediante suas escolhas museográficas, mas também a partir de um novo posicionamento social, não deixam de se utilizar de um modo de narrativa histórica por meio da qual o museu apresenta as 'histórias tribais' ou de grupos específicos que foram no passado mal representados.

Price (2007) reconhece a terceira abordagem como sendo aquela cujo passado colonial faz parte da história, focando nas circunstâncias nas quais as coleções foram formadas e na história da produção de conhecimento sobre grupos não europeus. As alas renovadas do *Museum of Ethnology*, de Viena, são exemplos representativos dessa abordagem.

Na última abordagem, a autora refere-se àqueles museus que se distanciam das culturas expostas, tanto do ponto de vista do nativo quanto do colonizador ocidental, abstraindo-as da modernidade para desvendar as “autênticas” sociedades autóctones. Segundo ela, esta abordagem perdeu a legitimidade em grande parte do mundo e sua representação está limitada a museus que não foram reestruturados, mantendo a visão essencializada de diferença cultural do final do século XIX e início do século XX.

Kirshenblatt-Gimblett (2006) também faz uma análise acerca das transformações e reconfigurações dos museus etnográficos na contemporaneidade, mas, diversamente de Price, sua ênfase recai nos discursos museológicos, em vez das abordagens de representações. A referida autora enumera quatro pontos centrais nesses processos discursivos: a reclassificação do que era objeto etnográfico em arte; a extensão da prática etnológica para todos os sujeitos; a abordagem patrimonial; e o compromisso dos museus com seu próprio passado.

Segundo a autora, quando museus etnográficos reclassificam e expõem seus objetos etnográficos como arte, eles não fundem as duas categorias em uma, mas mantêm as categorias e reclassificam os objetos. Não obstante, o novo objeto definido como arte deve ser tratado pelos historiadores de arte como qualquer outro trabalho de arte europeia, ou seja, deve ser reconhecido pela criatividade individual do artista e pelas qualidades estéticas inseridas no contexto local. Na história da arte ocidental, porém, não existe uma categoria que seja comparável às artes tradicionais. Assim sendo, quando são reclassificados como arte “[...] o que antes eram artefatos estão agora sujeitos às hierarquias de qualidade. Estas hierarquias são frequentemente baseadas na sensibilidade estética enraizadas no formalismo modernista e compromissadas com a universalidade da arte como categorias [...]”³⁷ (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 2006, p. 363, tradução nossa).

³⁷ “[...] what were previously artefacts are now subjected to hierarchies of quality. Those hierarchies are often based on an aesthetic sensibility rooted in modernist formalism and a commitment to the universality of art as a category [...]”.

No segundo ponto, Kirshenblatt-Gimblett (2006) questiona a estratégia que tem sido adotada por alguns museus etnográficos de se renomearem *museus de sociedades* ou *museus do mundo*. Se o problema estava relacionado ao fato de submeter certo grupo de sujeitos aos estudos etnográficos, podemos então abarcar toda a sociedade, inclusive a nós mesmos, ou seja, estender a prática etnológica para todos nós. Para a autora, essa estratégia sugere que o problema entre o Ocidente e os “outros” reside na integração.

Estratégia de *abordagem patrimonial* é como a autora chama o terceiro ponto. Neste discurso o museu etnográfico respeita e insiste em uma relação participativa com aqueles grupos que reivindicam os objetos musealizados como parte de seu patrimônio. Este discurso está primeiramente preocupado com a significação que suas coleções têm com os grupos representados, e não com o interesse antropológico delas (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 2006).

O quarto ponto diz respeito ao compromisso que pode ser visto em certos museus etnográficos com o seu próprio passado e patrimônio. A autora defende a ideia de que os objetos e as práticas não nascem como patrimônio, eles se tornam patrimônio. E salienta que o conceito de patrimônio, nesse sentido, “[...] é um modo de produção cultural que se refugia no passado e produz algo novo”³⁸ (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 2006, p. 365, tradução nossa).

A autora conclui suas análises fazendo uma crítica às tendências museológicas que, em grande parte, procuram ressignificar suas coleções etnográficas em detrimento da sua história e sua relação com a etnografia, além das pressões contemporâneas de uma sociedade de entretenimento, ao afirmar que:

Ao invés de se dissolver, reorganizar, recolocar, e renomear, os museus cujas histórias estão desalinhadas com as disciplinas que antes lhe davam vida, assim também com as realidades políticas e sociais contemporâneas, podem fazer da sua relação com o passado, tanto o passado bom como o ruim, uma parte essencial da sua missão. Autorreflexão, autocrítica e até mesmo uma auto-acusação tem um potencial de reanimar o papel do museu na vida cívica de hoje [...]”³⁹ (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 2006, p. 365, tradução nossa).

Podemos verificar, através das análises aqui decorridas, que discurso e representação são processos comunicacionais que estarão sempre presentes nos espaços museológicos. O

³⁸ “[...] is a mode of cultural production that has recourse to the past and produces something new”.

³⁹ Rather than dissolve, reorganize, relocate, and rename themselves, museums whose histories are misaligned not only with the disciplines that once animated them, but also with contemporary social and political realities, can make their relationship to their past, both good and bad, an essential part of their core mission. Self-examination, internal critique, even self-indictment have the potential to reanimate the museum’s role in civic life today.

segundo é uma resultante do primeiro, eles não se excluem, mas, ao contrário, se completam. São partes fundamentais e complexas das estratégias museológicas de comunicação, podendo ser privilegiadas, ou não, em diferentes épocas ou circunstâncias.

Os museus etnográficos têm feito uso de diferentes recursos para comunicar seus acervos e se reinventar. Dos primórdios da exotização à assimilação contemporânea – referenciando Karp (1995), coube a estes museus a tarefa de representar os “outros”. Hoje, esses “outros” reivindicam um protagonismo e o direito de narrar e representar sua história através de seus próprios signos em instituições que frequentemente os objetificaram. Talvez, assim, os museus etnográficos consigam criar um espaço onde diferenças culturais possam ser universalmente compartilhadas - sem esquecer seus processos constitucionais.

1.4 NOVOS PARADIGMAS

Provavelmente, o exemplo mais contundente das transformações sofridas pelos museus etnográficos do século XIX para o século XXI seja o *Musée du Quai Branly* (MQB), inaugurado em 2006, em Paris. Ele foi fruto do ambicioso projeto pessoal e político do então Presidente da República da França, Jacques Chirac, de transferir os acervos do *Musée de l'Homme* e *Musée Nacional des Arts d'Afrique et d'Océanie* (MAAO) para uma edificação mais arrojada. A instituição tem recebido muitas críticas, antes mesmo da sua criação, e polarizado discussões acerca da abordagem expográfica estetizante versus contextualizada. A seguir, analisaremos o MQB pelo viés político da sua criação, pela sua organização espacial tanto arquitetônica quanto museográfica; e, por fim, pelo seu impacto em outros museus europeus.

Historicamente, foi na França, a partir da Revolução Francesa de 1793, que diferentes processos “[...] inventaram uma tradição patrimonial que remete à nova coletividade nacional e, durante muito tempo, irá permanecer como a base das atitudes francesas diante da herança” (POULOT, 2009, p. 33). Dentre esses processos destacaram-se a invenção de dois museus: o *Louvre* - “[...] 'museu das nações', que reunia todas as escolas artísticas nacionais [...]” (POULOT, 2009, p. 123), e o museu dos *Petits-Augustins*, que reunia monumentos, túmulos e até corpos históricos.

Desde então, os museus franceses, inseridos na perspectiva patrimonial, detêm “[...] uma posição privilegiada nas configurações da legitimidade cultural, nas reflexões sobre a identidade e nas políticas do vínculo social” (POULOT, 2009, p. 199). Para o mesmo autor, foi a partir da Segunda Guerra Mundial que as políticas educativas, culturais e sociais do

estado francês fizeram com que o patrimônio deixasse de ser uma prerrogativa de uma reduzida elite para se tornar um compromisso social coletivo.

O lugar de destaque que a cultura tem tido na identidade nacional francesa pode ser observado, sobretudo, a partir do século XX, com a participação direta de presidentes da república em questões museais, como observa Price (2007, p. 27, tradução nossa):

Georges Pompidou foi o pioneiro das 'grandes construções' com o centro multifacetado do *Beaubourg*; Giscard d'Estaing fez do *Musée d'Orsay* um projeto pessoal; e Mitterrand deixou seu legado na forma de uma biblioteca nacional, um novo teatro de ópera, na expansão do *Louvre*, e o *Grande Arche de la Défense*. Uma outra indicação dos seus envolvimento em questões culturais é a presença frequente de presidentes como oradores em inaugurações de museus e exposições⁴⁰.

Com Jacques Chirac, que foi presidente francês por dois mandatos (1995-2007), não foi diferente. Ele também quis deixar um legado cultural na cidade de Paris. Seu interesse pelas culturas “outras” teria começado na adolescência, quando se tornou fascinado pela arte asiática e desenvolveu um afeto especial pelo *Musée Guimet*, o museu nacional de artes asiáticas. A lista de interesses também incluía artes africanas e indígenas americanas. Embora, inicialmente, tenha mantido sua afeição pelas culturas do mundo fora do círculo político, quando ainda ministro de estado e prefeito de Paris, foi somente a partir da década de 1990, através da sua amistosa relação com Jacques Kerchache, que Chirac se permitiu moldar seus interesses culturais na sua carreira política (PRICE, 2007).

Jacques Kerchache era um reconhecido *marchand* de “arte primitiva”, embora com uma dúbia reputação quanto à sua ética em lidar com o mercado, o que não chegava a ser uma exceção no *métier* da época. Ele teria viajado extensivamente pelo mundo e era um leitor compulsivo, amalgamando uma biblioteca particular de 35.000 livros (PRICE, 2007).

Kerchache acreditava na ideia da arte como uma qualidade universal a todos os povos e defendia a inclusão das “artes primitivas” no museu do *Louvre* – em 1984 ele havia contatado, sem sucesso, o então presidente François Mitterrand com esse propósito (SHELTON, 2009). Durante as obras de expansão do *Louvre*, Mitterrand declarou que ele era “[...] o mais grandioso museu do mundo para toda a humanidade”⁴¹ (CRESSOLE, 1990, p. 46, apud PRICE, 2007, p. 35, tradução nossa), mas Kerchache, refutando essa afirmação, produziu um

⁴⁰ Georges Pompidou was a pioneer in presidential 'grest works' (grand travaux) with the multifaceted center at Beaubourg; Giscard d'Estaing made the Musée d'Orsay a personal project; and Mitterrand left his legacy in the form of a national library, a new opera house, architectural additions to the Louvre, and the Grande Arche de la Défense. Another indication of their involvement in things cultural is that presidents are frequently the featured speakers at openings of museums and exhibitions.

⁴¹ “[...] the greatest museum in the world for all humanity”.

manifesto com o apoio de 148 personalidades internacionais (entre elas o escritor brasileiro Jorge Amado), publicado no jornal *Libération* em 15 de março de 1990. Para ele, essa designação só poderia ser válida se o museu do *Louvre* abrisse uma seção dedicada às “artes primitivas”⁴², assim, “[...] as obras-primas do mundo inteiro poderiam nascer livres e igualitárias [...]”⁴³ (KERCHACHE, 1990, apud PRICE, 2007, p. 35, tradução nossa).

Sua amizade com Chirac começou de forma prosaica, quando ambos se conheceram por acaso no mesmo hotel que estavam hospedados nas Ilhas Maurício, em 1990. Chirac presidia uma conferência francófona e Kerchache estava de férias. O apreço comum de ambos pelas culturas não-ocidentais teria sido o elo inicial de uma forte amizade (PRICE, 2007).

A exposição *L'art des sculpteurs taïnos: Chefs-d'oeuvre des Grandes Antilles pré-colombiennes*, que ocorreu no *Musée du Petit Palais*, Paris, de 24 fevereiro a 29 de maio de 1994, marcou oficialmente a parceria Chirac-Kerchache (PRICE, 2007). Chirac ainda era o prefeito de Paris. Ao assumir a presidência, no ano seguinte, ele não teria demonstrado o desejo de construir uma obra monumental, como os seus antecessores, especialmente em um momento em que a economia francesa estava em declínio. Sua ideia inicial era a de levar adiante a proposta de Kerchache de estabelecer um departamento no museu do *Louvre* dedicado as “artes primitivas”. Chirac tornou-se um proeminente porta-voz da iniciativa, declarando que era “[...] 'profundamente chocante e lamentável' que três quartos da humanidade não estavam representados no *Louvre*”⁴⁴ (PRICE, 2007, p. 36-37, tradução nossa).

Na presidência, Chirac anunciou, através do seu ministro da cultura, Philippe Douste-Blazy, a formação de um comitê para estudar as possibilidades de apresentar a “arte primitiva” no *Louvre*. Objeções surgiram de todos os lados: vozes do *Louvre* argumentaram que este nunca tivera a intenção de ser um museu universalista; outras, alegavam que se os artefatos seriam elevados ao status de objetos de arte, conseqüentemente, deveriam ser remanejados para o Museu Nacional de Arte Moderna do Centro Pompidou em vez do *Louvre*. Um ressentimento maior veio do MH, que pressentia o seu desmantelamento científico e educativo, visto que seu acervo seria deslocado para a nova investida (PRICE, 2007).

Jacques Friedmann foi nomeado o presidente do comitê. Price (2007) salienta que desde

⁴² Embora a presença de artefatos etnográficos no *Louvre* não fosse algo inteiramente novo. Segundo Price (2007), o *Musée Dauphin*, que ocupava parte do palácio, abrigou coleções etnográficas entre 1830-1870, quando estas foram transferidas para o recém-construído *Musée du Trocadéro*.

⁴³ “[...] masterpieces of the intire world may be born free and equal [...]”.

⁴⁴ “[...] 'deeply shocking and regrettable' that three-quarters of the world's humanity was unrepresented in the *Louvre*”.

o início os debates divergiram-se do foco no *Louvre* para um plano mais ambicioso que incluía a criação de um museu inteiramente novo para as “artes primitivas”. As discussões giraram tanto em torno da criação desse novo museu – onde deveria ser, como deveria ser chamado, quais museus deveriam colaborar com o acervo, em qual ministério deveria ser alocado - como também quais peças deveriam ser selecionadas para ser inseridas no *Louvre*.

O relatório produzido pelo comitê, que ficou conhecido como *Friedmann Commission*, foi apresentado ao presidente Chirac em setembro de 1996, e estabelecia que “[...] a distinção entre museus de arte e museus etnográficos era uma remanescência da maneira obsoleta de pensar, e recomendava a criação de um 'museu do homem, das artes e das civilizações' [...]”⁴⁵ (FRIEDMANN COMMISSION, 1996, apud PRICE, 2007, p. 44, tradução nossa). Fazia, também, menção ao espaço que o novo museu deveria ocupar (parte do *Palais Chaillot*, onde estava o *Musée Naval* e o *Musée de l'Homme*), ao ministério ao qual deveria estar submetido (Cultura e Educação), aos acervos que deveria abarcar (aqueles provenientes da Ásia, África, Américas e Oceania que estavam depositados nos dois maiores museus etnográficos do Estado: o MAAO e o MH), e à data prevista para a inauguração (final de 2001 ou 2002) (PRICE, 2007). Além disso, o relatório endossava a criação de uma amostra de 150-200 obras-primas para funcionar como uma vitrine do novo museu – essa amostra foi inaugurada em 2000, no pavilhão de *Sessions*, no *Louvre* (com reconhecido sucesso de público⁴⁶, e permanece lá até hoje – mesmo depois da inauguração do novo museu).

Em outubro de 1996, a Presidência da República anunciou a criação do Museu das Civilizações e Artes Primeiras (PRICE, 2007). A expressão “artes primeiras” passava então a ser usada em substituição a “artes primitivas”, pois a ideia dessa última sugeria uma conotação de “menos evoluídas”, remetendo ao evolucionismo científico do século XIX, ao passo que a expressão “artes primeiras” relacionava-se com o estado original e a anterioridade temporal (GOLDSTEIN, 2008). No ano seguinte, o primeiro-ministro Alain Juppé anunciou a formação do comitê de planejamento do novo museu, composto por representantes de relevantes museus e outras personalidades da área cultural, cabendo a Germain Viatte (ex-diretor do Museu Nacional de Arte Moderna) a presidência do comitê. Dessa forma, estavam estabelecidos os alicerces do futuro museu, com a determinação política de Chirac e do seu mentor intelectual, Kerchache – que, segundo Shelton (2009, p. 9, tradução nossa), era “A

⁴⁵ “[...] the distinction between an art museum and an ethnological museum to be remnant of an obsolete way of thinking, it recommended the establishment of a 'museum of man, arts, and civilizations' [...]”.

⁴⁶ Uma polêmica campanha publicitária, com imagens de peças da coleção junto ao *slogan* “nós também estamos no Museu do Louvre” (“we too are the Musée du Louvre”), ajudou a atrair 3 milhões de visitantes entre 2000-2006 e apoiar a estratégia museográfica de Kerchache (SHELTON, 2009, p. 10, tradução nossa).

força motora e a ideia fundamental por trás do Quai Branly [...]”⁴⁷ e membro atuante nos dois comitês.

Concomitantemente ao lançamento do projeto do novo museu, o governo de Chirac também esboçava um discurso igualitário, sem hierarquias entre as artes, bem como entre os povos, e enfatizava “[...] o reconhecimento francês da pluralidade cultural, da importância do diálogo entre as culturas e da tolerância do país com as diversidades do mundo; ideais que também pretendiam sutilmente criticar a crença política dos Estados Unidos na supremacia de sua própria cultura”⁴⁸ (SHELTON, 2009, p. 8, tradução nossa). A França pós-colonial almejava, então, que o museu sinalizasse para o mundo (em especial para suas ex-colônias) uma mensagem de benevolência e estima entre os povos.

Apesar da ambição altruísta da empreitada, a prática mostrou-se diferente da hipótese idealizada. Price (2007) atentou que, embora Chirac tenha cogitado a possibilidade de participantes não europeus fazerem parte dos debates, foi advertido que a participação de povos das culturas representadas poderia envolver o museu em questões político-identitárias, direcionando o projeto à militância étnica. Assim sendo, Paris mostrou-se em dissonância com as tendências museológicas em outros países, onde “vozes nativas” estavam ganhando terreno em curadorias mais inclusivas e polissêmicas.

Outros embates emergiram à medida que o projeto avançava. Price (2007) menciona algumas disputas políticas internas que refletiam no discurso do novo museu, que hora tendia para uma abordagem estetizante, hora para uma contextualizada. Porém, duas pendências pareciam fundamentais para direcionar o posicionamento do museu, como apontou Martin (2011): o seu nome e o local da sua sede. No que se refere ao nome, quatro propostas foram sugeridas. A primeira delas, Museu das Artes Primeiras, foi logo descartada, pois seria uma versão suavizada das “artes primitivas”, que por sua vez teria conotações evolucionistas. A segunda opção, Museu do Homem, das Artes e das Civilizações, foi transformada em uma terceira hipótese, Museu das Artes e das Civilizações, para se desvincular da instituição *Musée de l'Homme*. Mas, ainda assim, a ideia desagradava sobretudo a Germain Viatte. Por fim, a localização geográfica do museu determinou o seu nome. A aparente “neutralidade” que o nome do museu poderia sugerir na verdade dizia muito mais do discurso do museu - refletia seu objetivo de não estar atrelado a nenhum campo de estudo, fosse ele a arte, a antropologia ou qualquer outro (MARTIN, 2011).

⁴⁷ “The driving force and fundamental idea behind the quai Branly [...]”.

⁴⁸ “[...] French recognition of cultural plurality, the importance of dialogue between cultures and the country's openness to the wider world; ideals that were also intended to subtly criticize United States political belief in the supremacy of its own culture”.

Encontrar um local para o museu foi uma tarefa tão árdua quanto a decisão da escolha do seu nome. As opções seriam a renovação do MH ou do MAAO. A primeira opção, porém, estava diretamente conectada com o surgimento da etnografia na França – disciplina da qual o novo museu, aparentemente, procurava dissociar-se; enquanto a segunda tinha resistência do próprio Chirac, devido às memórias colonialistas que o museu evocava – o prédio do museu havia sido construído para a Exposição Colonial de 1931⁴⁹ (MARTIN, 2011). Era preciso criar um novo espaço que não estivesse associado a nenhuma outra instituição. Um terreno do estado francês disponível no quai Branly foi designado para a construção do novo museu, em área nobre de Paris, a poucos metros dos museus *d'Orsay* e *Louvre* e da torre Eiffel, cuja esplanada desemboca no MH do outro lado do Rio Sena. Faltava ainda um projeto arquitetônico que incorporasse o espírito do novo museu.

Para Shelton (2009, p. 2, tradução nossa) a importância política do MQB refletiu-se “[...] no seu orçamento e na impressionante variedade de arquitetos que submeteram propostas: Tadao Ando, Renzo Piano, Norman Foster e Ken Koolhass. Por fim, a proposta premiada foi a do arquiteto francês Jean Nouvel [...]”⁵⁰ (figura 4).

Figura 4 – Vista exterior do *Musée du Quai Branly*, Paris



Fonte: Jean Nouvel (2014)

⁴⁹ Posteriormente à Exposição Colonial, o prédio conhecido como *Palais de la Porte Dorée* abrigou um museu colonial, e na década de 1960 foi transformado no MAAO. Com sua extinção, o novo *Musée de l'Histoire de l'Immigration* foi reaberto no mesmo local, em 2007 (PRICE, 2013).

⁵⁰ “[...] in its budget and the impressive array of architects commissioned to submit tenders, Tadao Ando, Renzo Piano, Norman Foster, and Ken Koolhass. The contract was finally awarded to Jean Nouvel [...]”.

O resultado, publicado em 1999, justificava a escolha da proposta de Nouvel por ser “[...] ambiciosa mas discreta, a antítese de um palácio nacional [...]”⁵¹ (CHAMPENOIS, 1999 apud PRICE, 2007, p. 113, tradução nossa). Colaboraram na proposta o arquiteto paisagista Gilles Clément e o iluminador Yann Kersalé. Shelton (2009) também menciona o envolvimento direto de alguns artistas aborígenes e africanos com Nouvel, embora questione a autonomia destes.

Nouvel já era um arquiteto reconhecido internacionalmente, com experiência em projetos de instituições culturais, como o *Institut du Monde Arabe* e a *Fondation Cartier pour l'art contemporain*, ambos em Paris, além do novo anexo do *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia*, em Madri. Segundo o próprio arquiteto, o projeto do MQB é um espaço:

[...] marcado pelos símbolos da floresta, do rio, e da obsessão da morte e do esquecimento... É um espaço assombrado, habitado pelos espíritos ancestrais do homem que no despertar da condição humana criam deuses e crenças. O local é único e curioso. Poético e perturbador... Em uma sutil mudança, o jardim parisiense torna-se um canal sagrado e o museu dissolve-se nas suas profundezas (MUSÉE DU QUAI BRANLY, 2006 apud PRICE, 2007, p.113, tradução nossa)⁵².

A edificação, ainda que não seja um palácio nacional, impressiona pela grandeza. São 29.450 metros quadrados de área construída, com 7.500 metros quadrados de jardins, além de uma parede hidropônica com 15.000 plantas. A galeria das exposições de longa duração (chamada de *plateau des collections*) tem um formato sinuoso de 220 metros de comprimento, incrustada do lado norte por 26 grandes nichos, erguida a uma altura de 10 metros do solo, dando-lhe a aparência de uma ponte – uma metáfora para o elo entre as culturas.

No topo desta galeria fica um restaurante com vista panorâmica para o Rio Sena. Unido à galeria encontra-se um anexo circular que abriga a bilheteria, a *Garden Galery* – o maior espaço para exposições de curta duração, e o Auditório Claude Lévi-Strauss. Em um segundo prédio, mais convencional, localizam-se a biblioteca (com 300.000 volumes), o Teatro Jacques Kerchache, um cinema e um centro de pesquisa. O terceiro prédio abriga a administração, e o último deles, com suas paredes assimétricas, acomoda uma butique, uma livraria e os laboratórios de conservação. Interna e externamente prevalecem as cores sutis de alaranjados, terrosas e azuis (SHELTON, 2009).

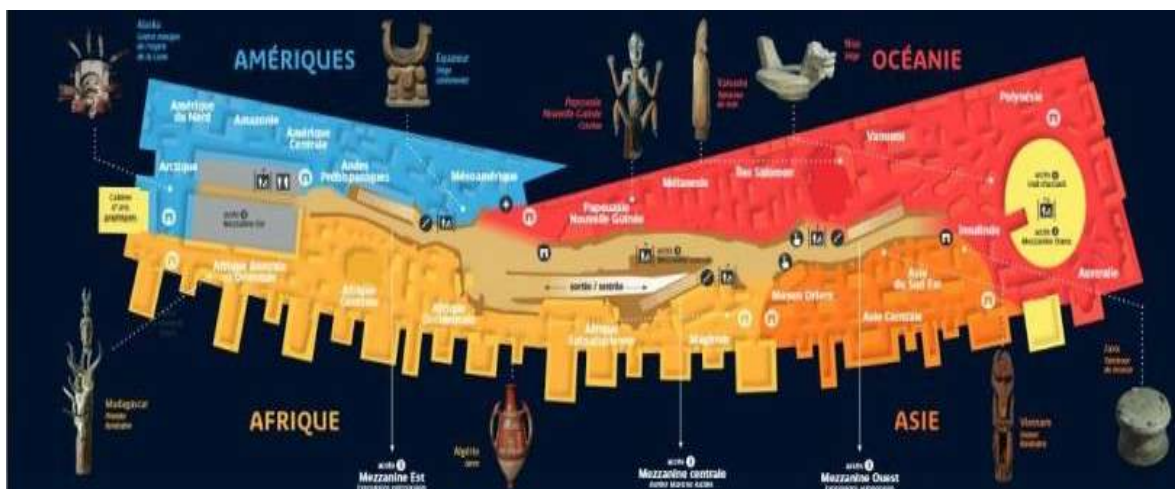
O acesso ao *plateau des collections* se dá através de uma rampa sinuosa que evoca o

⁵¹ “[...] ambitious but discreet, the antithesis of a national palace [...]”.

⁵² “[...] marked by the symbols of the forest, the river, and obsessions with death and oblivion...It's a haunted space, inhabited by ancestral spirits of the men who, awakening to the human condition, invented gods and beliefs. The place is unique and strange. Poetic and disturbing... In a gentle shift, a Parisian garden becomes a sacred grove and the museum dissolves into its depths.

Rio Sena – e onde são projetados 16.597 nomes de todos os povos e lugares geográficos apresentados na coleção do museu, uma obra do artista contemporâneo Charles Sandison (MUSÉE DU QUAI BRANLY, 2006). Então, emerge-se no grande vão sem paredes ou divisórias, com chão pintado de cores terrosas, uma iluminação sombria por todo o espaço, e em alguns nichos uma sonorização de fundo. Os objetos são organizados de acordo com o critério geográfico – assim, temos Américas, Oceania, Ásia e África (planta 1).

Planta 1 – Planta baixa do *plateau des collections*, MQB



Fonte: Musée du quai Branly (2006)

Um grande cilindro de vidro, que vai desde o térreo até o último andar, intersecta o espaço provendo uma visão do acervo de instrumentos musicais mantidos na reserva técnica. O acervo do museu, amalgamado pelos extintos museus e novas aquisições, totaliza cerca de 300.000 peças, das quais um por cento (1%) delas está em exposição (MUSÉE DU QUAI BRANLY, 2006).

Nouvel também desenhou as vitrines de vidro e sem molduras iluminadas por combinação de fibras ópticas e luzes LED, criando um efeito cenográfico a todo o ambiente do *plateau des collections*. Descrevendo sobre esse efeito, Lebovics (2007, p. 4, tradução nossa) disse que “A baixa iluminação chama mais atenção do olho para as vitrines que estão sob os efeitos da brilhante iluminação direta, ao mesmo tempo em que parece intensificar a escuridão em volta”⁵³. Shelton (2009, p. 6, tradução nossa), corroborando com as impressões de Lebovics, afirmou que “Há um efeito indiscutivelmente perturbador na apresentação do quai Branly. A escuridão generalizada que envolve as vitrines brilhantemente iluminadas

⁵³ “The low light both drew the eye more imperatively to the displays standing under cones of brighter illumination and at the same time seems to intensify the surrounding gloom”.

como se fossem porta-joias invoca imagens fantasiosas do 'Continente Negro' [...]”⁵⁴. Vogel (2007, p. 179, apud PRICE, 2013, p. 449, tradução nossa) se referiu à “[...] luz noturna europeia – artificial, sombria e teatral”⁵⁵ (figura 5). Assim, não parece despropositado que as peças expostas tenham sido cuidadosamente selecionadas pelas suas qualidades estéticas, colaborando com o efeito cenográfico almejado.

Figura 5 – Vitrine no *plateau des collections*, MQB



Fonte: *Musée du quai Branly* (2006)

As estratégias museológicas minimizam as explicações e etiquetas escritas; e as contextualizações, como fotografias, filmes e mapas, são mantidas no espaço virtual, através de alguns monitores que circundam o miolo do *plateau des collections* (CLIFFORD, 2007). Para Taylor (2008), essa foi a forma que o MQB encontrou para não impor aos visitantes um discurso de autoridade sobre os objetos expostos, assim o visitante tem a liberdade de escolher o nível de informação que gostaria de obter. Ou, como afirma Price (2007, p.147, tradução nossa), “[...] os objetos em exposição são raramente acompanhados por imagens dos seres humanos que os fizeram ou usaram [...]. Nouvel claramente privilegiou uma exposição

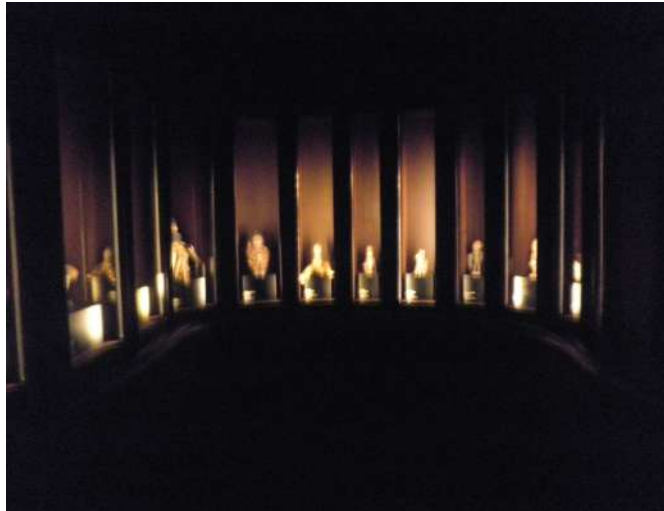
⁵⁴ “There are undeniable disquieting effects in the quai Branly's presentation. The overall darkness surrounding the brilliantly lit jewel-like cases conjures fantasy images of the 'Dark Continent'” [...].

⁵⁵ “[...] the light of a European nighttime – artificial, shadowy, and theatrical”.

estetizante ao invés da elucidação etnográfica”⁵⁶.

Os nichos laterais do *plateau des collections* foram ambientados como “santuários” pelo seu idealizador, Germain Viatte (figura 6).

Figura 6 – Nicho no setor África, MQB



Fotógrafo: J. J. Araújo Filho, 2014

Nesta ambientação mais reclusa e intimista encontram-se objetos que contêm restos humanos ou são considerados portadores de força espiritual pelos seus produtores (SHELTON, 2009). Seria este um sinal de respeito e consideração com as etnias representadas? Price (2007, p. 157, tradução nossa) analisa essas investidas com certo ceticismo, visto que o princípio da laicidade permeia toda a sociedade francesa, e por extensão seu campo museológico. Ao invés disso, “[...] parece razoável fazer a leitura disso como uma tentativa de evocar o senso generalizado de mistério e da espiritualidade exótica”⁵⁷.

Com essa concepção organizacional mais estetizante e menos contextualizada, comum aos museus de arte, o MQB rompe a tradição dos grandes museus etnográficos do século XIX, visto que ele não apresenta um panorama enciclopédico das culturas do mundo. Nesse sentido, Taylor (2008) afirmou que o MQB não é um museu de antropologia, considerando-se a compreensão que temos hoje sobre este termo que tanto pode se referir a um museu de formas de vida cultural – dando espaço às políticas de representações identitárias, como também a um museu científico que encena um discurso acadêmico. Tal ruptura se justifica pela “[...] ideia de que a antiga museografia científica não mais corresponde aos conceitos

⁵⁶ “[...] the objects on display are rarely accompanied by images of human beings who made or used them [...]. Nouvel's priorities clearly privileged the aesthetics of display over ethnographic elucidation”.

⁵⁷ “[...] it seems reasonable to read it as an attempt to evoke a generalized sense of mystery and exotic spirituality”.

desenvolvidos pela antropologia contemporânea, que hoje se opõe à visão essencialista das culturas [...]”⁵⁸ (TAYLOR, 2008, p. 680, tradução nossa).

Posto isso, a autora reforça os dois princípios que nortearam o estilo expográfico adotado pelo museu. O primeiro deles, de ordem discursiva, está associado à descontextualização da dimensão histórica das coleções, enquanto o segundo, de ordem representativa, diz respeito à abordagem estetizante e teatral dos objetos com a função de despertar curiosidade do visitante. A conclusão, para a autora, é de que falta ao museu “[...] desenvolver e explicitar uma abordagem antropológica de 'outras' estéticas, que permita ao público a possibilidade de melhor compreender a natureza dos objetos apresentados e de relativizar suas ideias sobre a arte ocidental”⁵⁹ (TAYLOR, 2008, p. 681, tradução nossa).

Em outras palavras, o MQB não é necessariamente um museu de arte, tampouco um museu etnográfico. Sua forma de expor não é dramaticamente estetizante, nem histórica ou etnograficamente contextualizada (LEBOVICS, 2007). Ou podemos seguir a lógica apontada por Martin (2011), segundo a qual a experiência do visitante no MQB acontece em uma atmosfera mais sensível e emotiva do que cognitiva. Para alcançar um ambiente mais cognitivo “[...] seria necessário a produção de um material mais interpretativo, o que poderia arruinar a óbvia abordagem estetizante do museu”⁶⁰ (MARTIN, 2011, p. 57, tradução nossa).

Contudo, para Price (2013), a maior crítica não diz respeito à quantidade de contextualização produzida, mas sim à natureza da informação antropológica disponibilizada no museu. A autora se pergunta: “Por que os computadores do mezanino oferecem informações sobre totemismo, animismo, xamanismo e canibalismo, mas não sobre colonialismo, escravidão ou turismo?”⁶¹ (PRICE, 2013, p. 454-455, tradução nossa).

Muitas são as críticas tecidas por estudiosos a respeito da arquitetura e da museografia do MQB. O aspecto cavernoso do *plateau des collections*, com um “certo ar de selvagem”, reverbera por toda parte (figura 7).

⁵⁸ “[...] l'idée que l'ancienne muséographie scientifique ne correspond plus aux conceptions développées par l'anthropologie contemporaine, opposée aujourd'hui à une vision essentialiste des cultures [...]”.

⁵⁹ “[...] développer et expliciter une approche anthropologique des esthétiques 'autres', qui permette au public à la fois de mieux comprendre la nature des objets présentés et de relativiser ses idées sur l'art occidental”.

⁶⁰ “[...] interpretation material would be necessary, which would undermine the museum's obviously aesthetic approach”.

⁶¹ “Why do the computers on the mezzanine offer information on totemism, animism, shamanism, and cannibalism, but not on colonialism, slavery, or tourism?”.

Figura 7 – Vista geral do *plateau des collections*, MQB



Fonte: Le photos...(2006)

Referindo-se a essa questão, o antropólogo Alban Bensa (CAILLE, 2006, p. 70 apud PRICE, 2007, p. 149, tradução nossa) constatou que “Esse lado 'Indiana Jones' das *artes primeiras* parece reforçar os estereótipos popularmente aceitos na França acerca dos primitivos vivendo no estado natural, onírico e irracional”⁶². Martin (2011, p. 57, tradução nossa) compartilha o mesmo pensamento, afirmando que:

Aos visitantes do Quai Branly são apresentados - através de uma série de representações clichês envolvendo características primitivas associadas com magia, rituais e a proximidade com a natureza, alguns dos mitos Ocidentais mais comuns sobre os Primeiros Povos que surgiram desde o tempo colonial⁶³.

Outra questão levantada por Martin (2011) diz respeito ao fato de o MQB não apresentar nenhum objeto contemporâneo na sua coleção de longa duração. Esta ausência, comum em museus dedicados às sociedades não europeias, sobressai a ênfase dada ao passado e refuta as habilidades inovadoras e criativas das outras culturas. Como consequência, as culturas em questão são “congeladas” no tempo, tornam-se uma categoria atemporal de arte, e suas realidades contemporâneas são apagadas, o que vamos perceber,

⁶² “This 'Indiana Jones' side of *arts premiers* seems to reinforce widespread popular stereotypes in France about primitives living in nature, dreams, and the irrational”.

⁶³ At the Quai Branly visitors are introduced to some of the most common Western myths about First People arising from colonial time, through a group of clichéd representations involving primitive characters associated with magic, rituals, and proximity with nature.

também, em museus brasileiros sobre África. “Além disso, a confusão entre passado e presente às vezes faz o visitante se perguntar se os povos cuja arte está representada na exposição do museu, vivem em comunidades à parte do mundo, não influenciadas pela globalização”⁶⁴ (MARTIN, 2011, p. 57, tradução nossa).

Podemos perceber, então, que apesar da intenção de legitimar um novo discurso acerca das culturas não europeias, o MQB reitera as mesmas representações estereotipadas dos antigos museus etnográficos do século XIX. O que de fato mudou foram os novos – embora não necessariamente inovadores, recursos expográficos e arquitetônicos. Nesse sentido, Lebovics (2007, p. 5, tradução nossa) afirma que o museu não foi bem-sucedido em resolver o cerne da questão, que é, segundo ele, “[...] como no Ocidente se exibem objetos colecionados pela conquista, pilhagem e compra durante a era colonial”⁶⁵. Para Clifford (2007) haveria muitas possibilidades que não fossem tão redutivas pela opção da arte e etnografia, e que articulassem as questões estéticas, históricas, científicas e políticas nos espaços expográficos. Ele, hipoteticamente, sugeriu que o *plateau des collections* “[...] poderia ser reorganizado e transgredido em uma instituição cada vez mais aberta para o mundo contemporâneo com todas suas contradições e impurezas”⁶⁶ (CLIFFORD, 2007, p. 23, tradução nossa).

Para Shelton (2011), parte do problema reside no fato da separação das coleções europeias (enviadas para o novo *Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*) e não europeias (anexadas ao MQB) provenientes do antigo *Musée de l'Homme*. Com esse feito, o governo francês reforçou a antiga e binária divisão entre Europa e os “Outros”, deixando de promover as transformações e relações interculturais que poderiam ter criado conexões entre os outros continentes e a própria Europa.

Da mesma maneira, na opinião de Price (2013), o que o MQB oferece é insuficiente, sobretudo se pensarmos nos recursos humanos e financeiros (totalizados em 330 milhões de dólares americanos) que foram disponibilizados. Segundo a autora, se um museu fosse realmente criado para promover um “diálogo cultural” e a partir do conhecimento que temos no século XXI, ele deveria privilegiar a informação histórica, dar um tratamento especial às relações coloniais e convidar as vozes nativas a participar nas tomadas de decisões. Talvez, dessa forma, o MQB tivesse conseguido promover uma maior compreensão sobre as culturas representadas e, de fato, estabelecer um “diálogo entre as culturas”.

⁶⁴ “In addition, the confusion between past and present sometimes makes the visitor wonder if the people whose art is presented in the museum's displays live in communities cut off from the world, uninfluenced by globalisation”.

⁶⁵ “[...] how in the West to show the objects collected by conquest, swindle, and purchase during colonial era”.

⁶⁶ “[...] could be rearranged and transgressed in an institution increasingly open to the contemporary world with all its contradictions and impurities”.

“*Lá ou dialoguent les cultures*” ou “onde as culturas dialogam” (CLIFFORD, 2007, p. 5, tradução nossa), usado à exaustão nos folhetos publicitários e informativos, é o *slogan* do museu. Clifford (2007) manifestou-se de forma particularmente crítica a ele, primeiro indagando-se como as culturas serão capazes de dialogar - que línguas usarão?, Que nível de autoridade terão?, A quem representarão?, questões que permanecem sem respostas. Segundo, o autor inferiu que não são as culturas que dialogam, mas sim os povos. E os contatos históricos, relações de poder, reciprocidades e entendimentos são requisitos para essa troca. Terceiro, ele duvidou da capacidade da França de promover um “diálogo entre as culturas”, pois a própria Paris contemporânea da *rive gauche* não consegue conciliar-se com sua população de imigrantes dos *banlieues*.

Nessa perspectiva apontada por Clifford, podemos pensar no MQB como um museu-monólogo, visto que o “diálogo” não acontece, pois os povos foram excluídos da participação. Assim, o museu continua com a mesma autoridade, determinando o que e como “os outros” devem ser representados – nada muito diferente do século XIX. Soares (2012, p. 144) mostrou-se mais crédulo a essas questões, ao afirmar que:

A museologia do quai Branly inventa um novo tipo de relação entre as pessoas e os objetos; uma relação que é colocada no lugar de relações ausentes. No contexto da França atual, os objetos podem ser pensados como substitutos das pessoas que não são aceitas como interlocutores legítimos na sociedade mais ampla. Por isso o museu propõe um diálogo fundamental, entre o europeu e a sua própria incapacidade de reconhecer as diferenças que estão ao lado. A linguagem comum adotada foi a da arte, e a da obra de arte como figura idealizada com a qual uma relação significativa é possível.

Apesar das críticas, o MQB tem sido um sucesso de público, como apontam os relatórios do museu. Foram 1,5 milhão de visitantes no primeiro ano (Price, 2013), e após cinco anos de inaugurado o museu era a quarta instituição cultural mais visitada de Paris⁶⁷ (SOARES, 2012). Para Martin (2011, p. 58, tradução nossa), esse sucesso se explica pelo fato de o museu “[...] já ser popularmente reconhecido e replicar representações familiares, reforçando visões sobre os Primeiros Povos que são amplamente compartilhadas no mundo Ocidental”⁶⁸.

Além disso, não se pode negar o apelo que um museu-espetáculo⁶⁹ exerce no imaginário

⁶⁷ Em primeiro estava o *Louvre*, seguido pelo *Musée d'Orsay* e *Centre Georges-Pompidou*.

⁶⁸ “[...] is already popularly recognised and responds to familiar representations, reinforcing views of First People which are widely shared in the contemporary Western world”.

⁶⁹ Alguns autores, como Regina Abreu (2012), utilizam a expressão “museu-espetáculo” referindo-se a um museu onde parte da atração é a sua própria edificação. No mundo contemporâneo, cada vez mais as cidades almejam construir prédios que as identifiquem globalmente. Essa tendência teria começado com a construção do *Guggenheim Museum* em Bilbao, em 1997.

coletivo, especialmente nas sociedades imagéticas e consumistas da contemporaneidade. Nas palavras de Lebovics (2007, p. 9, tradução nossa), o “[...] Quai Branly pode precisamente ser visto hoje como um bem-sucedido museu pós-colonial porque ele é exatamente um espetáculo. Aqui está um museu que aparentemente honra objetos reunidos durante um passado colonial menos honrado”⁷⁰.

Parece que a pressão das críticas reverberou no próprio MQB. Na tentativa de contratar as lacunas apresentadas na sua exposição de longa duração, o museu tem desenvolvido um dos mais instigantes projetos no âmbito das exposições de curta duração⁷¹, seminários, festivais culturais e concertos. Referindo-se a essas exposições, Shelton (2011, p. 37, tradução nossa) afirma que o MQB “[...] tem usado os atritos e fraturas dos estudos culturais [...] para apresentar talvez as mais ambiciosas e desafiadoras programações de qualquer museu de arte ou etnografia não Ocidental do mundo”⁷². Clifford (2007), em consonância a essa ideia, afirmou que essas exposições cobrem perspectivas múltiplas, revelando a variedade de pontos de vista da sua equipe de museólogos e pesquisadores. Sintomaticamente, estatísticas de público mostram que apenas um terço dos seus visitantes é turista (contrariando as expectativas iniciais do museu) e 40% dos três terços restantes são de visitantes atraídos pela conexão que o museu oferece entre eles e suas culturas de origem (SHELTON, 2009). Essas informações são relevantes, sobretudo, se pensarmos na perspectiva étnico-identitária do museu e que poderá trazer novas reconfigurações no futuro.

De fato, é inquestionável o impacto que o MQB tem acarretado no campo museológico. Podemos enumerar algumas das razões desse fenômeno:

a) O MQB abarca a maior e mais representativa coleção etnográfica francesa. Nenhum outro acervo francês esteve tão intimamente ligado às origens da etnologia e ao colonialismo;

b) A abordagem estetizante usada em sua expografia – embora, não tenha sido o primeiro a fazer isso, virou tendência e “[...] permite [...] associar mundos distantes, amalgamar culturas que antes haviam sido separadas pela etnologia e pelas salas e vitrines dos museus etnográficos ditos clássicos” (SOARES, 2012, p. 181);

c) No contexto europeu, o MQB possivelmente melhor traduz o conceito de museu-espetáculo como nenhum outro museu etnográfico. Lebovics (2007, p. 15, tradução nossa)

⁷⁰ “[...] Quai Branly might justly be seen today as a successful postcolonial museum precisely because it is a spectacle. Here is a museum apparently honoring objects gathered during a less honorable colonial past”.

⁷¹ As primeiras exposições de curta duração *Qu'est-ce qu'un corps?*, *Nous avons mangé la forêt* e *Ciwara: Chimères Africaines*, por exemplo, foram aclamadas pela crítica pelas abordagens que faziam uso de contextos desprovidos de idealização e reconheciam tanto a possibilidade da contextualização antropológica quanto a estetização (SHELTON, 2009).

⁷² “[...] has used the frictions and fractures within the cultural studies [...] to present perhaps the most ambitious and challenging programs of any non-Western art or ethnography museum anywhere in the world”.

aponta essa tendência da espetacularização arquitetônica e/ou museográfica na museologia francesa depois do MQB e a “[...] vida cultural está sendo transformada em *commodity* pelo agenciamento do espetáculo”⁷³. Abreu (2012, p. 18-19) faz duras críticas a esse tipo de museu, visto que “[...] são feitos para sociedades de consumidores, não são feitos para durar na longa duração, pois as subjetividades são fundamentalmente mutantes [...]”;

d) Paris está entre as cidades mais visitadas do mundo e também possui o museu com o maior número de visitantes (o *Louvre*, a poucos metros do MQB). Colocar um museu etnográfico no centro deste contexto lhe assegura um poder midiático e simbólico imensurável, pois como afirma Macdonald (2016), não é apenas o conteúdo dos museus (suas coleções e formas de expor) que molda a percepção que o público tem dele, mas também sua presença em um panorama museológico maior – que a autora chama de *museumscape*;

e) A criação do MQB desencadeou uma reestruturação no campo museológico francês. Como já visto, as coleções que hoje compõem o seu acervo provieram do MAAO e do MH (apenas as coleções não europeias). As coleções etnográficas do MH relacionadas às culturas mediterrâneas se uniram às do *Musée National des Arts et Traditions Populaires* (MNATP) no novo *Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée* (MUCEM) – um grandioso complexo construído na cidade de Marselha em 2013. A criação do MNATP também esteve associada à Rivière que o estabeleceu em 1937, em uma seção do *Musée des Monuments Français*, composto por artefatos etnográficos tradicionais franceses – um exemplo clássico do “museu de Si” (DE L'ESTOILE, 2006). Na década de 1970, o MNATP foi transferido para uma edificação nova na região do Bois de Boulogne, em Paris, e nos anos seguintes começou a vivenciar problemas de gestão muito similares ao MH, encerrando suas atividades em 2005. O MH foi reinaugurado em 2015, após uma reestruturação do seu espaço físico e de parte do seu acervo etnográfico, agora focado na história da ação humana através do tempo. Por fim, o prédio *art déco* do extinto MAAO foi transformado no *Musée de l'Histoire de l'Immigration* (PRICE, 2007), inaugurado em 2007, com um discurso de assimilação das culturas imigrantes pela nação francesa.

Direta ou indiretamente, o projeto ou sucesso do MQB tem também influenciado uma série de renovações, renomeações e reestruturações em outros museus etnográficos /etnológicos da Europa. De Viena à Liverpool, passando por Gotemburgo, Roterdã ou Frankfurt, o que eles continuam mantendo é a divisão entre acervos europeus e não europeus, uma convenção museológica e classificatória profundamente circunscrita em muitos países europeus. Como já analisado nesta pesquisa, apenas retirar a palavra “etnográfico” dos seus

⁷³ “[...] cultural life is being transformed into a commodity by the agency of spectacle”.

nomes ou seguir a tendência de apresentar objetos etnográficos como arte pode ser interpretado como atitudes reducionistas (MACDONALD, 2016). Pelo menos dois projetos em curso na Europa chamam atenção pela sua abrangência. O primeiro, refere-se à requalificação e ampliação do *Musée Royal de l'Afrique Centrale* (MRAC), nos arredores de Bruxelas; e o outro, trata-se da construção do *Humboldt Forum*, em Berlim.

O MRAC teve suas origens no contexto colonial belga do Rei Leopoldo II. Para a Exposição Internacional de Bruxelas, em 1897, foi montado nos arredores de Tervuren um pavilhão sobre o Congo, colônia belga na África. Devido ao sucesso da exposição, um Museu Colonial foi mantido no local (CUNHA, 2006). Em 1904, o rei encomendou ao arquiteto francês Charles Girault a construção de um palácio no mesmo local para sediar o museu permanentemente, que foi inaugurado em 1910, com o nome de *Musée du Congo Belge*, e renomeado MRAC em 1960, com a independência do Congo (SILVERMAN, 2015). O museu foi concebido como instrumento de propaganda colonialista do Império Belga e permaneceu com sua museografia quase inalterada, mesmo depois da descolonização, o que lhe inferia a qualidade de “[...] um dos últimos documentos, talvez o mais completo em exibição, sobre um desenho expositivo colonialista” (CUNHA, 2006, p. 201).

Apesar de possuir um dos maiores acervos etnográficos provenientes da África Central, o MRAC era pouco conhecido, exceto por especialistas. Em 2002, sob a nova direção de Guido Gryseels, o governo havia anunciado planos para uma nova reorganização museográfica com a promessa de uma visão mais “[...] abrangente, equilibrada e inclusiva [...]”⁷⁴ (SILVERMAN, 2015, p. 630, tradução nossa), que se estenderia até 2010.

Desde 2005, com a provocativa exposição de curta duração *La Mémoire du Congo*, o museu tem sido tema de debates nacionais e internacionais no que tange ao legado colonial e à produção de conhecimento a partir dele (SILVERMAN, 2015). Até aquela data o museu não reconhecia o massacre dos 4 a 10 milhões de congoleses em mais de duas décadas de conflitos com forças belgas, embora existisse um *Hall of Memory* dedicado aos 1.508 desbravadores belgas no território africano. Essa exposição, embora relutante com temáticas coloniais, foi uma ruptura ao discurso imperialista, que não reconhecia as disputas sociais da independência, e “[...] atuou como catalisadora no tardio envolvimento do público com o passado colonial [...]”⁷⁵ (SILVERMAN, 2015, p. 631, tradução nossa). Várias ações educativas, eventos de moda, concertos e exposições de curta duração buscavam atrair o público afrodiaspórico, culminando com um grande festival comemorativo dos 50 anos da

⁷⁴ “[...] broad, balanced, and inclusive [...]”.

⁷⁵ “[...] acted as a catalyst for a long-delayed public engagement with the colonial past [...]”.

independência do Congo, em 2010.

Após a repercussão gerada pela exposição, a direção decidiu expandir a requalificação para todo o museu, inclusive o prédio. Seu diretor anunciou o fechamento do museu para a conclusão das obras até 2016 (agora a previsão é 2018), ao passo que a inauguração do anexo dos setores de documentação e pesquisa está prevista para 2020. A requalificação não se limitará aos aspectos físicos, mas também aos “[...] conteúdos de um local de memória onde o passado colonial belga será apropriadamente abordado [...] e servirá como uma plataforma dinâmica de pesquisa, encontros e diálogo entre visitantes de diferentes gerações e culturas”⁷⁶ (MUSÉE ROYAL..., 2010, tradução nossa). Silverman (2015) suspeita que o MRAC seguirá a tendência sinalizada pelo próprio museu de repensar passado e presente, baseando-se nos debates internacionais e modelos de museus pós-coloniais fora da Bélgica, como também naqueles que têm apresentado histórias de violência. A autora alerta, entretanto, para a existência de vários assuntos na própria história do museu que precisam ser abordados.

O outro relevante projeto refere-se à construção de um novo complexo cultural, o *Humboldt Forum*. Este é o maior projeto cultural europeu em desenvolvimento (SHELTON, 2011) e pretende transferir parte das coleções do *Ethnologisches Museum* e do *Museum für Asiatische Kunst*, que hoje se encontram em Dahlem, ao sul de Berlim, para o centro da cidade. Desde a reunificação alemã, Berlim vem passando por uma série de transformações urbanísticas. No campo museológico, novas reconfigurações foram feitas com o objetivo de reunir coleções de tipologias semelhantes que estavam divididas entre Berlim Oriental e Ocidental. Os museus etnográficos em questão ficaram isolados da área central da Berlim unificada.

O *Humboldt Forum*, iniciado em 2013 – com previsão de inauguração em 2019, reconstruirá o *Berliner Schloss*, um palácio barroco prussiano do meado do século XIX que foi quase completamente destruído na Segunda Guerra Mundial e fica no *Museum Island*. Esta é a região central de Berlim que compreende as mais prestigiosas instituições museológicas da Alemanha, Patrimônio da Humanidade desde 1999. O complexo cultural abrigará no térreo a *ágora* – área com múltiplas funções com espaços para teatro, cinema, performances, literatura e exposições de curta duração. No primeiro andar ficará a área de pesquisa, com a Biblioteca Central de Berlim, a Universidade Humboldt com o Centro de Pesquisa para culturas não europeias. Os segundo e terceiro andares abrigarão os espaços expográficos de longa duração que apresentarão parte do meio milhão de artefatos

⁷⁶ “[...] contents of this place of memory, where Belgium's colonial past will be addressed capably and openly [...] and will serve as a dynamic platform for research, encounters and dialogue between visitors from different generations and cultures”.

etnográficos provenientes dos dois museus (HUMBOLDT FORUM, 2011).

O discurso que o novo museu reitera é muito parecido com aquele do MQB, de restaurar a dignidade e equilíbrio nas representações de culturas estigmatizadas como exóticas. A relocação desses objetos para o centro cultural e político da cidade de Berlim estaria, portanto, carregada de simbologia. Mas, como observou Macdonald (2016), a exotização que reside na periferia pode estar também na área central. Ou seja, não é a região geográfica do museu que vai determinar a abordagem representacional de suas coleções. O MQB parece ter sido a fonte inspiradora do *Humboldt Forum*, e é, inclusive, citado várias vezes no projeto, exemplificando como procedeu a requalificação do seu acervo etnográfico e as consequências para o campo museológico francês e o setor turístico parisiense (HUMBOLDT FORUM, 2011). Resta saber quais os caminhos que serão utilizados para representar as culturas não europeias no novo complexo cultural.

Diferentemente do que aconteceu com o MQB, entretanto, percebe-se uma maior reivindicação por participação nos processos construtivos museológicos daqueles que terão suas culturas representadas no MRAC e *Humboldt Forum*. Até onde pesquisamos, as disputas internas no processo de desenvolvimento do MQB foram mais de ordem política e de campos acadêmicos, além de alguns protestos que ocorreram em repúdio aos altos investimentos públicos alocados ao novo museu e da oposição da associação de moradores da região do quai Branly (PRICE, 2007). A participação dos povos associados culturalmente àquelas coleções foi deliberadamente excluída.

O MRAC afirma que está trabalhando conjuntamente com comunidades africanas na Bélgica no projeto de requalificação do museu (MUSÉE ROYAL..., 2010), embora não especifique exatamente com quais, nem nomine associações ou grupos afrodiáspóricos. Silverman (2015, p. 630, tradução nossa) registrou dois protestos ocorridos nos municípios de Oostende e Diksmuide durante a exposição *La Mémoire du Congo*, em 2005, organizados por ativistas que a consideravam omissa e seletiva e combatiam a “[...] amnésia colonial [...]”⁷⁷.

Outra exposição anterior, no próprio MRAC, em 2003, chamou atenção pela obra do reconhecido artista contemporâneo de origem congoleza Chéri Samba, *Musée Royal de l'Afrique centrale. Réorganisation*. Nela podemos ver a polêmica estátua *Les Aniota* - considerada ofensiva pelos africanos, mas usada na era colonial como personificação da bestialidade desses povos - sendo retirada do museu por um grupo de africanos, enquanto do outro lado um grupo de funcionários do museu tenta impedir. O diretor do museu observa a cena, incrédulo (figura 8).

⁷⁷ “[...] colonial amnesia [...]”.

Figura 8 – Chéri Samba, *Musée Royal de l'Afrique centrale. Réorganisation*



Fonte: *Musée Royal de l'Afrique Centrale* (2010)

O texto que aparece do lado esquerdo da imagem relata o diálogo em lingala entre os funcionários: “‘Nós não podemos aceitar a saída desta arte, ela nos faz ser quem nós somos hoje’. O diretor responde: ‘É verdade que é triste, mas o museu tem que se reorganizar completamente’”⁷⁸ (MUSÉE ROYAL..., 2010, tradução nossa).

Samba justificou sua obra dizendo que os africanos sempre acharam a obra insultante e sempre desejaram que ela desaparecesse do museu (MUSÉE ROYAL..., 2010). Tal situação seria inimaginável de acontecer anteriormente.

No caso do *Humboldt Forum* não se tem conhecimento da participação de grupos étnicos no seu projeto. Mas, podemos detectar a movimentação de grupos que demandam uma participação igualitária no poder de decisão sobre objetos que, alegam, fazem parte do seu legado étnico-cultural. Dentre eles destacamos a organização *Africavenir*, que tem ganhado espaço, especialmente na Alemanha. Esta organização, fundada nos anos 1980 pelo acadêmico Kum'a Ndumbe III, originário de Camarões, tem representantes em vários países da África e Europa. Eles têm trabalhado na questão do *Humboldt Forum* no sentido de estimular um diálogo amplo com a sociedade, buscando uma perspectiva africana e migratória, além de questionar o custo-benefício de um projeto de 590 milhões de euros, visto

⁷⁸ “‘We cannot accept the departure of this art, it made us what we are today’. The Museum's director responds, 'It's true that it's sad but the museum must be completely reorganized’”.

por eles como “Um conceito de museu que nega a responsabilidade colonial [...] viola a dignidade e o direito à propriedade das comunidades em todas as partes do mundo [...]”⁷⁹ (AFRICAVERNIR, 2014, tradução nossa).

Para conscientizar, sobretudo a população da cidade de Berlim, Africavenir tem organizado exposições, seminários, publicações e anúncios em *outdoor* distribuídos pela cidade. Um deles chama atenção pelo forte impacto que causa no observador, mostrando a imagem de um busto de Benin, Nigéria, da coleção do futuro museu *Humboldt Forum* (figura 9), onde se lê: “Já apreciou arte saqueada?”⁸⁰ (AFRICAVERNIR, 2014, tradução nossa).

Figura 9 – *Outdoor* publicitário Africavenir



Fonte: Africavenir (2014)

É extensa a lista de reivindicações e protestos da organização. Algumas delas:

a) As pesquisas sobre culturas não europeias não são problematizadas – e como parte da colonização, as incursões científicas causaram danos irreparáveis e desalinham as relações norte-sul. Humboldt foi um dos envolvidos em muitas dessas pesquisas;

b) Os tesouros culturais permanecem exclusivamente para o bem dos povos do

⁷⁹ “A museum concept that denies colonial responsibility [...] violates the dignity and property rights of communities in all parts of the world [...]”.

⁸⁰ “Schon beute Kunst betrachtet?”.

Hemisfério Norte;

c) A arte saqueada deve retornar para seus locais de origem. Com essa mesma arte, Berlim propõe um “diálogo entre culturas”;

d) “*No Humboldt 21!*” (AFRICAVERNIR, 2014).

Esses exemplos nos mostram algumas das dinâmicas culturais que envolvem museus, patrimônio e identidade. Mas eles também nos fazem lembrar a afirmação de Martin (2011, p. 61, tradução nossa) de que a “Museologia na era pós-colonial [...] precisa considerar o ponto de vista do Outro, e assim, compartilhar autoridade. Ainda que nós possamos falar *sobre* o Outro, nós não mais podemos falar *no lugar* dos Outros”⁸¹. Shelton (2011, p. 40, tradução nossa) reforça tal ideia afirmando que “Precisa ser mais amplamente reconhecido pelos museus que eles não mais têm o monopólio sobre o significado e a significância das culturas materiais que institucionalizam [...]”⁸².

Analisando as demandas museológicas da atualidade, Shelton (2011) enumera três principais fatores que implicam nas tradicionais funções dos museus etnográficos: a demanda por democratização, com inclusão de outras vozes nas interpretações das coleções; a expectativa da conservação, preservação e propagação da cultura imaterial; e o desafio com o crescimento das novas tecnologias da comunicação e das redes sociais.

Assim, são grandes as expectativas para avaliar como o MRAC e o *Humboldt Forum* irão dialogar com as recentes demandas dos seus acervos etnográficos e das comunidades detentoras do capital cultural e se apontarão novos rumos no que se refere à comunicação museológica dos mesmos. Além disso, possivelmente, terão significativo impacto no campo museológico, pois são museus que recebem quantidade considerável de recursos financeiros e humanos e estão localizados em cidades com intenso fluxo de visitantes, turistas, pesquisadores e estudantes. Só o futuro nos dirá.

⁸¹ “Museology in postcolonial times [...] needs to consider the Other's viewpoint, and thus share authority. Even if we can still speak *about* Others, we can no longer speak *in place* of Others”.

⁸² “It needs to be more generally recognized within museums that they no longer have monopoly over the meaning and significance of the material cultures they institutionalize [...]”.

2 UM OLHAR SOBRE “NÓS”

Neste segundo capítulo, composto por quatro seções, as análises se voltam para o nosso contexto local. Na primeira delas, *Casa de Cultura, Centro Cultural ou Museu?*, discutimos sobre a noção de Casa de Cultura/Centro Cultural, sua origem e transformações na contemporaneidade, e apresentamos as três Casas de Culturas Africanas instaladas na cidade do Salvador – descrevendo as edificações nas quais se encontram e detalhando suas localizações geográficas em relação à cidade.

Abordamos as ligações históricas e culturais entre Bahia e África, na segunda seção, *Salvador Reafricanizada*, analisando o fluxo do tráfico negreiro para a cidade e suas implicações no contexto sociocultural com as influências dos povos bantos e iorubanos. A análise revisa o termo “cidade reafricanizada” cunhado nos anos 1980, fruto da efervescência cultural negra que refletiu na indústria cultural e nos setores do turismo e do entretenimento, e, por sua vez, impulsionou a criação das Casas Africanas. Compreendemos cultura negra na perspectiva apontada por Sansone (2002, p. 250), que a relaciona à específica subcultura de “[...] pessoas de origem africana dentro de um sistema social que enfatiza a cor, ou a descendência a partir da cor, como um importante critério de diferenciação ou de segregação [...]”.

Em seguida, propõe-se sinalizar o papel político das instâncias governamentais nos âmbitos municipais, estaduais e/ou federal que estiveram atrelados ao surgimento dessas casas de culturas, abordando, na subseção *Contexto político da criação das Casas de Culturas Africanas (1988-2008)*, as políticas culturais disponíveis e o discurso político em torno da política externa brasileira para a África.

Finalmente, *Reflexões Acerca de Memória, Identidade e Poder nas Casas de Culturas Africanas* traz uma reflexão desses elementos inseridos, de forma geral, no âmbito das instituições de memória e nas Casas de Culturas Africanas de forma mais específica, buscando compreender as relações estabelecidas por essas instituições com os vários sujeitos sociais.

2.1 CASA DE CULTURA, CENTRO CULTURAL OU MUSEU?

No mundo contemporâneo, as casas de culturas e/ou centros culturais estão por todos os lados nas metrópoles. Eles são lugares de conhecimento, contemplação, socialização e, cada vez mais, de entretenimento. Com as transformações socioculturais ocorridas nas últimas

décadas, assistimos a uma democratização da cultura e também do direito a seu acesso. Esses fatores trouxeram mais visibilidade para essas instituições, e conseqüentemente novas demandas afloraram com a emergência de novos públicos. Dabul (2008, p. 258-259) assim manifestou-se sobre esse fenômeno contemporâneo:

O contingente de indivíduos que afluem a exposições [...] em centros culturais conforma um público crescente, diversificado, atraído por igualmente crescente e diversificada oferta [...]. A valorização e difusão de centros culturais acompanham esses processos e a muito freqüente variação do termo (centro cultural, centro de arte, casa de cultura, espaço cultural, shopping cultural, etc.) e das ações dos que viabilizam políticas e materialmente sua criação de algum modo corresponde à multiplicidade de atividades, interesses e eventos que ocorrem nesses espaços.

Com a disseminação desses espaços, e por extensão a popularização de suas nomenclaturas, tornou-se mais complexa a tarefa de defini-los conceitualmente. Para T. Coelho (1997), existe uma distinção informal entre a casa de cultura, o centro cultural e o espaço cultural. Comumente nos referimos ao espaço cultural como sendo aquele local mantido pela iniciativa privada e que não apresenta um acervo de obras; “[...] são os espaços culturais de bancos e grandes empresas, que veem na cultura uma prestação de serviços [...] ao mesmo tempo em que pretendem se mostrar como preocupados com a cultura” (COELHO, T., 1997, p. 167). Já o centro cultural é, quase sempre, uma instituição mantida pelos poderes públicos com acervo e equipamento permanentes, oferecendo atividades variadas para seus frequentadores “[...] de modo perene e organizado” (COELHO, T., 1997, p.167).

Quanto à casa de cultura, esta tanto pode se referir a um centro cultural de pequeno porte (com ou sem acervo) mais voltado para a formação e produção cultural local, como também àquela instituição que reverencia personalidades ou um modo cultural específico (como a poesia) ou é mantida por representação estrangeira com o intuito de promover sua cultura nacional, mantendo uma programação constante e especializada - como as Casas do Benin, Angola e Nigéria que analisamos nesta pesquisa. T. Coelho (1997, p. 167) faz uma ressalva quanto à diferenciação desses vocábulos ao afirmar que:

Enquanto o centro cultural e o espaço cultural são, estes mais do que aqueles, locais destinados primordialmente à recepção da cultura [...], a casa de cultura pretende-se um local de convivência sociocultural e de produção de modos culturais visceralmente ligados às comunidades em que se situam.

Dentre essa terminologia, a primeira delas a ser propagada na contemporaneidade, referindo-se a um local de possível produção ou consumo de diferentes modalidades culturais, foi a casa de cultura (COELHO, T., 1997). Os primeiros projetos de casas de cultura despontaram no contexto europeu, por volta da década de 1950.

Segundo Calabre (2006), o governo espanhol foi o precursor quando, em 1956, sancionou um decreto regulando o funcionamento das casas de cultura. Nesse decreto previa-se que as casas de cultura “[...] seriam lugares onde se reuniriam atividades de arquivo, bibliotecas e museus, funcionando através de um acordo prévio entre os órgãos provinciais, municipais e o ministério da educação nacional” (CALABRE, 2006, p. 90). Mas, foi a partir do modelo francês de *Maison de la Culture*, ou Casas de Cultura, anunciado por André Malraux durante o lançamento do primeiro plano quinquenal para a cultura, em 1961, que o conceito se propagou para outros países europeus e ao redor do mundo.

André Malraux foi o primeiro ministro da Cultura da França após a criação deste, em 1959 (desvinculando-se do Ministério da Educação). Durante uma década (até 1969) ele usou sua posição para moldar e implantar um dos pioneiros modelos de política cultural⁸³, baseando-se na teoria da arte e da estética que ele havia desenvolvido em décadas anteriores. Para Ahearne (2004), o princípio básico da política de Malraux era prover o acesso de pessoas de todas as classes sociais e regiões da França às grandes obras da cultura. As *Maisons de la Culture* seriam o veículo desse projeto, levando cultura de excelência para as províncias, em contraponto à cultura de massa e às formas amadoras. Malraux via “[...] a alta cultura como substituta ou sucessora da religião, provendo sentido existencial para a vida humana em um mundo dominado pela perspectiva científica, e associava as suas Casas de Cultura com as 'catedrais' laicas de uma época sem Deus”⁸⁴ (AHEARNE, 2004, p. 21, tradução nossa).

Com o suporte de uma estrutura administrativa, modos de operação próprios e uma ideologia explícita, o recém-criado Ministério da Cultura da França pôs em prática sua política das *Maisons de la Culture*. A primeira delas foi construída em 1964, em Bourges (CALABRE, 2008). As de Harvre (1961) e Caen (1963) utilizavam um museu e um teatro já existentes. Ainda sob o comando de Malraux, outras cinco casas de cultura foram inauguradas (Firminy, 1965; Amiens e Thonon, 1966 e Grenoble e Rennes, 1968). Não se pode dizer que esse modelo tenha sido uma unanimidade, embora tenha prevalecido naquela época, tornando-

⁸³ T. Coelho (1997, p. 292) define política cultural como um “[...] programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas”.

⁸⁴ “[...] high culture as a substitute or successor for religion, supplying existential meaning for human life in a world dominated by the scientific viewpoint, and linked his Houses of Culture to secular 'cathedrals' for a godless age”.

se sinônimo da própria política cultural francesa. Ahearne (2004) destaca duas das principais vozes que se opunham a ele: as de Pierre Bourdieu e Michel De Certeau.

Para De Certeau, as demandas e insatisfações associadas aos protestos de Maio de 1968⁸⁵ eram evidências de que a noção unívoca e unidirecional de cultura proposta por Malraux era equivocada. Para Bourdieu, os níveis de interação com a alta cultura estavam correlacionados com os de educação formal, e estes, por sua vez, com as origens sociais. Ou seja, colocar as pessoas em contato com as obras de arte - como era a proposta das Casas de Cultura - beneficiaria apenas aqueles indivíduos que haviam sido social e educacionalmente preparados para tal encontro. Bourdieu via esse modelo francês de política cultural como um paliativo às desigualdades culturais e acreditava que apenas a instituição escolar seria capaz de promover envolvimento e familiarização entre indivíduos e a alta cultura – expondo a fragilidade do recém-criado Ministério da Cultura, que buscava sua autonomia do Ministério da Educação (AHEARNE, 2004).

Ahearne (2004) também sugere que as críticas feitas por Bourdieu acerca da abordagem intelectualizada, assim como a relação segregatória entre a alta cultura e outras formas culturais pelas políticas culturais do Estado, tenham exercido influência nos protestos universitários de maio de 1968. A democratização da cultura proposta por Malraux mostrava-se, com o passar dos anos, ineficiente e socialmente discriminatória. A pretensão de acessibilizar a herança cultural da humanidade a todos, na verdade serviu “[...] para introduzir em muitos daqueles cidadãos a sensação de inferioridade, na suspeita de que na incapacidade de reagir às obras eles talvez não fossem completamente humanos”⁸⁶ (AHEARNE, 2004, p. 24, tradução nossa).

De qualquer forma, o modelo francês de casas de cultura não tardou a chegar ao Brasil, através do Conselho Federal de Cultura (CFC). Para Calabre (2008), a partir da década de 1960 as questões culturais alcançaram um maior significado junto às áreas de planejamento do setor público brasileiro, que contava até então apenas com o Conselho Nacional de Cultura, um órgão pouco expressivo e sem real atuação nacional. Assim sendo, com o “[...] princípio norteador de suas ações a institucionalização da área da cultura no campo da administração pública” (CALABRE, 2008, p. 20) foi criado o Conselho Federal de Cultura pelo Decreto-Lei nº 74 de 24 de novembro de 1966.

Constituído por 24 membros nomeados pelo Presidente da República, o CFC era

⁸⁵ O Movimento de Maio de 68 foi iniciado por manifestações estudantis que pediam reformas no setor educacional, crescendo para uma greve geral de trabalhadores que desestabilizou o governo do Presidente da França, Charles De Gaulle.

⁸⁶ “[...] to instill in many of those citizens only a sense of inferiority, the suspicion that, unable to respond to these works, they were not fully human”.

composto por câmaras de artes, letras, ciências humanas, patrimônio histórico e artístico nacional, além da comissão de legislação e normas. O CFC defendeu e estimulou a criação imediata de secretarias e conselhos de cultura nos estados da federação, com possível desdobramento ao nível municipal. O Decreto nº 60.237, de fevereiro de 1967, estabelecia as disposições regimentais do novo órgão. Segundo Calabre (2008), a prioridade política do CFC era a de recuperar as instituições de cultura de caráter nacional que estavam sob a responsabilidade do governo federal, tornando-as normatizadoras das áreas nas quais atuavam. Além disso, elaborou o Plano Nacional de Cultura, criando um documento “[...] que norteasse as ações no campo da cultura para o conjunto das áreas das regiões do país” (CALABRE, 2008, p. 26).

A primeira Reunião Nacional de Cultura convocada pelo CFC aconteceu no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1968, com representantes do governo federal e dos conselhos estaduais de cultura (alguns deles ainda em processo de formação), secretarias e órgãos estaduais de cultura. Um dos principais pontos da reunião foi a apresentação do projeto das Casas de Cultura. Clarival do Prado Valladares, membro do CFC, foi o responsável por elaborar um estudo sobre os lugares onde as primeiras Casas de Cultura seriam estabelecidas (CALABRE, 2008). Valladares defendia o projeto afirmando que as Casas de Cultura seriam “[...] meios de projeção do universo no reduto do município” (VALLADARES, s.d. apud CALABRE, 2008, p. 31), ressoando os ideais de democratização da cultura de Malraux.

O CFC, em parceria com instâncias municipais, impulsionou a popularização das Casas de Cultura no território nacional na década de 1970, sendo a primeira delas inaugurada em Lençóis, Bahia, em 17 de dezembro de 1970. Alguns pressupostos em relação a elas foram estabelecidos, como nos mostra Calabre (2006, p. 90-91):

No projeto brasileiro, as casas de culturas poderiam servir para diversos tipos de atividades culturais. Para sua implantação era necessário o estabelecimento de um convênio entre o CFC e o município, pelo qual ambos contribuiriam financeiramente para a execução do projeto. A administração da casa de cultura ficava a cargo do município [...]. A casa de cultura deveria possuir biblioteca, auditório e teatro, funcionando como centro de atividades culturais, para que pudesse servir à população local.

A partir da relativização do conceito de cultura despontado por volta dos anos 1970, iniciou-se um processo que “[...] gradativamente ampliou-se o recurso aos termos centro (preferido na Inglaterra, na forma de *art center* e não *cultural center*) e, em seguida espaço” (COELHO, T., 1997, p. 165). Mais uma vez, foi a França que, em 1977, estabeleceu um modelo de centro cultural que se propagou por todo o mundo, quando inaugurou o Centro

Cultural Georges-Pompidou, ou *Beaubourg*, como carinhosamente apelidado pelos franceses em referência ao local em que o mesmo se situa, na cidade de Paris. Milanesi (1989, p. 22) apontou, enfaticamente, o impacto que o novo centro provocou:

Suspeita-se que essa gigantesca construção tenha gerado centenas de produtos inspirados nela. Os viajantes voltam de Paris deslumbrados com a sua grandiosidade física e a excelência das ações nelas desenvolvidas. E propagam a ideia, transformando um templo em matriz. A França estabeleceu o modelo de um centro cultural. Paris ditou a moda. Alta cultura.

Com uma arrojada arquitetura, projetada por Rogers e Piano, o *Beaubourg* abriga o *Musée National d'Art Moderne*, a *Bibliothèque Publique d'Information* e o *Centre de Création Industrielle*, além de teatro, salas de cinema e restaurante, totalizando cerca de mil metros quadrados em cinco andares e três subterrâneos. “Mais uma vez a França impunha um estilo e dava um salto qualitativo, definindo-se como o centro cultural do Ocidente” (MILANESI, 1989, p. 30). O Centro Cultural Georges-Pompidou é um convite às múltiplas experiências. “Tudo é informação e toda informação é mutante: livros, discos, vídeo, telas, esculturas, objetos, a paisagem externa, formam um todo complexo e inter-relacionado” (MILANESI, 1989, p. 30).

Pinto (1991) analisa a criação do *Beaubourg* como a concretização de conceitos dominantes da cultura legítima; primeiro, porque o centro reflete as doutrinas arquitetônicas de sua época e, segundo, por causa do seu status oficial “[...] ele está a serviço de uma visão intelectual e política de produção e consumo cultural”⁸⁷ (PINTO, 1991, p. 98, tradução nossa). E assim como De Certeau, Pinto também acredita que as manifestações de Maio de 1968 trouxeram ideologias imperativas acerca de democratização e cultura, ao afirmar que “O discurso oficial que os homens da política, gestores culturais ou arquitetos têm acerca do Centro *Beaubourg* é uma transposição particular do discurso mais geral sobre a ordem social difundida depois de Maio de 1968”⁸⁸ (PINTO, 1991, p. 100, tradução nossa).

A grande novidade do Centro *Beaubourg*, de acordo com Pinto (1991), consiste sobretudo em se recusar a representar a cultura de forma ultrapassada – daquela que ainda está muito atrelada ao museu tradicional, visto como local de conservação de bens oferecidos à veneração para um número reduzido de admiradores. Nessa perspectiva, o centro cultural é concebido como uma possibilidade inovadora na variação ou relativização das representações

⁸⁷ “[...] il est au service d'une vision intellectuelle et politique de la production et de la consommation culturelles”.

⁸⁸ “Le discours officiel sur le Centre Beaubourg tenu par des hommes politiques, des gestionnaires de la culture ou des architectes, est une transposition particulière d'un discours plus général sur l'ordre social diffusé après Mai 1968”.

culturais para um público literalmente ilimitado, e contrapondo-se ao museu tradicional.

O que, de fato, afinal, diferencia um “museu” de uma “casa de cultura/centro cultural”? Os museus “[...] têm acompanhado os últimos cinco séculos de história da civilização ocidental, assumindo funções e significados diversos ao longo desse tempo e em diferentes contextos socioculturais” (GONÇALVES, 2007, p. 24-25). Atualmente, a definição de museu mais amplamente utilizada é aquela estabelecida pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), de 2007, que diz :

O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite. (ICOM apud DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 64)

Como podemos observar, essas casas de cultura/centros culturais procuravam acessibilizar a cultura à população. Era uma forma de democratizar a cultura, uma vez que os museus até então eram vistos como instituições muito elitizadas. Mas, a partir da década de 1970, essa realidade dos museus vem sendo transformada. Já analisamos aqui alguns encontros que estabeleceram novos paradigmas para a museologia, como a Mesa-Redonda de Santiago do Chile (1972), a Declaração de Quebec (1984) e a Declaração de Caracas (1992). No cerne dos documentos por eles produzidos estava a função educativa e comunicacional do museu, além da sua reaproximação com os diversos sujeitos da sociedade. O museu procurou desvincular-se da noção de “templo” de contemplação e buscou, cada vez mais, se aproximar da de “fórum”; ou seja, um espaço de debates, ideias e troca de informações.

Desde então, os museus também passaram a sediar com mais frequência seminários, debates, lançamento de livros, eventos musicais, etc. As fronteiras semânticas entre o museu e a casa de cultura/centro de cultura se atenuaram. Os museus têm assimilado formas polivalentes, transformaram-se em centro cultural, e boa parte dos centros culturais possuem acervos de longa duração e/ou museus nos seus espaços, ainda que cada um deles preserve algumas peculiaridades operacionais.

Dabul (2008, p. 259) compartilha dessa ideia ao afirmar que “[...] voltados tradicionalmente para a exposição de seus acervos, parte importante dos museus tem hoje em dia suas atividades diversificadas, nesse sentido acompanhando o 'formato' que os centros culturais já no seu surgimento possuíam”. O próprio ICOM ampliou a categoria 'museu' para “[...] centros culturais e outras entidades voltadas à preservação, manutenção e gestão de bens patrimoniais tangíveis e intangíveis” (LOUREIRO, 2004, p. 97 apud DABUL, 2008, p. 259).

Não podemos também perder de vista que existe uma tipologia específica de museu denominada “casa-museu” ou “museu-casa”. De modo geral, uma casa-museu está associada a uma casa privada de algum personagem que foi transformada em um museu público, mantendo na sua essência a lembrança daquele que nela viveu. Nessa perspectiva, “[...] o museu-casa não se configura apenas como um museu, mas ele agrega o valor simbólico de outro espaço – a casa – formando um terceiro lugar, que não deve ser entendido como o somatório dos dois primeiros [...]” (RANGEL, 2012, p. 209). Reconhecendo as peculiaridades das casas-museu e na tentativa de promover uma maior reflexão internacional dessa tipologia específica de museus foi que o ICOM estabeleceu, em 1998, o Comitê Internacional para Casas Históricas-Museus, o DEMHIST.

Segundo Moreira (2006) a definição de uma casa-museu não é precisa nem lógica, ainda assim, informalmente, pode-se destacar três grupos de casas-museu a partir da sua coleção: a casa de interesse biográfico, com uma coleção intrinsecamente relacionada ao seu proprietário; a casa de interesse social, cujos objetos são considerados reveladores da vida cotidiana dos seus ocupantes; e a casa de interesse histórico, enfatizando um certo domínio – o vestuário, as armas, a navegação, etc.

A despeito da ambígua terminologia, os centros culturais tornaram-se uma realidade também no Brasil, onde proliferaram a partir da década de 1980. “No Brasil as cópias são inevitáveis: após a contemplação do modelo, vem a reprodução [...]” (MILANESI, 1989, p. 33). O Centro Cultural São Paulo (CCSP) foi um dos pioneiros a ser pensado nessa perspectiva multidisciplinar de atividades, apontada pelo *Beaubourg*. Construído em 1982 e vinculado à Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, o CCSP possui uma área de 46.500 metros quadrados, distribuídos em quatro pavimentos. Para Milanesi (1989, p. 33), centros culturais como esse “São construções gigantescas, que oferecem à população uma série de atividades e serviços, [...] são atípicas e surpreendentes, surgindo em lugares inesperados”. A acessibilidade à sua programação torna-se um aspecto importante na sua popularidade, podendo-se desfrutar “[...] gratuitamente ou a preços populares, com espetáculos de teatro, dança e música, séries voltadas à literatura e à poesia, mostra de artes visuais, atividades ligadas aos acervos, projeções de cinema e vídeo, oficinas, debates e palestras” (CENTRO CULTURAL SÃO PAULO).

Outra tendência igualmente observada foi a criação de centros culturais em prédios históricos restaurados nos centros das cidades, contribuindo com o fluxo heterogêneo do seu público que vê na disponibilidade de transporte urbano nas áreas centrais um elemento facilitador da visita (DABUL, 2008). O Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de

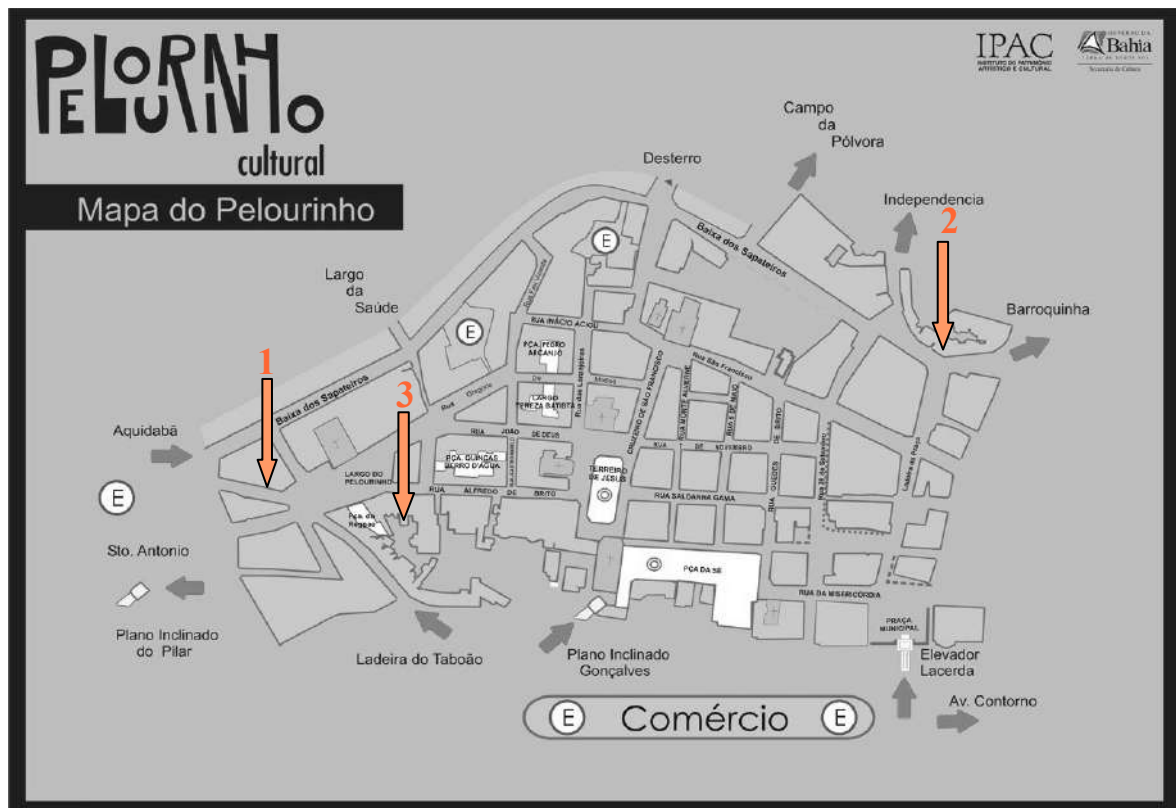
Janeiro (CCBB RJ) é um desses exemplos. Estabelecido em 1989 no centro daquela cidade, o CCBB RJ ocupa um prédio histórico de 1906, com área construída de 19.243 metros quadrados, anteriormente ocupado pela Bolsa de Fundos Públicos e, desde a década de 1920, pelo Banco do Brasil. O centro possui duas salas de cinema, 1.505 metros quadrados de galerias expográficas, três teatros, biblioteca, videoteca, além do Museu Banco do Brasil (CENTRO CULTURAL BANCO...). Em 2015, o CCBB RJ foi listado pela revista inglesa *The Art Newspaper* como a instituição cultural mais visitada do Brasil e a 10ª do mundo, durante a exibição da exposição *Picasso e a Modernidade Espanhola* (THE ART NEWSPAPER, 2016).

Milanesi (1989, p. 71) mostra-se preocupado ao chamar atenção para o fato de que essa acessibilização da cultura não se restrinja somente ao espaço físico. “Não se age apenas a partir da percepção da realidade [...] e dos estímulos que os resíduos de memória provocam. É necessário ter acesso a diversas interpretações da realidade [...]”. Afim de que um centro cultural cumpra plenamente suas funções, o mesmo autor propôs a conjugação de três verbos: *informar*, *discutir* e *criar*, e para que isso ocorra é imprescindível uma total inter-relação entre o centro e a vida coletiva. O *informar* está relacionado com os processos que disponibilizam informação ao público; por *discutir*, compreende-se “[...] abandonar a postura passiva de organizar as informações para atender a uma demanda” (MILANESI, 1989, p. 77); *criar* implica dar sentido aos dois outros verbos; surge a partir da análise e crítica e deve ser o objetivo motor do centro cultural. O autor conclui dizendo, poeticamente, que o centro cultural “[...] escapando do sufoco massivo da sociedade contemporânea e buscando na convivência humana um retorno à tribalização perdida, é um espaço de liberdade, uma casa de contradições emocionantes, de desassossego, onde o prazer essencial é a resolução provisória dos conflitos” (MILANESI, 1989, p. 91).

No contexto local, os centros culturais se estabeleceram de forma mais tímida. Nenhuma construção foi edificada especificamente para sediar um complexo cultural ou transformou radicalmente a paisagem urbana. Todos os exemplos que tivemos na Cidade do Salvador foram em decorrência de requalificações de edificações históricas, na sua maioria no centro da cidade.

As Casas de Culturas Africanas na Cidade do Salvador surgem em ciclos aproximados de dez anos (1988, 1999 e 2008). Todas elas estão localizadas no Centro Histórico (mapa 2) – declarado Patrimônio da Humanidade pela UNESCO desde 1985 - e para além de museu etnográfico com artefatos africanos de diferentes etnias, também comportam espaços para conferências, palestras, cinema, música e cursos.

Mapa 2 – Centro Histórico da cidade do Salvador com a localização da Casa do Benin (1), Casa de Angola (2) e casa da Nigéria (3)



Fonte: IPAC

A primeira a ser estabelecida foi a Casa do Benin, marcando as comemorações do centenário da abolição da escravatura, em maio de 1988. Situada à rua Padre Agostinho Gomes, nº 17, o centro cultural ocupa um sobrado do século XVIII, de três andares e 650 metros quadrados (figura 10). O casarão, no passado, abrigou um comércio de secos e molhados⁸⁹ e tornou-se residência até ser parcialmente destruído por um incêndio em 1978 (REI DE KETU..., 1988). O anexo do centro ocupa o espaço de duas casas laterais das quais apenas as fachadas permaneceram após o incêndio. O projeto da recuperação arquitetônica foi desenvolvido pelo escritório da arquiteta Lina Bo Bardi, ao custo total de 26 milhões de cruzados financiado pelo Fundo de Recuperação do Centro Histórico em parceria com a Fundação Gregório de Mattos da Prefeitura Municipal de Salvador (CASA DO BENIN SERÁ INAUGURADA AMANHÃ, 1988). A única sinalização exterior fica na fachada lateral do sobrado anexo (figura 11).

⁸⁹ Típicos armazéns que vendiam produtos artesanais, grãos a granel e azeites a litro, dentre outras mercadorias.

Figura 10 – Vista exterior Casa do Benin

Fotógrafo: J.J Araújo Filho, 2016

Figura 11 – Sinalização exterior da Casa do Benin

Fotógrafo: J.J. Araújo Filho, 2016

Nas palavras do então prefeito da cidade, Mário Kertész, o centro buscou desde o início ser “[...] o primeiro posto avançado da difusão da cultura africana em território brasileiro” (KERTÉSZ; 1988 apud CASA DO BENIN SERÁ INAUGURADA HOJE, 1988, p. 9)⁹⁰. Com essa premissa, o centro preserva a arquitetura colonial do sobrado ao mesmo tempo que faz uso de arrojadas soluções espaciais no seu interior, como as vigas e a escadaria de concreto que interligam os andares superiores através de uma abertura (figura 12).

Figura 12 – Escadaria, vigas e acesso aos andares superiores

Fotógrafo: J. J. Araújo Filho, 2016

⁹⁰ Kertész parece ter esquecido que o Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia já existia desde ao final da década de 1959 e o próprio MAFRO já funcionava como um centro cultural desde 1982 (MATOS, 2012).

No térreo, encontra-se a exposição de longa duração no Espaço Museal Pierre Verger (planta 2), com o acervo trazido do Benin; no primeiro andar localiza-se a Sala de Exposições Lina Bo Bardi, com mostras de curta duração; enquanto o segundo abriga o Auditório Gilberto Gil, para a realização de palestras, seminários e exibição de filmes (inicialmente, também funcionou um café-bar); e no terceiro estão as salas administrativas (originalmente, elas serviam de acomodações para estudantes intercambistas).

Do térreo acessa-se o pátio do anexo onde fica o Espaço Gourmet Jeje-Nagô com restaurante africano (figura 13) inspirado nas construções típicas do norte do Benin – chamadas de tata-sombas (hoje, desativado dessa função original, é usado como espaço educativo) e as dependências da Casa do Representante Oficial do Benin na Bahia, com oito salas distribuídas em três andares, mas que nunca foram utilizadas para essa finalidade, abrigando salas de atividades socioeducativas nos dias de hoje (PREFEITURA MUNICIPAL DE SALVADOR, 2014).

Planta 2 – Planta baixa do térreo da Casa do Benin com sala de exposições (12), o anexo com restaurante (4), cozinha (5) e salas e banheiros (6)

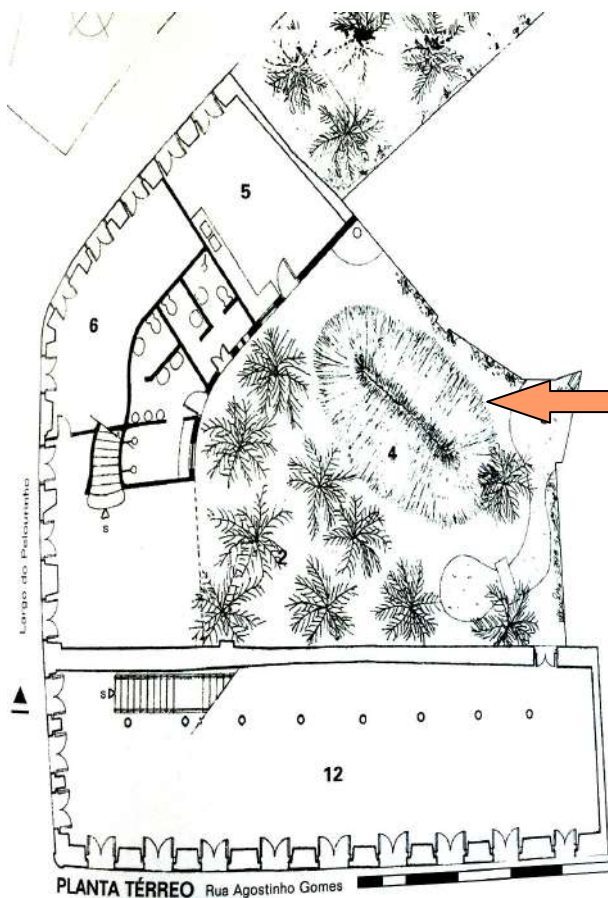


Figura 13 – Restaurante da Casa do Benin



Fotógrafo: J.J Araújo Filho, 2016

Pouco mais de uma década depois, em 05 de novembro de 1999, foi estabelecida a Casa de Angola – ou Centro Cultural Casa de Angola na Bahia, CCCAB. O centro, que ocupa o Solar do Gravatá (figura 14), construção de 1733 tombada desde 1974 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), foi resultado da iniciativa da Embaixada de Angola no Brasil, com a parceria do Governo da Bahia e da Prefeitura Municipal de Salvador (HERANÇA CULTURAL..., 1999). O recurso do investimento de um milhão de reais foi capitalizado através do programa de incentivo FazCultura do governo estadual, que concedeu 5% de isenção fiscal sobre o ICMS à Odebrecht Química (BORGES E..., 1999). A missão do centro é “Promover o intercâmbio cultural e social entre Angola e o Brasil, contribuindo para uma relação bilateral de solidariedade e fortalecimento mútuo [...]” (CASA DE ANGOLA).

Figura 14 – Vista exterior Casa de Angola



Fotógrafo: J.J. Araújo Filho, 2016

A presença da Casa de Angola nesse solar é carregada de simbologia, pois se supõe que ali residiu Luiza Mahim⁹¹, conhecida personagem na resistência contra a escravidão (SANTANA, 1999). O Centro Cultural, que é mantido pela Embaixada de Angola em Brasília, ocupa o primeiro e o segundo pavimentos do sobrado – no térreo, encontram-se lojas de comércio. O pórtico central da fachada azulejada dá acesso à escadaria (figura 15) que nos

⁹¹ Ela teria sido uma iorubá nascida na costa africana. Traficada para a Bahia como escrava, teria sido articuladora influente nas revoltas escravistas nas primeiras décadas do século XIX na Cidade do Salvador. Foi perseguida e se refugiou no Rio de Janeiro, de onde foi deportada, possivelmente, para Angola (AKANDE, 2016).

leva ao primeiro andar do centro cultural, sendo possível observar mapas e imagens de Angola durante o percurso.

Figura 15 – Escadaria de acesso CCCAB



Fonte: Trabazo (2013b)

No primeiro piso localiza-se a biblioteca, com cerca de seis mil volumes, especializada em África com ênfase em Angola (figura 16); o museu etnográfico, com exposição de longa duração do acervo de artefatos de diferentes etnias angolanas; duas salas de exposições de curta duração; auditório com capacidade para cinquenta pessoas (figura 17); além do pátio externo com jardim, usado para apresentações de música, dança e festivais.

Figura 16 – Biblioteca CCCAB



Fonte: Casa de Angola

Figura 17 – Auditório CCCAB



Fonte: Casa de Angola

A mais jovem casa de cultura africana na cidade é a Casa da Nigéria, ou *Nigeria Cultural House*, que desde 2008 se estabeleceu em um casarão do início do século XVII no Pelourinho. Informalmente, a Casa existe desde 2000 como uma representação da Nigéria na cidade, sob a tutela da Embaixada da Nigéria no Brasil, em Brasília. A partir de 2008, entretanto, a Casa foi oficialmente inaugurada após uma reforma estrutural e a instalação de equipamentos culturais, quando sua gestão passou a ser responsabilidade do *Ministry of Culture Tourism and National Orientation* – o Ministério da Cultura da Nigéria, em Abuja (FASOYIN, 2015).

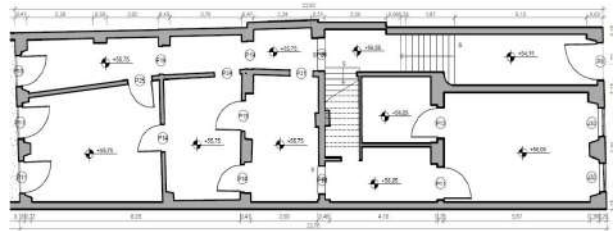
Situado na Rua Alfredo de Brito - antiga rua Direita das Portas do Carmo, nº 26, no largo do Pelourinho, o sobrado (figura 18), que é propriedade da Santa Casa da Misericórdia possui dois pavimentos (plantas 3 e 4) mais o sótão. Este foi o primeiro Centro Cultural estabelecido pelo governo nigeriano no estrangeiro (o outro é na China).

Figura 18 – Vista exterior Casa da Nigéria



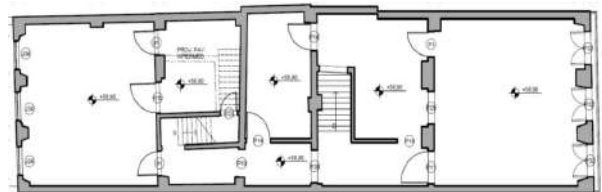
Fotógrafo: J.J Araújo Filho, 2016

Planta 3 – Planta baixa térreo Casa da Nigéria



Fonte: Fasoyin (2015, p. 85)

Planta 4 – Planta baixa 1º andar Casa da Nigéria



Fonte: Fasoyin (2015, p. 84)

A principal missão da Casa da Nigéria é estreitar os laços históricos entre o Brasil e a Nigéria, além de promover uma maior compreensão da cultura negra em um país que tem preponderante origem africana (NIGERIA CULTURAL HOUSE, 2013). Para tal, conta com salas onde oferece cursos de cultura e língua iorubana, dança e música afro; acervo de livros e

material informativo do país; além do espaço museológico com exposição de longa duração de objetos do artesanato nigeriano.

Vale ressaltar que outras casas ou centros culturais existem no perímetro histórico da cidade de Salvador ou no seu entorno, como o Centro Cultural Solar Ferrão, a Fundação Casa de Jorge Amado, a Caixa Cultural, o Centro Cultural dos Correios e o Espaço Cultural da Barroquinha. Esses espaços culturais fortalecem a vocação cultural e turística do centro histórico da cidade.

O Centro Cultural Solar Ferrão foi o primeiro deles a ser estabelecido. O casarão é um dos mais imponentes da área do Pelourinho, datado da segunda metade do século XVII (figura 19). Por volta de 1756 um seminário jesuíta aí se instalou, passando depois à propriedade da família Ferrão, cujo nome lhe foi incorporado. Em 1977 o Estado da Bahia, através da Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural (hoje transformada em Instituto - IPAC), adquiriu-o, transformando-o em sede administrativa, com galeria, museu e biblioteca (BAHIATURSA, 1992). Atualmente, o Solar Ferrão mantém a Galeria de Arte Solar Ferrão para exposições de curta duração, além de cinco coleções do Estado em exposições de longa duração: a coleção de Arte Sacra Abelardo Rodrigues, a de Arte Popular Lina Bo Bardi, as Plásticas Sonoras de Walter Smetak, a de Instrumentos Musicais Tradicionais Emília Biancardi e a de Arte Africana Claudio Masella (figura 20). Esta última é a maior coleção de arte africana na cidade, e uma das maiores do Brasil, com aproximadamente mil objetos que refletem a diversidade da cultura material africana. Foi doada ao Estado da Bahia pelo colecionador Claudio Masella em 2004 (RIBEIRO JUNIOR, 2008).

Figura 19 – Centro Cultural Solar Ferrão **Figura 20** – Coleção Arte Africana Claudio Masella



Fotógrafo: J.J Araújo Filho, 2016



Fotógrafo: J.J Araújo Filho, 2016

A Fundação Casa de Jorge Amado foi inaugurada em março de 1987, ocupando dois sobrados de quatro andares no Largo do Pelourinho, doados pelo extinto Banco do Estado da Bahia. A Casa é uma instituição privada cujo objetivo é preservar e estudar o legado de Jorge Amado. Nela encontramos uma exposição de longa duração do acervo literário do escritor - livros, fotografias, filmes, vídeos, cartazes e objetos relacionados com sua obra (BAHIATURSA, 1992).

Em 1999, a Caixa Cultural foi fundada pelo Banco Caixa Federal. O centro ocupa a Antiga Casa de Oração dos Jesuítas, do século XVII, tombada pelo IPHAN. Sua variada programação cultural inclui exposições, espetáculos teatrais e musicais, oficinas e palestras (CAIXA CULTURAL SALVADOR).

O Centro Cultural Correios (CCC) também ocupa um prédio tombado pelo IPHAN, do século XVII. Inaugurado no ano de 2000, ele abriga exposições de curta duração de artes plásticas e está vinculado à Assessoria de Comunicação Social da Diretoria Regional dos Correios na Bahia (CENTRO CULTURAL CORREIOS).

Temos, ainda, o Espaço Cultural da Barroquinha. Este equipamento cultural da Prefeitura de Salvador está vinculado à Fundação Gregório de Mattos e ocupa a antiga Igreja da Barroquinha, construída na primeira metade do século XVIII. Após um incêndio em 1984, a igreja ficou em precário estado físico. Através da Lei de Incentivo à Cultura, a Petrobras restaurou e recuperou a edificação, que abriu as portas em março de 2009 como centro cultural. O espaço tem estrutura para receber espetáculos de teatro, dança, música, além de área para exposições, um memorial e um café (FUNDAÇÃO GREGÓRIO DE MATTOS, 2009).

Salientamos, ainda, a existência de muitos outros museus no Centro Histórico da cidade, destacando aqueles nos quais se pode encontrar artefatos africanos em suas exposições. Para além dos acervos das Casas de Culturas Africanas aqui investigadas e a já mencionada Coleção Claudio Masella, há dois outros museus, de âmbito federal, nos quais artefatos/arte africana estão em exposição: o Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia – MAFRO e o Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira - MUNCAB.

A criação de um museu que “[...] retratasse as diferentes culturas africanas e as suas inter-relações com o Brasil” (MATOS, 2012, p. 74-75) já era um desejo do fundador do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) da Universidade Federal da Bahia - Agostinho da Silva, desde seu estabelecimento, em 1959. O diretor do CEAO de 1972 a 1978, Guilherme de Souza Castro, foi um dos principais responsáveis ao, finalmente, efetivar um convênio firmado entre a universidade, os Ministérios das Relações Exteriores e da Educação e Cultura,

o Governo do Estado da Bahia e a Prefeitura da Cidade do Salvador, estabelecendo a criação do Museu Afro-Brasileiro – MAFRO, em 1974 (MATOS, 2012). O etnólogo Pierre Verger, que passou a assessorar Castro, foi enviado ao Benin, em 1975, com o objetivo de selecionar peças para o acervo do futuro museu.

Uma comissão de peritos da UNESCO sugeriu o prédio da antiga Faculdade de Medicina para sua sede – devido à localização e relativo estado de conservação. Houve imediata reação da classe médica, que se opunha à ideia, embora alegasse não criticar o novo museu, mas sim o uso do histórico prédio da primeira escola de medicina do país (MATOS, 2012) - e também o núcleo embrionário dos primeiros estudos racistas. Abrandada a disputa, o museu foi finalmente inaugurado em 1982. Sua concepção expográfica originalmente foi pensada pelo próprio Verger, e mais tarde pela museóloga Jacira Oswald (CUNHA, 2006). Seu acervo é composto de artefatos africanos e afro-brasileiros – ferramentas litúrgicas, insígnias, instrumentos musicais da capoeira, vestimentas de blocos de afoxés, etc. Cerca de 800 peças compõem a coleção oriunda da África (RIBEIRO JUNIOR, 2008) - 251 das quais foram trazidas por Verger, principalmente de artesãos de Porto Novo e Abomé (SANSI-ROCA, 2007).

Em 2002 o Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira - MUNCAB foi idealizado pela Organização Sociedade Amigos da Cultura Afro-Brasileira – AMAFRO para ser o primeiro museu nacional da Cidade do Salvador. Em 2007 iniciaram-se as obras de restauro no prédio do antigo Tesouro do Estado, escolhido para abrigar o núcleo do museu. Previsto para ser um museu federal, até hoje espera-se a lei para federalizá-lo. Ainda que a reforma não tivesse sido finalizada, o museu, em 2010, abriu para o público com uma grande exposição de curta duração intitulada *Benin Está Vivo Ainda Lá* - composta por obras de artistas contemporâneos do Benin. Em 2011 o museu inaugurou uma exposição com sua coleção permanente de 206 peças afro-brasileiras. Desde então, a instituição tem enfrentado sucessivos problemas financeiros, prejudicando a regularidade do seu funcionamento, com reformas não concluídas e o imbróglio da sua federalização ainda sem solução (GONDIM, 2012).

Percebemos, então, que o surgimento das casas de culturas/centros culturais no Centro Histórico na Cidade do Salvador seguiu a tendência mundial deflagrada pós *Beaubourg*, momento em que, também, se iniciaram a valorização e requalificação da área histórica da Cidade do Salvador, depois de longo período de negligência. Dabul (2008, p. 269) compartilha ideia semelhante ao afirmar que:

Uma parte significativa de centros culturais e de museus de arte que têm algumas de suas características [...] estão situados em locais centrais de

grandes cidades e oferecem exposições gratuitas ou a preços baixos, o que garante acesso de população numerosa e heterogênea, muitas vezes desejosa de também ter acesso ao prédio, a seus teatros, shows, e a outros de seus espaços e eventos. Muitas dessas instituições, além disso, promovem também, por meio de setores educativos [...], afluxo que conta em muitos casos com visitas monitoradas [...].

Por fim, nos perguntamos qual a razão de termos casas de cultura do Benin, Angola e Nigéria? Além do ineditismo de serem as únicas do gênero em todo o país, não nos restam dúvidas em afirmar que o elemento catalisador reside nos laços históricos e culturais que unem os povos da Cidade do Salvador aos daquela parte da África. O Brasil foi o país que recebeu o maior número de escravizados da África, fazendo com que o país tenha hoje a maior concentração de afrodescendentes fora do continente africano e Salvador seja a cidade com o maior contingente negro da diáspora africana – característica que a fez ser chamada de “Roma Negra” (SANSONE, 2002). A maioria dos africanos escravizados veio das regiões em torno do Rio Congo e do Golfo da Guiné - localidades onde hoje se encontram as Repúblicas de Angola, Benin e Nigéria, refletindo os dois grandes polos de influências culturais africanas na Bahia: as culturas bantas e iorubanas.

2.2 SALVADOR REAFRICANIZADA

Na Cidade do Salvador, desde os primórdios da colonização portuguesa, constituiu-se uma das maiores aglomerações de população negra. “Originários do continente africano, submetidos ao regime de escravidão foram transplantados para o Brasil e identificados como negros, crioulos ou pretos” (BARCELAR, 1989, p. 69). O Brasil é o país que recebeu africanos escravizados por maior período de tempo e em maior número. Devido a sua localização geográfica e importância econômica e administrativa, a Cidade do Salvador assumiu a manutenção do tráfico negreiro em grande parte do período escravista. Os números desse fluxo não são precisos, divergindo de acordo com autor e data. Sansone (2002) afirma que as estimativas de africanos desterrados para a costa brasileira variam de 3 a 15 milhões de pessoas. Acredita-se que “Aproximadamente 40% de todos os escravos africanos que deram entrada em portos do Novo Mundo foram trazidos para o nosso país” (LIMA, M., 2009, p. 12).

Existe um consenso entre os historiadores ao creditar o ano de 1441 como sendo o marco do comércio escravista dos portugueses em terras africanas, quando as primeiras capturas foram feitas na atual Mauritânia. A partir de então, a rota do tráfico português atingiu

os territórios bantófonos com a chegada de Diogo Cão à foz do Rio Congo, provavelmente em 1482. Os primeiros africanos escravizados desembarcaram no Brasil em 1532, mais precisamente na Vila de São Vicente – atual Estado de São Paulo, para trabalhar no pioneiro centro produtor de açúcar. Eles começaram a chegar na Cidade do Salvador e Região do Recôncavo Baiano por volta de 1550, dando início ao primeiro ciclo do tráfico negreiro. Com o desenvolvimento da lavoura açucareira, a partir de 1570 intensificou-se o tráfico (LOPES, 2008).

Oliveira (1997) aponta Vianna Filho - seguido por Pierre Verger, como o precursor nos estudos do comércio negreiro no Brasil. Na obra *O Negro na Bahia* Vianna Filho (1946) identifica três grandes ciclos do tráfico no estado, que se estenderam por cerca de trezentos anos: o Ciclo da Guiné (segunda metade do século XVI), o Ciclo de Angola (século XVII) e o Ciclo da Costa da Mina (século XVIII até 1815), acrescentando-se um quarto ciclo que ocorreu durante a ilegalidade do tráfico (1816-1851) – cujos registros são escassos. Verger desmembra o Ciclo da Costa da Mina (três primeiros quartos do século XVIII) em mais um, o Ciclo do Golfo do Benin (fim do século XVIII até 1815). Devemos observar, contudo, que essa divisão em ciclos atende apenas à necessidade da sistematização do estudo e “[...] não deve de forma alguma deixar subentender a exclusão do tráfico proveniente de outras regiões” (OLIVEIRA, 1997, p. 40).

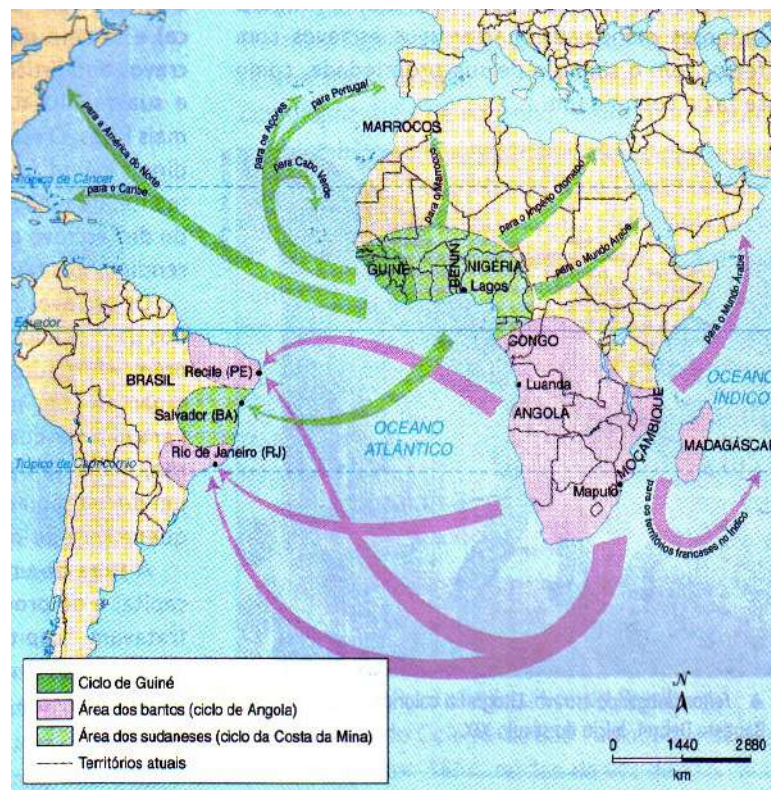
Embora perverso e devastador, o tráfico negreiro era justificado pelo pensamento de uma época, como Vianna Filho (1946, p. 28-29) observa:

São épocas diversas do comércio negro na Bahia, cada qual com os seus característicos próprios. Por elas se divide a história do tráfico baiano, um dos mais prósperos do Brasil. A história da importação em massa de escravos negros, e em cujos braços se apoiava tôda a economia nacional. Iam buscá-los homens ávidos de dinheiro, pobres de sentimento, mas de consciência tranquila, pois nada mais eram do que os representantes duma época. [...] Ninguém repugnava comerciar em escravos. No tempo não era cousa que se fizesse furtivamente, coberto de vergonha, fugindo às críticas da população. Pelo contrário, era um título.

Os Ciclos (mapa 3) estavam relacionados à facilidade da captura, à forma mais rendosa de transportá-los, às condições locais das guerras e domínios imperiais, além dos tratados e acordos entre Portugal, Brasil e potências europeias. Ainda que houvesse uma vasta diversidade cultural entre os negros, pois “Não se tratava de um povo, mas de uma multiplicidade de etnias, nações, línguas, culturas” (PRANDI, 2000, p. 52), era possível detectar - de acordo com o Ciclo -, algumas predominâncias étnicas daqueles que aqui

aportaram. As duas principais regiões da África que supriram o mercado negreiro da Bahia e do Brasil foram a costa Ocidental da África Subsaariana (região verde e verde-escura no mapa 3) e a costa que vai da África Meridional, abaixo da Linha do Equador, até o Sul da África (região lilás no mapa 3), com predominância da faixa ocidental. Essas regiões são compostas por dois grandes grupos linguístico-culturais: os povos sudaneses e os bantos (PRANDI, 2000).

Mapa 3 – Principais rotas do tráfico negreiro para a Bahia e Brasil, mostrando a atual região do Benin, Nigéria e Angola



Fonte: Bueno (2003, p.116)

Os povos sudaneses da África Ocidental ficaram principalmente conhecidos no Brasil como *nagôs* (que englobam diversas línguas e culturas iorubanas, como os oyó, ijexá, ketu, ijebu, egbá, ifé, oxogbô, etc), *jejes* (que agregam os daomeanos e os mahi, dentre outros) e *haussás* islamizados (PRANDI, 2000). Nagô (anagô ou anagonu) foi o termo usado no circuito do tráfico para designar os povos de língua iorubá. Apesar da origem desse etnônimo ser controversa, acredita-se que ele era um apelido pejorativo dado aos iorubás da fronteira do Daomé pelos povos fons. Com o passar do tempo, a palavra se modificou semanticamente, perdendo o sentido ofensivo, e passou a ser empregada genericamente para todos os povos

iorubás. Processo semelhante ocorreu com a denominação jeje (ou gêge). Na África, o termo era utilizado para se referir aos “gun”, reino de Porto Novo (na atual República do Benin). No Brasil, estendeu-se esta denominação a todos os povos fons culturalmente aparentados (OLIVEIRA, 1997).

Os *bantos* (ou *bantus*) são representados por povos que falam entre 700 a duas mil línguas e dialetos similares, entre eles o quimbundo, umbundo, quicongo, quinguana e quioco. O termo foi criado pelo filósofo W. Bleek em 1862 (PRANDI, 2000). No Brasil, usou-se de forma generalizada o termo angola ou congo referindo-se aos bantos. “O radical 'ntu', comum a muitas línguas bantas, significa 'homem, pessoas humanas'. O prefixo 'ba' forma o plural da palavra 'Muntu' (pessoa). Portanto, 'Banto' significa 'seres humanos, pessoas, homens, povo’” (ALTUNA, 2006, p. 23). Como não se trata de uma unidade racial, devemos nos referir aos “povos bantos” ou “grupos bantos”, ainda que conservem as raízes de um tronco originário comum.

Não caberia aqui fazer uma análise detalhada dos ciclos do tráfico negreiro na Bahia, mas destacaremos quais povos sobressaíram em números em relação aos outros - para que possamos ter uma melhor compreensão do impacto cultural relacionado a esses fluxos em seus diferentes períodos. Assim, o primeiro Ciclo da Guiné foi pouco significativo em número e quase imperceptível na Bahia. A Guiné, inicialmente, referia-se à região da embocadura do Senegal à do Orange – mas, no início do século XVII, englobava todo o território entre a Senegâmbia e o Congo. Este ciclo representava a continuação do tráfico entre África e Portugal, que já existia por um século. Os centros de apoio estavam em Cabo Verde e nas Ilhas S.Tomé e Príncipe. Devido à pouca documentação da época, acredita-se que os sudaneses (Berberes, Jalofos, Felupos e Mandingos) tenham sido em maioria, embora houvesse também povos bantos (Angola, Congo e Benguela). Todos embarcavam para o Brasil, a partir dos portos da região, como “negros da Guiné” (VIANNA FILHO, 1946).

Para Oliveira (1997), existe um consenso entre historiadores acerca da primazia da região banta de Angola nas exportações de cativos para o Brasil durante o Ciclo de Angola, no século XVII. Vianna Filho (1946, p. 48) assim define o ciclo:

Despercebida de muitos, contestada por alguns, a superioridade da importação de negros bantus, na Bahia, no século XVII, é incontestável. A sua importância foi extraordinária e os seus marcos conservam-se até hoje. Representando a primeira entrada, em massa, de escravos africanos para a Bahia, a sua cultura disseminou-se em todos os sentidos.

Vianna Filho (1946) também ressalta a preferência dos senhores de engenho pelos escravos bantos, baseada na pressuposição de que eles eram melhores agricultores, além de serem “dóceis”, de pouca inteligência e com uma religião “pouco evoluída” permeada de sincretismo católico. Características, que de certa forma, facilitavam a sua aculturação. Oliveira (1997) questiona a precisão das fontes usadas por Vianna Filho na obtenção desses dados e argumenta que essas opiniões, transmitidas por anos, disseminaram a ideia da inferioridade cultural dos povos bantos frente aos sudaneses e afastaram “[...] cada vez mais a possibilidade de compreensão dos mecanismos de resistência próprios aos indivíduos pertencentes àquelas culturas” (OLIVEIRA, 1997, p. 53).

No terceiro Ciclo da Costa da Mina, 70% do tráfico negreiro foram transferidos da costa angolana para a região sudanesa da Costa da Mina (VIANNA FILHO, 1946). Mina era uma referência ao Castelo de São Jorge da Mina (tomado pelos holandeses aos portugueses em 1637), localizado na Costa do Ouro (atual Gana). A Bahia quase que monopolizou o comércio negreiro desse ciclo (os portugueses não mais detinham a exclusividade do tráfico), pois produzia fumo, a mercadoria de troca mais disputada naquela região da África. “De tal modo se entrelaçaram as duas 'mercadorias' – escravos sudaneses e tabaco – que a sorte de uma dependia da outra. Por isso, nos fins do século XVIII, pleiteava o Daomê o monopólio do comércio baiano para os seus portos” (VIANNA FILHO, 1946, p. 67). Além disso, a Bahia reexportava escravos para suprir a crescente demanda da região da mineração nas Minas Gerais. O fluxo de sudaneses (especialmente os jejes e os nagôs) a partir de então começou a se sobrepor aos bantos, dando à Cidade do Salvador um novo aspecto:

Era outra gente. Jorubas, mais conhecidos pelo apelido nagôs, Tapas, Bambarras, Haussás, Achantis, Gêges, Bornus, Fulahs e Mandingas, encheriam a antiga capital brasileira, impondo-se como o grupo negro mais numeroso. Representavam todos êles culturas já aproximadas na África e que aqui ainda mais se interagiram, confundindo-se em tórno a cultos religiosos, onde buscariam as energias necessárias para resistirem e reagirem contra a dispersão e assimilação. [...] A Costa da Mina não nos mandaram apenas negros escravos. Com estes, exportara uma fé” (VIANNA FILHO, 1946, p. 76).

Percebemos que Vianna Filho anuncia um dos principais elementos culturais legados pelos sudaneses, a religião. Essa predominância quantitativa dos jejes e nagôs permaneceu durante todo o período do último ciclo. Com o fim do tráfico, em meados do século XIX, 80% dos escravos africanos na Cidade do Salvador eram nagôs. As tradições religiosas tanto dos nagôs como dos jejes continuaram presentes até o final daquele século, quando os nagôs

estabeleceram sua hegemonia (REIS, 2009).

O Tratado de 1815 entre Inglaterra e Portugal extinguiu o tráfico negreiro em todos os lugares da Costa da África acima do Equador, marcando oficialmente o fim da entrada de negros sudaneses na Bahia. A proibição não significou imediata extinção da importação de escravos, visto que o contrabando perdurou por mais algumas décadas, até meados de 1850 (VIANNA FILHO, 1946). Acredita-se que ainda tenham vindo sudaneses nesses anos da ilegalidade do comércio, porém em número bem menor que os bantos, “[...] pois não é provável que tendo aberto os mercados de Angola, fronteiras à Bahia, continuassem os traficantes baianos a se arriscar aos perigos da tenaz vigilância inglesa ao Norte do Equador” (VIANNA FILHO, 1946, p. 80).

Podemos observar, com o desenrolar do tráfico negreiro, que a composição física e social da Cidade do Salvador foi se reconfigurando com a presença do negro. Esse processo quase imperceptível chama atenção de Vianna Filho (1946, p. 107):

Da África viera a galinha de Angola, a banana de Angola, o pano da Costa. Aos poucos a Bahia africanizava-se. Em todos os lugares estava o negro com a sua cultura, os seus costumes, o seu inconsciente. E, mesmo sem querer, os ia transmitindo à nova sociedade, que, sem o perceber, ia assimilando muita coisa que lhe ensinava o negro escravo, julgado suficientemente distante para não influir senão pelo seu trabalho.

Essa Bahia africanizada é, talvez, o melhor exemplo de que o negro sobreviveu. Transportado do seu ambiente familiar para uma civilização supostamente “superior” e com todas as mazelas da escravidão, ele resistiu e se ressocializou - “[...] infiltrando para deixar as suas marcas além dos sulcos dos canaviais” (VIANNA FILHO, 1946, p. 106). Tenha sido ele de origem sudanesa ou banta, ou de qualquer uma outra, o fato é que o negro tornou-se “[...] eficiente agente do fenômeno da aculturação⁹²” (VIANNA FILHO, 1946, p. 107). Corroborando com essa ideia, Prandi (2000, p. 58) afirma que a cultura africana “[...] vai se diluindo na formação da cultura nacional [...]”, abrangendo aspectos da música e artes, culinária, valores sociais, representações míticas e concepções religiosas. Castro (1995, p. 26) compartilha opinião semelhante, afirmando que “[...] o negro terminou impondo, de forma mais ou menos subliminar, alguns dos mais significativos valores do seu patrimônio cultural na construção da sociedade nacional [...]”.

Muito tem sido dito e estudado acerca da suposta predominância do legado cultural dos

⁹² Para T. Coelho (1997) o termo *aculturação* diz respeito aos fenômenos de contato direto e prolongado entre duas culturas diferentes, transformando uma delas ou ambas.

povos sudaneses (especialmente os nagôs) em relação aos bantos; usa-se até mesmo o termo nagôcentrismo para classificar tal tendência na Bahia. Esta mitificação deve-se, sobretudo, aos pioneiros estudos do negro na Bahia de Nina Rodrigues, *Os Africanos no Brasil* (escrito no final do século XIX e publicado nas primeiras décadas do século XX). O médico criminalista baseou-se principalmente em depoimentos colhidos por ele próprio de escravos ou seus descendentes, que nos finais do século XIX, na Bahia, eram majoritariamente resultantes do ciclo da Costa da Mina (OLIVEIRA, 1997). Vianna Filho (1946, p. 116) mostra-se cético em prevalecer um ou outro povo:

Bântus e sudaneses, em épocas diversas, foram trazidos para o mercado baiano de escravos com igual intensidade. Circunstâncias políticas e econômicas fizeram que na importação baiana se revezassem. Se êstes, pela repercussão histórica que tiveram suas revoluções, conseguiram produzir uma impressão mais ruidosa, de mais eco no momento, do que a atitude calma daqueles, nem por isso seria prudente concluir por que tenham sido as suas marcas de cultura as que mais fundo se fixaram na sociedade.

A polarização que se deu em torno da presença africana, na opinião de Sansone (2000), tem refletido de forma mais abrangente as estratégias de sobrevivência do negro no mundo afro-latino, que giram em torno da “pureza” *versus* “manipulação cultural”. O autor acredita que a importância dada pelos intelectuais à cultura iorubá em detrimento da banta era em parte uma tentativa “[...] de oferecer uma imagem positiva da afro-Bahia perante o resto do mundo” (SANSONE, 2000, p. 94). Além disso, apenas o elevado número de escravos nagôs não justificaria a predominância cultural destes, deve-se também observar o processo de etnogênese pelo qual diferentes grupos se aglutinaram nos preceitos da cultura iorubá.

Ainda se referindo aos pioneiros estudos sobre os negros, Lopes (2008, p. 32) salienta que eles estavam muito preocupados em traçar as dúbias origens étnicas dos negros – e que muitas vezes levavam em consideração apenas o porto de embarque africano; dessa forma, esqueceram de falar das “[...] ricas civilizações florescidas nas partes oriental, central e meridional da África antes da chegada dos portugueses; não mencionaram a formidável obra de pilhagem e destruição [...]; não escreveram sobre a heroica resistência dos africanos à escravização [...]”, questões que só recentemente a historiografia tem revisado.

Com a proibição do tráfico negreiro, o esmaecimento das rotas transatlânticas, a abolição da escravidão (1888), a instauração do regime republicano (1889), e também pelo avanço e adoção das ideias evolucionistas e do racismo científico por parte da elite política e intelectual brasileira, entrou em curso um “[...] distanciamento radical entre Brasil e África

[...]” (SOUZA, 2009, p. 95). A população negra, com ânsia de se integrar na sociedade brasileira, se desinteressaria de suas próprias origens. As referências étnicas das nações africanas – até então presentes em documentos, caíram em desuso, e o negro passou a ser africano ou de origem africana. “Tudo é simplesmente África, perdidas as diferenças e especificidades” (PRANDI, 2000, p. 59).

Pela perspectiva racista da época, era preciso distanciar-se da África, pois a nação brasileira estaria fadada ao atraso e ao “primitivismo” africano, devido ao seu legado escravista negro e sua miscigenação racial. O processo de miscigenação ocorreu de forma rápida devido à exploração sexual da mulher negra, mas também como uma das formas de dominação.

No pensamento da época, a solução para um Brasil moderno passava pelo embranquecimento da sociedade – com maciça imigração branca da Europa e a remoção dos traços africanos “[...] da vida das ruas e do mercado público” (SANSONE, 2002, p. 258). Dá-se início as campanhas de saúde com limpeza de regiões insalubres (associadas às aglomerações de negros), o banimento de mercados livres dos centros das cidades e a limitação das práticas do batuque ou ritos religiosos (SANSONE, 2002).

Durante todo o período do sistema escravagista brasileiro, e mesmo após a escravidão, os negros e suas manifestações culturais foram muito perseguidos pelas elites políticas e sociais. A situação só começou a se reverter em meados do século XX, quando houve um período de crescimento das organizações e culturas negras que começaram a fazer parte da cultura oficial do Estado (SANSONE, 2002). Dois eventos são considerados precursores nas reivindicações do povo negro na historiografia brasileira: os I e II Congressos Afro-Brasileiros, realizados em 1934, em Recife, e em 1937, em Salvador.

Os referidos Congressos tornaram-se referências importantes para compreender a “questão negra” na formação do caráter nacional de um povo. Seus organizadores (entre eles Gilberto Freyre, Edson Carneiro e Manuel Querino) propunham uma ruptura com as teses racistas de Nina Rodrigues e a compreensão da mestiçagem brasileira como algo benéfico. “O mulato, e o mestiço em geral, deixou de ser visto como o ser degenerado e passou a simbolizar, em sentido positivo, a síntese cultural brasileira” (ZAMPARONI, 2007, p. 47). Tal formulação logo forjou o mito das três raças, que propagava uma suposta harmonia sociorracial entre os brancos, negros e indígenas; uma verdadeira democracia racial (ZAMPARONI, 2007).

No Estado Novo (1937-1945), sob o comando de Getúlio Vargas, o Brasil cooptou com a noção de mestiçagem para promover a diluição do componente africano na identidade

nacional, exaltando, assim, a singularidade do país miscigenado (ARAÚJO, A., 2010a). Reforçou-se e legitimou-se, a partir de então, as imagens de brasilidade através de componentes culturais como o samba, a capoeira, os ritos do candomblé, o traje da baiana, as danças e ritmos do carnaval – todos elementos da herança africana e ainda hoje muito usados para projetar a imagem do Brasil no exterior (CASTRO, 1995). Observamos, assim, que tanto na construção imaginada de nação como na de povo, “[...] a Bahia foi projetada como *locus* de realização máxima da brasilidade” (PINHO, P., 2004, p. 212).

Processo muito semelhante começou a acontecer na Bahia, e perdura até nossos dias. Foi chamado pelos cientistas sociais de *baianidade*, *ideologia de Bahia* ou *identidade baiana*. “O modo de operação do discurso de baianidade não é, outrossim, original e se apoia em formas de narratividade já descritas como constituindo as narrativas da nação como uma comunidade imaginada” (PINHO, O., 2003b, p. 175). A peculiaridade do discurso baiano se deu, com o passar do tempo, por uma maior apropriação de elementos da cultura afro-baiana - compreendendo a cultura afro-baiana como aquela definida por Sansone (2000), segundo a qual está centrada em torno da prática e dos símbolos religiosos afro-brasileiro, da culinária caracterizada pelo uso do azeite de dendê e da música de percussão.

A produção dessa ideologia de Bahia passou principalmente pela elite intelectual – Jorge Amado, Pierre Verger, Carybé, Mário Cravo, entre outros, mas também pela econômica e política. Todos contribuíram para a construção de uma “[...] imagem de baianidade singular e exótica: docilidade, ritmo, sensualidade, feitiço, afetividade, capoeira e candomblé estilizados passaram a ser acionados na publicidade do 'viver baiano'” (SCHWARCZ, 2009, p. 36). P. Pinho (2004, p. 218) faz duras críticas a essa ideologia, pois o sentido de homogeneidade que ela propõe na verdade tenta suprimir as diferenças internas: “É possível definir a relação entre negritude e baianidade como uma relação sinedótica, isto é, que elege um pequeno segmento da cultura para representar a cultura como um todo e ainda assim lhe conferir autenticidade”.

Foi a partir da década de 1970, entretanto, que a cultura afro-baiana começou a alcançar uma projeção internacional, através da expansão dos candomblés para outros estados/países, do reconhecimento da cultura popular como arte e do crescimento das academias de capoeira pelo mundo a fora (SANSONE, 2002). Os grandes blocos do carnaval (como o Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê), que se tornaram icônicos nas lutas de resistência do movimento negro também surgiram nessa década. Redescobriu-se a África através dos discursos identitários que exprimem o desejo de resgatar a Mama África, a crença mítica de uma essência africana presente em todos os corpos negros (PINHO, P., 2004). Não se pode deixar de mencionar a criação do Movimento Negro Unificado (MNU), em 1978, que muito contribuiu nesse

processo de reinvenção da África. Concluimos, em acordo com P. Pinho, (2004, p. 45), que “A década de 1970 inaugurou o processo de reafrikanização nas esferas do carnaval, da música, dança e da estética, estabelecendo a Bahia como a Meca da Negritude, reatualizando assim seu significado enquanto centro cultural do Atlântico Negro”.

Segundo O. Pinho (2003a), foi provavelmente Antônio Risério que cunhou a expressão “reafrikanização” a partir da sua obra *Carnaval Ijexá*, publicada em 1981. A expressão passou a ser usada maciçamente nas mídias locais designando uma nova relação de identidade negra na cidade que se modernizava, ao fazer “[...] uma releitura completa das tradições e instituições negras, que transformaria a própria identidade da Bahia e dos baianos, que forneceria modelos de organização coletiva e de reconstituição da subjetividade afrodescendente [...]” (PINHO, O., 2003a, p. 2). Vale ressaltar que apesar da rápida industrialização e desenvolvimento econômico da cidade, os índices das desigualdades socioeconômicas continuaram perversos, sobretudo para as classes negras menos favorecidas.

Para o próprio Risério (1995), o termo “reafrikanização” naquele momento fazia referência à conjuntura carnavalesca que se apoiava na tradição “negromestiça baiana”, mas, ao mesmo tempo, apontava para novas reconfigurações das relações raciais. O enegrecimento do carnaval, por sua vez, não era algo absolutamente novo⁹³, pois suas conexões não se restringiam ao mundo latino, daí o uso do prefixo “re”. “Suas raízes também estão, com igual força e nitidez, no continente africano. A verdade é que foram os negros e mestiços que deram o tom, imantando e distinguindo o carnaval baiano, como variante fundamental da grande festa” (RISÉRIO, 1995, p. 91). Ainda que o carnaval tenha sido o principal canal de afirmação étnica da juventude negra soteropolitana, ele desencadeou uma onda de integracionismo. “O negromestiço queria ser aceito, sim, mas aceito em sua singularidade, em sua diferença, como carta ostensivamente marcada” (RISÉRIO, 1995, p. 106).

As incipientes indústrias culturais, do turismo, do entretenimento e, sobretudo, a mídia contribuíram para reafirmar a imagem de Salvador como uma cidade “reafrikanizada”. As esferas dos governos municipal e estadual fomentaram e reforçaram a estetização negra da cidade, visando o retorno econômico mercadológico. De acordo com O. Pinho (1998, p. 7),

Neste quadro, a importância de uma marca simbólica forte é facilmente interpretada como uma estratégia de mercado. A 'cultura baiana' — Idéia de Bahia sintetizada em *slogans* e imagens de mídia — vende muito bem. Tradições ricas e sincréticas, história colonial, culinária exótica e uma maratona de eventos culturais produzem a imagem da cidade de Salvador como um pólo de atração para turistas em busca de experiências 'diferentes'.

⁹³ Já existiam relatos da expressividade de grupos “africanizados” no carnaval baiano nas últimas décadas do século XIX, entre eles, destacava-se a *Embaixada Africana*.

A exaltação da cultura negra, desde então, tem substituído as ideias pejorativas construídas por séculos de escravidão sobre os negros por imagens associadas à beleza e sensualidade. P. Pinho (2004, p. 237), todavia, mostra-se preocupada, pois essa projeção do negro apenas nas esferas das “[...] expressões musicais, estéticas e artísticas, renova a estereotipação e idealização do negro através de sua veiculação quase que exclusivamente no domínio dos signos e imagens culturais [...]” - consolidando um “racismo às avessas”. A autora também se indaga quais os reais benefícios econômicos para as comunidades negras em face da estetização e mercadologização dos seus símbolos culturais, visto que é a elite dominante - majoritariamente branca, que continua a lucrar economicamente.

Observamos, então, que a (re)construção da identidade negra na Bahia tem se configurado como estratégia para reivindicar direitos por parte dessa população (PINHO, P., 2004). E a África tem desempenhado relevante papel nessas transformações, uma vez que os baianos “[...] consideram a África como um importante elemento histórico-cultural na sua formação” (DZIDZIENYO 1970, p.79). Além disso, a busca da África na Bahia “[...] tem tornado Salvador ainda mais 'africanizada', ampliando assim sua 'aura de negritude' e tornando a Bahia extremamente atraente tanto para militantes negros de outros Estados do Brasil como para turistas [...], em busca da africanidade que esta teria a oferecer” (PINHO, P., 2004, p. 27-28).

Por conseguinte, não foi por acaso que as Casas de Culturas Africanas foram criadas na Cidade do Salvador. Elas reforçam a construção simbólica dessa africanidade na cidade. O acervo de cultura material que elas abrigam nos seus espaços expográficos de longa duração são representações de uma África que está muito presente na Bahia. Gonçalves (2007, p. 10) afirma que a cultura material representada pelos objetos de coleções museológicas “[...] não desempenham apenas a função de sinais diacríticos a demarcar identidades, mas, na verdade, contribuem decisivamente para a sua constituição e percepção subjetiva”. Preservar a cultura africana na Cidade do Salvador é, portanto, preservar memórias e identidades que dialogam com seus habitantes.

2.3 CONTEXTO POLÍTICO DA CRIAÇÃO DAS CASAS DE CULTURAS AFRICANAS (1988-2008)

Cultura e política sempre estiveram intrincadas, embora seus significados tenham sofrido mudanças significativas através da história. Elas não são campos contrários, mas, sim, campos que se complementam. P. Pinho (2004, p. 231) observa que “A cultura e a política se

superpõem já que os significados e os interesses são constituídos discursivamente”. Alguns de seus elementos são responsáveis pelas narrativas identitárias, como aqueles que forjaram o mito das “três raças” ou da própria “baianidade”. Destacaremos aqui nestas análises a participação do Estado - seja ao nível municipal, estadual ou federal - no que tange às suas políticas culturais que de alguma forma contribuíram para o surgimento das três Casas de Culturas Africanas (1988-2008). Observamos também que muitas das políticas culturais voltadas para a matriz africana estavam em ressonância com as relações internacionais Brasil-África. Daí a importância de fazermos uma análise conjunta de políticas culturais e da política externa brasileira em relação ao continente africano.

Comumente, compreendemos políticas culturais como uma série de intervenções realizadas pelo Estado ou entidades privadas/civis com o intuito de prover as necessidades culturais da população. T. Coelho (1997, p. 292) afirma que a política cultural apresenta-se “[...] como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável”. Segundo o mesmo autor, a legitimação das políticas públicas se dá a partir de quatro paradigmas distintos: no primeiro deles, a política pública é derivada de uma lógica do bem-estar social; o segundo, reverte-se de caráter intervencionista na procura de um sentido orientador da dinâmica social; o terceiro, diz respeito à necessidade ideológica para obtenção de objetivos – como, por exemplo, a construção nacional identitária; o quarto paradigma está relacionado com a necessidade comunicacional entre o estado (ou a instituição) e seus cidadãos. O autor também chama atenção que esses preceitos têm enfrentado novas reformulações em face das reorganizações ideológicas e econômicas do mundo globalizado, além das interferências da comunicação de massa.

Outra definição apontada por Barbalho (2013, p. 9) assevera que política cultural é uma resultante dos confrontos e do jogo político no âmbito da cultura e que “A definição do 'que', 'quem', 'como' e 'para quê' [...] depende das estruturas de poder e das relações sociais que vigoram em determinado momento em um espaço específico, seja um município, seja um estado, seja uma nação”. Percebemos que políticas culturais estão estreitamente relacionadas com a manutenção de ordem e poder hegemônico nas nossas sociedades.

Para Rubim (2007), os primeiros experimentos de políticas culturais no Brasil ocorreram na “Revolução de 1930”: uma, a nível municipal, com a passagem de Mario de Andrade pelo Departamento de Cultura da Prefeitura da cidade de São Paulo; a outra, a nível federal, com a implementação do Ministério da Educação e Saúde, em 1930, sobretudo no

decorrer do período de Gustavo Capanema como ministro, entre 1934-1945. Como já observamos anteriormente, esse período ficou marcado pelo movimento ideológico da “identidade nacional”, que fez uso da cultura como elemento de unificação.

No que tange à reaproximação com a África, no final da década de 1950 e início da de 1960, os centros acadêmicos tiveram relevante contribuição no fomento à pesquisa e estreitamento dos laços culturais e políticos com países africanos. O pioneiro deles foi o já mencionado CEAO da Universidade Federal da Bahia, criado em 1959 pelo intelectual Agostinho da Silva; seguido pelo Centro de Estudos e Cultura Africana da Universidade de São Paulo, em 1963 (ZAMPARONI, 2007). Foi também a partir da década de 1960 - com a Política Externa Independente, inaugurada pelo governo do presidente Jânio Quadros (1961) e prosseguida pelo de João Goulart (1961-1964), que “[...] a dimensão africana foi sendo incorporada de forma progressiva e substancial à política externa brasileira” (RIBEIRO, 2007, p. 290). Dava-se o início da vinculação brasileira à agenda Sul-Sul, redes de articulação política criadas a partir das conferências de Bandung (1955) e Cairo (1960) que privilegiavam os processos de solidariedade entre países do Hemisfério Sul da África, Ásia e América Latina (SANTOS; CORREIA; OLIVEIRA, 2016). A cooperação Sul-Sul poderia ser uma plataforma brasileira para alcançar um maior protagonismo na esfera global.

Voltando às políticas culturais, o regime militar instalado em 1964 (e que se estendeu por duas décadas) foi, para Rubim (2007), o segundo momento em que, de forma clara, se podia observar a intervenção sistemática do Estado no campo cultural. Os propósitos, contudo, eram diferenciados, como observa Barbalho (2007, p. 42): “[...] a preocupação das elites dirigentes não é mais 'criar uma nação', e sim garantir sua integração”. Ainda assim, a cultura era um elemento chave na percepção e sustentação da nacionalidade. O Conselho Federal de Cultura, abordado no primeiro capítulo desta dissertação, foi estabelecido durante o regime militar. Rubim (2007, p. 21) afirma que essa é a “Época de vazío cultural [...] marcado pela imposição crescente de uma cultura midiática controlada e reprodutora da ideologia oficial [...]”. O regime buscou cooptar profissionais da cultura através de amplo investimento na área. Vale ressaltar que foi também no período militar que as relações diplomáticas e comerciais entre o Brasil e países africanos cresceram substancialmente, após os anos 1970. “Por meio da denominada política do pragmatismo responsável, o Brasil torna-se parceiro privilegiado de países africanos, com destaque especial da Nigéria [...], países da África Austral e as ex-colônias portuguesas” (RIBEIRO, 2007, p. 293).

No contexto soteropolitano, desde o período militar a narrativa de baianidade foi associada diretamente com o campo político, assim seus elementos não eram apenas estéticos

ou culturais, “[...] mas decorrentes também da mobilização de forças políticas e da articulação de jogos de poder inseridos em estratégias viabilizadas por instâncias de natureza ideológica e por práticas discursivas” (SAMPAIO, 2010, p. 59). O campo político configura-se aqui como um complexo espaço de diferentes agentes que se relacionam através de disputas e competições na busca do poder e monopólio de agir em nome dos cidadãos (SAMPAIO, 2010). Nessa perspectiva, que alia baianidade e campo político, talvez tenha sido Antônio Carlos Magalhães (ACM)⁹⁴ quem melhor personificou esse discurso, visto que ele “[...] se apresenta como um político destacado no sentido de perceber este uso em seu potencial de estratégia [...] de manutenção no centro do poder e da ampliação de sua força e influência em âmbitos regionais e nacionais” (SAMPAIO, 2010, p. 64). Ele legou uma corrente política, chamada de *carlismo* ou *carlista*, que se caracterizou pelo uso da *baianidade* na sua estratégia populista.

Com a redemocratização do país e da crescente participação política das minorias, novas configurações econômicas e sociais estabeleceram diferentes perspectivas para se pensar cultura, patrimônio e território. Alguns eventos que ocorreram no primeiro governo pós-regime militar, do Presidente José Sarney (1985-1989), são significativos para o campo cultural e político e reverberaram diretamente nas políticas públicas da Bahia. Salientamos alguns dos mais destacados: a criação do Ministério da Cultura-MinC (1985); o reconhecimento do Centro Histórico de Salvador como Patrimônio Mundial da Humanidade pela UNESCO⁹⁵ (1985); a aprovação da primeira lei brasileira de incentivos fiscais para financiar a cultura, a Lei Sarney (1986), cujo principal objetivo era “[...] superar as dificuldades financeiras que o campo da administração pública federal da cultura sempre enfrentou” (CALABRE, 2007, p. 94); o inédito tombamento, a nível federal, pelo IPHAN de um bem de tradições religiosas afro-brasileiras (1986), o Ilê Axé Iyá Nassô Oká – o Terreiro da Casa Branca, em Salvador; o estabelecimento da Fundação Cultural Palmares (1988) para formular políticas específicas de promoção social do negro; e a Constituição de 1988 que “[...] ao evitar a ideia de uma unidade nacional única, abriu as portas do Estado para o reconhecimento da miríade de povos e práticas culturais que compõe o país” (MARINS, 2016, p. 19); além disso, o direito da cultura constitucionalizado, explicitado no Art. 215, que afirma: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes

⁹⁴ Prefeito da Cidade do Salvador (1967-1970) e governador do Estado da Bahia entre 1971-1975 e 1979-1983, além de um terceiro mandato no período da redemocratização 1991-1994. Também foi ministro das Comunicações (1985-1990) e presidente do Senado Federal (1997-2001).

⁹⁵ Segundo Defouny, esse título é um reconhecimento do Centro Histórico de Salvador “[...] como um território de acúmulos: uma vigorosa fusão de traços culturais europeus e africanos, resultando em excepcional produção urbanística, arquitetônica e artística [...]” (BAHIA, 2010, p. 7).

da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (BRASIL, 1988).

Para além da efervescência cultural negra que se deu a partir dos anos 1970, o contexto favorável que se esboçou com a redemocratização do país, na década de 1980, talvez tenha sido determinante nas ações do campo cultural do então prefeito de Salvador, Mário Kertész, em seu segundo mandato 1986-1988. Tais ações, por sua vez, refletiram na criação da primeira Casa de Cultura Africana da Cidade do Salvador, a Casa do Benin, em 1988.

Kertész era um apadrinhado político de ACM, havia sido chefe de gabinete do Secretário de Finanças durante a gestão de ACM como prefeito da cidade (1967-1970), ambos filiados ao partido de ideologia direitista Aliança Renovadora Nacional (ARENA). Quando ACM assumiu sua primeira gestão como governador da Bahia (1971-1975), Kertész foi nomeado Secretário do Planejamento, Ciência e Tecnologia. Com o fim do mandato, ACM presidiu a Eletrobás (1975-1978), em Brasília, levando Kertész para ser seu chefe de gabinete. ACM retornou à Bahia, em 1979, para seu segundo mandato como governador. Foi neste período que ele indicou Kertész para prefeito de Salvador (1979-1981) – durante a ditadura, os prefeitos das capitais estaduais eram indicados pelo governador. Kertész era uma figura em ascensão no universo do *carlismo* (KÖPP; ALBINATI, 2005).

Em 1982 ocorreram as primeiras eleições diretas para governador após o regime militar. Devido a seu relativo sucesso à frente da prefeitura de Salvador, Kertész considerava-se um sucessor natural à candidatura ao governo do estado, pressionando seu padrinho político a interceder a seu favor. O autoritário líder ACM foi contra a ideia e findou demitindo Kertész da prefeitura em novembro de 1991 (KÖPP; ALBINATI, 2005). ACM apoiava a candidatura do político João Durval Carneiro, que tinha amplo respaldo no interior do estado, e que, por fim, foi eleito.

Com esse feito, Kertész rompeu com ACM, tornando-se um ferrenho anti-*carlista*, e logo filiou-se ao Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB). Em 1985 ele se candidatou à prefeitura de Salvador pela chapa do PMDB, obtendo uma vitória esmagadora⁹⁶. Köpp e Albinati (2005) analisam esse resultado como uma soma de fatores, visto que o governo federal do Presidente Sarney, também do PMDB, vinha implementando uma série de medidas econômicas na tentativa de estabilizar a economia e frear a inflação, o que agradava à população. Em 1987, a força política municipal de Kertész ajudou o candidato do PMDB, Waldir Pires, a se eleger governador do Estado da Bahia, derrotando o candidato *carlista*. Naqueles anos da década de 1980, para a cidade do Salvador o poder federal, estadual e

⁹⁶ Manteve o recorde de prefeito mais bem votado para a capital baiana até 2004 (KÖPP; ALBINATI, 2005).

municipal estavam nas mãos do mesmo partido, o PMDB.

A vitória de Kertész para a prefeitura era vista com grande expectativa pela população, pois, além do retorno da participação democrática do povo, simbolizava um novo protagonismo para o município, até então muito atrelado ao governo do estado e sem autonomia própria. Durante toda sua campanha eleitoral o campo da cultura teve uma relevante participação no discurso oficial das políticas públicas do município. Talvez, influenciado pelo governo federal que concebeu o MinC, Kertész anunciou, na sua primeira semana de gestão, a criação da Fundação Gregório de Mattos (FGM). Constituída como uma autarquia para o fomento à cultura, na tentativa de desburocratizar suas ações, extinguiu-se a Secretaria de Cultura e Esportes, o Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria Municipal de Educação e Cultura, Comissão Permanente do Ciclo de Festas da Tradição Cultural da Cidade do Salvador e a Fundação Museu da Cidade do Salvador (KÖPP; ALBINATI, 2005).

A estrutura da nova entidade era composta por um Conselho Curador, com 35 membros dos mais variados segmentos sociais, e uma Diretoria Executiva de cinco diretores indicados pelo chefe do poder executivo. Durante a posse dos Conselheiros, em 11 de junho de 1986, Kertész fez um eloquente discurso que evocava a diversidade e aspectos vanguardistas da sociedade baiana e os desafios da empreitada:

[...] Creio que nunca antes em nossa história houve um conselho de cultura tão profundamente representativo da vida baiana, em toda sua variedade e densidade humana e intelectual.

Este Conselho representa, de forma nítida e brilhante, o caráter múltiplo e diverso desta nossa cidade do Salvador.

Sua feição crítica e criativa – a alma de uma cidade, que integrada num processo de transformação democrática, retoma a luta de recuperação de sua identidade cultural, do seu papel de vanguarda no contexto da existência brasileira e no conjunto brasileiro de civilização.

Também mencionou formas mais abrangentes de se pensar cultura e política:

A política nada mais é do que um dos momentos da cultura. A cidade, palco da política, é materialização da cultura: nela, os homens realizam o conjunto de práticas que garantem a sua sobrevivência individual e como coletividade.

A ação política criadora, oriunda da manifestação livre de uma coletividade, representa uma das manifestações mais elevadas de suas culturas. Portanto, renascimento político é renascimento cultural; e renascimento cultural é renascimento político.

E, por fim, fez críticas veladas ao *carlismo*:

Chega de mesmice, de falatório vazio, de pobreza de pensamento. A Bahia foi abastarda, prostituída, folclorizada, oferecendo ao país o triste espetáculo da mediocridade e da degradação física e social. O triste espetáculo e uma região que deixa de ser naturalmente sedutora, para se transformar numa profissional da sedução.
[...] Nosso compromisso, meus amigos, nosso objetivo, nossa meta é o renascimento baiano, é a libertação do nosso povo (KERTÉSZ, 1988, p. 71-72).

Inaugurava-se, assim, a FGM, com a difícil missão de democratizar a cultura, torná-la acessível a todos os cidadãos, não apenas aqueles da classe artístico-intelectual, ao mesmo tempo que propunha uma compreensão de cultura que levasse em consideração sua dimensão simbólica presente na vida do seu povo. No primeiro momento, a diretoria da FGM era composta por Antonio Risério, Miguel Kertzman, João Jorge Rodrigues, Arlete Soares e Roberto Dias. E até o final do mandato de Kertész (dezembro de 1988) a FGM teve três presidentes: Roberto Dias, Gilberto Gil e Wally Salomão.

A Casa do Benin foi resultante das ações do ambicioso Projeto Bahia-Benin, inserido no âmbito dessa instituição que, concomitantemente, buscava recuperar o patrimônio arquitetônico do Centro Histórico. O projeto pretendia reabrir os canais de comunicação entre a Bahia e o Benin, antigo Daomé – como já analisamos, país que teve uma preponderante participação na formação étnica dos afro-baianos (KÖPP; ALBINATI, 2005). Além do estabelecimento da Casa do Benin como um amplo complexo cultural, foram ações do projeto uma série de intercâmbios culturais e acadêmicos entre os dois países, o estabelecimento da *Maison du Brésil* na cidade de Uidá (que funciona até hoje), o reconhecimento de Salvador e Cotonou como cidades-irmãs, uma representação beninense permanente na Bahia e uma grande exposição de Arte Negra – do acervo do MH de Paris, que ocorreu no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1988.

Segundo Arlete Soares (informação verbal)⁹⁷, uma das primeiras diretoras da FGM, cada diretor tinha uma área de interesse cultural com a qual mais se identificava e que gostaria de desenvolver no âmbito da Fundação. Ela, que já lidava com as questões da diáspora africana, optou por trabalhar com a cultura negra, dando início ao esboço do Projeto Bahia-Benin.

A partir daí, ela levou a ideia para Pierre Verger. Verger já era um reconhecido etnólogo

⁹⁷ SOARES, Arlete. Entrevista I. [23 nov. 2016]. Entrevistador: J.J. Araújo Filho. Salvador, 2016. 1 arquivo. mp3 (33 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

e fotógrafo, que passava temporadas na Bahia desde a década de 1940, estabelecendo-se aqui em 1979. Ele tinha participado da criação do MAFRO na década de 1970 e sua principal obra, *Fluxo e Refluxo*, era reconhecida justamente por investigar as relações históricas e culturais entre a Bahia e o Golfo do Benin (MATOS, 2012). De início, Verger mostrou-se hesitante em participar do projeto proposto por Arlete Soares. Na verdade, ele mostrava-se meio descrente das políticas públicas:

Quando eu falei para Verger da ideia, Verger nem queria, ele disse: 'isso não vai dar em nada, dona Arlete, negócio de governo, prefeitura...'. Ele tinha suas razões para ser descrente, mas eu insisti, disse: 'não, Verger, vai dar certo, vamos tentar'. E deu certo. Aí apresentei ao prefeito, apresentei a Lina Bardi, fui ver a Varig pra conseguir as passagens... Bem, aí fizemos aquele encontro. Foi a primeira delegação oficial do Brasil que foi à África depois da abolição da escravatura. E o Mário Kertész foi em uma das viagens, foram três viagens (informação verbal).

A proposta do projeto foi levada ao prefeito Kertész, que logo viu nela a força pragmática do discurso político e sua importância para aquele momento histórico. Quando a FGM já estava com a empreitada em curso, ele afirmou que “O Projeto Bahia-Benin não é um deleite sentimental e exótico. É um projeto político e cultural de longo curso. Ele se insere no movimento de reaproximação com a África, na busca de um novo conteúdo das relações entre os povos do Atlântico Sul” (KERTÉSZ, 1988, p. 114).

Observamos que Verger e Kertész foram personagens cruciais no projeto, um como mentor intelectual e o outro, a força política. Soares (informação verbal) acredita que três razões foram fundamentais na execução do projeto: a determinação política de Kertész, o entusiasmo de Verger e a sua própria liderança na FGM. Kertész também exalta a participação de Verger, ao afirmar que “Num momento em que muitos olharam com olhos mesquinhos, desinformados – e mesmo, por que não dizer, com olhos racistas – nossa iniciativa de reaproximação com o antigo Daomé, Verger estava aqui conosco, [...] engajado no Projeto Bahia-Benin [...]” (KERTÉSZ, 1988, p. 113).

Três caravanas com delegações de brasileiros foram ao Benin entre 1987-1988, em uma delas estavam o prefeito Kertész e o então presidente da FGM, Gilberto Gil, além de personalidades da cultura afro-baiana, como mãe Stella de Oxóssi. Em 1988 uma grande delegação do Benin veio à Bahia para a inauguração da Casa do Benin e eventos culturais em Salvador e São Paulo. O projeto, entretanto, recebeu também críticas feitas por alguns setores da sociedade, questionando seu custo-benefício. Kertész se defendeu afirmando que:

Ao criarmos o projeto Bahia-Benin, da Fundação Gregório de Mattos, coordenado por sua diretora Arlete Soares, sabíamos que, por seu pioneirismo e ousadia, poderíamos enfrentar incompreensões e resistências.

[...] De fato, algumas reações isoladas e críticas estapafúrdias surgiram quando decidimos ir à África, em janeiro de 1987, na primeira visita de aproximação com o antigo Daomé, atual República do Benin.

Incapazes de perceberem a dimensão do nosso gesto, que, entre outras características, rompia os limites do que se convencionou, no Brasil, como área do interesse e da competência municipal, alguns setores, tentaram em vão distorcer o verdadeiro sentido da nossa iniciativa (KERTÉSZ, 1988, p. 160).

Um conjunto de três casas foi reformado para sediar a Casa do Benin, no Pelourinho, ao custo de 26 milhões de cruzados (recursos provenientes do Ministério da Habitação e Desenvolvimento Urbano). Vale ressaltar que a prefeitura assumiu a recuperação arquitetônica do Centro Histórico com a criação do Parque Histórico do Pelourinho, estabelecendo uma administração própria regida pela FGM.

Era o primeiro projeto volumoso de recuperação da área, e a prefeitura buscou parcerias no âmbito federal e internacional para sua implementação. Apesar da precariedade física, o Pelourinho começava a ser ponto de encontro de blocos-afros e instituições culturais que celebravam a cultura negra – além do reconhecimento internacional que o título de Patrimônio Mundial lhe assegurava. Houve uma preocupação humanista em proteger as comunidades do local, de forma que seus moradores não fossem marginalizados com a reforma e se beneficiassem com o projeto. Uma equipe de arquitetos, entre eles Lina Bo Bardi e João Filgueiras Lima, estava envolvida na empreitada (KERTÉSZ, 1988).

A Casa do Benin foi inaugurada no dia 06 de maio de 1988 - data carregada de simbolismo devido ao centenário da abolição da escravatura, e teve ampla repercussão na mídia local e até internacional⁹⁸. Do Benin veio numerosa delegação de autoridades para prestigiar o evento. Dentre elas: os ministros da Cultura, Osmanê Balako, das Relações Exteriores, Guy Hazoume, e do Turismo, Girigissou; o chefe supremo dos Voduns Daagbo Hounon, o rei de Ketu, Adê Tutu, os prefeitos de Cotonou e Uidá, a diretora da Sociedade Beninense de Turismo, além de músicos e dançarinos que se apresentaram na ocasião (figura 21).

⁹⁸ Um artigo no jornal americano *The New York Times* de 5 de janeiro de 1987 menciona a visita de Kertész ao Benin e o projeto em curso da construção da Casa do Benin em Salvador. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1987/08/05/world/ouidah-journal-a-cultural-bond-that-bondage-could-notcrush.html>>. Acesso em 20 mar. 2015.

Figura 21 – Inauguração da Casa do Benin, prefeito Kertész cumprimentando delegação do Benin, 1988



Fonte: CASA DO BENIN REÚNE... (1988, p. 3).

Houve discursos das autoridades no festivo evento; Kertész declarou que “[...] a maior cidade negra da América do Sul, sentia-se mais africana, porque recebe por trilhas abertas pelo desejo do reencontro, e através de um processo maduro de reaproximação, a primeira representação de alto nível do Benin, nossa principal matriz africana” (CASA DO BENIN REÚNE..., 1988, p. 3); O governador Waldir Pires enfatizou os laços culturais dos povos, afirmando que a Casa é “[...] o reflexo da concepção dinâmica de cultura [...], e ao mesmo tempo acumulação da sua experiência histórica, nossos hábitos e costumes, nossa tecnologia, nossa forma de ver o mundo” (CASA DO BENIN REÚNE..., 1988, p. 3); ao passo que o ministro Balako destacou o protagonismo brasileiro no diálogo com África, afirmando que “O imenso país chamado Brasil, [...] aparece assim como um dos mais ardentes foros de autênticas tradições culturais dos povos negros da África e particularmente dos antigos reinos do Daomé” (CASA DO BENIN REÚNE..., 1988, p. 3).

A mesma comitiva se deslocou para São Paulo para participar da inauguração da segunda mostra organizada pela FGM, intitulada *África Negra*, ocorrida no MASP. Compunha-se de 88 objetos de arte africana de várias regiões - 28 deles pertencentes à coleção do MH, seis (06) ao MAAO, ambos em Paris, e o restante oriundo de coleções particulares brasileiras (figura 22).

Figura 22 – Cartaz África Negra

Fonte : Ferraz (1993, p. 303)

Na introdução do catálogo da mostra, Kertész (PREFEITURA MUNICIPAL..., 1988, p. 3) enfatiza a importância política do evento:

Esta exposição 'África Negra' e a concomitante instalação da 'Casa do Benin', no Centro Histórico de Salvador, fazem parte deste esforço que teve início em 1986, quando criamos, através da Fundação Gregório de Mattos, o Projeto Bahia-Benin. Um projeto, sem dúvida, igualmente afinado com a política brasileira de reconhecimento de emergência internacional de uma nova personalidade africana.

Na mídia local a exposição *África Negra* foi referida como “O maior evento de promoção da cultura africana já realizada no Brasil”, além de destacar a proeminência do Museu do Homem como “[...] o mais importante museu antropológico do mundo” (PREFEITURA ABRE NO MASP..., 1988, p. 1). Contudo, já foi salientado aqui, no Capítulo 1, que o MH enfrentava séria decadência física e a antropologia um ostracismo moral (PRICE, 2007). A mesma reportagem informa que o MASP era o único museu na América Latina com condições de segurança nos padrões europeus para receber os objetos de Paris, e que só a coleção emprestada do MH estava avaliada em US\$ 1,4 milhão (PREFEITURA ABRE NO MASP..., 1988). O que nos chama mais atenção, no entanto, é a expografia desenvolvida pela Lina Bo Bardi (figura 23), que fez uso de formas orgânicas e circulares,

fazendo referências à tradicional arquitetura vernacular de sociedades africanas.

Figura 23 – Exposição África Negra, MASP, 1988



Fonte: Ferraz (1993, p. 302)

Relembrando a abertura da exposição, Soares (informação verbal) diz:

Eu acho que foi um sucesso estrondoso. Eu mesma fiquei pasma em São Paulo, vendo eles se apresentarem no teatro do MASP. Eles se apresentaram em outros locais, programa de televisão, eles eram realmente um sucesso, o grupo de dança e música. E os senhores, os ministros, com aquelas roupas maravilhosas... O chefe do vodu, aquele homem imenso... quando eles andavam ali pela Paulista juntava gente, pedia autógrafa. Foi um imenso sucesso essa exposição. E foi uma exposição que a Lina fez, construindo como se fosse uma taba africana, como se fosse uma aldeia africana. A concepção maravilhosa também. E com peças do Museu do Homem que nunca tinham saído de lá. E Verger tinha escolhido a dedo.

Constatamos, assim, que a Casa do Benin foi fruto das ações desenvolvidas no âmbito da FGM, mas com o respaldo da vontade política do prefeito de restabelecer um novo diálogo com o país africano com o qual grande parte dos baianos compartilha a mesma herança cultura. O ambicioso Projeto Bahia-Benin queria redimensionar a importância da Cidade do Salvador nas redes mundiais de trocas simbólicas e vislumbrava desdobramentos com a criação de outras Casas de Culturas africanas, como confirma Kertész (1998, p. 148):

Esta reaproximação com Benin não se trata de um gesto isolado. Fruto maduro de um momento histórico em que assumimos que não somos apenas latinos, mas também africanos, estão previstas ações semelhantes

envolvendo outros países africanos com ligações históricas com a Bahia, o caso de Angola e Nigéria. É pensamento desta administração, a criação, no Centro Histórico, de casas com representações culturais de cada um destes países.

Pouco mais de uma década depois, foi estabelecida a Casa de Angola, em 1999, com um cenário diverso daquele da década de 1980, quando surgiu a Casa do Benin. Os governos estadual e municipal haviam retornado, naquela década de 1990, ao comando de políticos *carlistas*. O próprio ACM, em seu terceiro mandato (1991-1994), havia governado o estado pelo Partido da Frente Liberal (PFL) – uma dissidência da ARENA. Sua administração privilegiara o desenvolvimento apoiado em grandes obras, sendo a mais emblemática delas o projeto de recuperação do Centro Histórico, que em seis etapas realizadas de 1992 a 1999 investiu R\$100 milhões, a maior parte oriunda do Tesouro Estadual (BURGOS, 2013).

Esse projeto diferenciou-se drasticamente daquele executado pela FGM na década de 1980, pois o Centro Histórico foi reformulado fisicamente para se transformar em um polo de atração turística – favorecendo o setor privado e excluindo a participação da comunidade local, que foi toda transferida para outras localidades periféricas da cidade (KAUARK, 2005). Nos anos seguintes, esse projeto se mostraria insustentável, visto que a região ficou “sem alma”, como um verdadeiro “shopping center” a céu aberto, ao retirar de cena os sujeitos locais. Esses elementos seriam de vital importância para uma cidade que se propunha a desenvolver um turismo cultural, porém a racionalidade econômica privilegiou apenas o sujeito-turista (BURGOS, 2013).

A popularidade do governo ACM conseguiu eleger seus aliados como sucessores em dois mandatos consecutivos ao governo do estado: Paulo Souto (1995-1999) e César Borges (1999-2002). O grupo *carlista* também detinha o poder municipal, na pessoa do prefeito Antônio Imbassahy, que venceu as eleições por dois pleitos consecutivos (1997-2004). Quando a Casa de Angola foi inaugurada, portanto, tanto o governador quanto o prefeito eram políticos *carlistas*. ACM, naquele ano, era o presidente do Senado Nacional (1997-2001).

No âmbito federal, as políticas culturais sofreram um retrocesso desde o início dos anos 1990 com a implementação de experiências neoliberais no país, com o governo Collor de Mello (1990-1992). O MinC foi reduzido a uma secretaria e extinguiu-se inúmeros órgãos culturais. A Lei Sarney também foi suprimida, dando origem a outra lei de incentivo, a Lei Rouanet, vigente até hoje. Para Rubim (2007, p. 25), essa lei de incentivos alterou a lógica do financiamento cultural, visto que ela “[...] corrói o poder da intervenção do Estado nas políticas culturais e potencializa a intervenção do mercado, sem, entretanto, a contrapartida do

uso de recursos privados [...]”. Nesta perspectiva, o recurso disponibilizado é quase todo público, porém, a decisão de utilizá-lo recai na iniciativa privada. O “Mercado é a palavra mágica para substituir o Estado [...]” (RUBIM, 2007, p. 24). Importante salientar que essa lei de isenção fiscal federal estimulou a criação, pelo governo estadual de Souto, do programa FazCultura, em 1996, que abate até 5% do ICMS de empresas situadas na Bahia.

A eleição do presidente Fernando Henrique Cardoso (FHC) por dois mandatos consecutivos (1995- 2002) colocou em prática e de forma mais enfática o projeto neoliberal no Brasil pelo Partido Social-Democrata Brasileiro (PSDB). “A retração do Estado acontece em praticamente todas as áreas. Pretende-se que o mercado, imaginado como todo-poderoso e dinâmico, substitua o Estado” (RUBIM, 2007, p. 26). Havia a ideia de uma simbiose entre mercado e Estado, e política cultural era sinônimo de leis de incentivo. Apesar do restabelecimento do MinC pelo governo de FHC, seus poucos recursos financeiros demonstravam a pouca expressividade do ministério. Barbalho (2007) salienta que as discussões acerca da identidade nacional e diversidade cultural terminaram sendo pautadas pela lógica do mercado; buscava-se fomentar um mercado nacional e internacional para os diversos bens culturais aqui produzidos.

No que diz respeito ao interesse brasileiro pelo continente africano, pode-se inferir que foi decrescente a partir da segunda metade da década de 1980 e durante a de 1990. Sucumbido pela crise econômica internacional, o comércio Brasil-África tornou-se cada vez mais reduzido, depois do pico de 1985 (RIBEIRO, 2007). No processo de estabilização da economia, a política de abertura comercial brasileira implementada pelo governo FHC privilegiou as relações com os Estados Unidos e a União Europeia, abandonando a tradicional política africana brasileira. “As três dezenas de diplomatas profissionais que atuavam naquele continente, nas diferentes missões diplomáticas no início da década de 1980, foram reduzidas em cerca da metade” (SARAIVA, 2002, p. 10). Muitos deles foram deslocados para outros continentes de maior prioridade. A década de 1990 também trouxe um desencantamento da sociedade civil brasileira pelas possibilidades construtivas da presença brasileira na África. “O silêncio sobre o que acontece na África no debate político nacional, nas universidades e na imprensa são indícios do desinteresse generalizado pelo outro lado do Atlântico” (SARAIVA, 2002, p. 10).

As políticas culturais do governo municipal de Imbassahy - e de certa forma, do governo estadual de Borges - mantiveram o estilo de administração e intervenção desenvolvido desde o retorno do PFL, com ACM, ao governo, no início da década de 1990. Houve uma tendência de se privilegiar a requalificação da cidade em detrimento de projetos

socioculturais (KAUARK, 2005). Nos dois mandatos de Imbassahy, a FGM teve como presidente o arquiteto Francisco Senna, que retomou um convênio com a Embaixada de Angola datado da década de 1980⁹⁹.

Ainda que não tenha sido uma instituição diretamente criada pelo estado, a Casa de Angola recebeu o apoio institucional da prefeitura e do governo estadual, além do financeiro através do FazCultura. O imóvel situado no Centro Histórico é propriedade do IPAC¹⁰⁰, mas sua manutenção e administração é responsabilidade do governo angolano, através da Embaixada de Angola em Brasília. Sua inauguração, em 05 de novembro de 1999, foi marcada por uma série de eventos culturais com a participação de artistas baianos e angolanos, como Filipe Mukenga, Grupo Cultural Folclórico Balumaka, Lysoka, Dinho Oliveira e Orquestra de Zeca Freitas (COMEMORAÇÕES INICIAM..., 1999). Representantes políticos também estiverem presentes: o presidente do Senado Nacional, ACM; o governador Borges (figura 24); o prefeito Imbassahy; os ministros angolanos da Educação e Cultura, Antônio Burity, e das Relações Exteriores, João Bernardo Miranda; o embaixador angolano no Brasil, Jesus Van-Dunem, além dos embaixadores da República dos Camarões, Cabo Verde e Moçambique (INAUGURAÇÃO DA CASA..., 1999).

Figura 24 – ACM e Borges na inauguração da Casa de Angola, 1999



Fonte: Herança Cultural... (1999, p.1)

⁹⁹ Mestre Moraes de capoeira diz ter participado desse intercâmbio organizado pela Prefeitura de Salvador que levou uma delegação baiana para Luanda, Angola, visando uma parceria na criação da Casa de Angola em Salvador (TRINDADE, 2008).

¹⁰⁰ Em novembro de 2016 foi firmado um termo de cessão de uso do imóvel pelo governo de Angola por mais 25 anos. Disponível em: <<http://www.bahiaja.com.br/cultura/noticia/2016/11/05/solar-gravata-sera-sede-de-angola-em-salvador-por-25-anos,95980,0.html>>. Acesso em 05 nov. 2016.

Na ocasião, vemos mais uma vez a exaltação da matriz africana na história e cultura baiana nos discursos políticos: ACM afirma que África e Bahia estão em sintonia e “[...] vive com essa Casa de Angola, um momento de muita felicidade, sobretudo pelo acervo que os angolanos trarão para que nós possamos estudar melhor a história do nosso próprio país e de Angola” (BORGES E ACM..., 1999, p. 3). Para Borges, “Esta casa é muito importante para estreitarmos relações com os países africanos, em especial com Angola, com que temos tantos laços comuns, musicais, culturais, culinários, e é também uma política governamental” (BORGES E ACM..., 1999, p. 3). Imbassahy expressa sentimento parecido, ao dizer que “A Casa de Angola é mais um emblema, um significado. Mas o coração de Angola já pulsa em Salvador há 300 anos, assim como Angola tem um pouco de Salvador” (INAUGURAÇÃO DA CASA..., 1999, p. 3). O ministro Burity enfatiza a importância científica da empreitada ao dizer que:

A cooperação que se estabelecem nas áreas da cultura e da ciência é uma das mais importantes e imediatas formas de aproximação entre os dois países. A Casa de Angola na Bahia é a consequência deste pensamento. Aqui, os estudiosos brasileiros vão encontrar informação bibliográfica, homens de cultura, artistas plásticos e músicos, mas, acima de tudo, se aprofundarão os laços estabelecidos há mais de 300 anos (INAUGURAÇÃO DA CASA..., 1999, p. 3)

A chegada do Partido dos Trabalhadores (PT) à presidência do Brasil, em 2003, altera significativamente as políticas culturais do país, bem como as relações internacionais com a África. O presidente Lula governou por dois mandatos consecutivos (2003-2010), e na Bahia o governo estadual também esteve sob o comando do PT, com Jacques Wagner (2007-2014). No ano do surgimento da Casa da Nigéria, 2008, os governos estadual e federal estavam em completa sintonia, visto que muitas das políticas estaduais eram uma reprodução daquelas desenvolvidas no âmbito nacional. O município estava sob o comando de João Henrique Carneiro entre 2005-2011, inicialmente pelo Partido Democrático Trabalhista e, depois, pelo PMDB, que era da base de apoio ao governo Lula. O mandato municipal de Carneiro foi de inexpressiva atuação na área da cultura e ele deixou a prefeitura com o maior índice de rejeição entre prefeitos das capitais brasileiras (JOÃO HENRIQUE É..., 2011).

Para Rubim (2007), nos discursos programáticos do primeiro ministro da Cultura do governo Lula, que foi Gilberto Gil, entre 2003-2008, transparece a noção alargada de cultura que nortearia o governo do PT, como consequência, privilegiou-se a sociedade brasileira, e não os criadores individualmente e o Estado retomou seu papel ativo nas políticas culturais. Houve também uma nítida preocupação no que diz respeito às diversidades culturais e à

economia da cultura – zonas importantes para se pensar a cultura na contemporaneidade. A diversidade não se tornou uma síntese, como na era Vargas ou nos governos militares, tampouco se reduziu às ofertas de um mercado cultural globalizado. “A preocupação da gestão Gilberto Gil está em revelar brasis, trabalhar com as múltiplas manifestações culturais, em suas variadas matrizes étnicas, religiosas, de gênero, regionais etc.” (BARBALHO, 2007, p. 52).

Não devemos perder de vista que foi nesse período que tivemos importantes políticas públicas federais voltadas para o campo museológico. Em 2004 foi criado o Sistema Brasileiro de Museus, que buscava uma gestão integrada dos museus em todo o território nacional, e poucos anos depois, em 2009, o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, que tem ajudado os museus brasileiros a se modernizarem “[...] incorporando às suas práticas a racionalidade do mercado, com metas de eficiência [...]” (SANTOS, Myrian, 2011, p. 196).

A perspectiva inclusiva deu o tom das políticas culturais do PT, e o mais ambicioso programa da gestão foi o Cultura Viva – que buscava abarcar grupos e redes de excluídos do raio de alcance do Ministério, aqueles milhares de brasileiros que não acessavam os direitos básicos da cidadania. Assim, reavaliou-se a identidade nacional, apontando-se para o pluralismo e incorporando expressões culturais historicamente excluídas (BARBALHO, 2007). Outra medida impactante foi a promulgação da Lei 10.639, de 2003, que tornou obrigatório o ensino da história e das culturas africanas e afro-brasileiras no ensino fundamental e médio. O desafio maior, contudo, permaneceu sendo o de capacitação de professores e a ampliação dos estudos africanos no Brasil (ZAMPARONI, 2007).

As possibilidades de novas reconfigurações nas relações internacionais também contribuíram para que, no Brasil, se criassem espaços de maior diálogo entre as esferas privadas e públicas. As instituições brasileiras beneficiaram-se com a reflexão do lugar do Brasil no mundo (SARAIVA, 2002). O governo do PT assumiu o mandato no momento de quase total afastamento político e intelectual em relação à África. A escolha de Celso Amorim como ministro das Relações Exteriores enfatizou a vontade do governo Lula de estabelecer uma postura autônoma do Brasil nos foros internacionais e de estreitar laços com países periféricos e de menor desenvolvimento relativo, em especial no continente africano que “[...] representou uma das áreas de maior investimento diplomático do governo [...]. Lula e Amorim realizaram várias visitas e estabeleceram inúmeros acordos com os diferentes países africanos” (FEDATTO, 2013, p. 75).

O Governo Lula recuperou a valorização africana - que havia sido perdida nos anos 1990 - e tornou-se o presidente brasileiro que mais viajou ao continente. As exportações

brasileiras para a África saltaram de cerca de U\$3 bilhões em 2003, para pouco mais de U\$10 bilhões em 2008. Seu governo buscou uma agenda no continente que conciliasse as questões comerciais com a dívida histórica do Brasil através de políticas sociais e de inclusão – a diplomacia solidária (FEDATTO, 2013). Houve também um significativo aumento na abertura de embaixadas brasileiras na África.

Observamos que muito da política externa brasileira desenvolvida pelo governo do PT em relação à África passou pelo viés culturalista. Ribeiro (2007, p. 308), porém, lembra que construir uma política embasada nesta premissa dos laços maternos é “[...] no mínimo, uma visão distorcida da própria África, em que o Brasil, por meio de um discurso pretensamente progressista, julga-se capaz de *ajudar* os países africanos, promovendo uma política missionária, *civilizacional*”. Ressaltamos, também, que foi durante o governo petista da presidente Dilma Rousseff, sucessora de Lula, que o governo brasileiro estabeleceu a Casa Brasil-Angola, em Luanda, em setembro de 2015. O complexo conta com anfiteatro, biblioteca e espaço de exposição, funcionando no histórico prédio que anteriormente abrigava o Grande Hotel Luanda (BRASIL GANHA CENTRO..., 2015)

O governo estadual de Wagner adotou políticas culturais e de reaproximação com a África nos mesmos moldes daquelas do governo federal. Não por acaso, Wagner foi o primeiro chefe do Executivo baiano a viajar oficialmente para África, visitando Uidá, Cotonou e Porto-Novo, em setembro de 2008 – pouco depois da inauguração da Casa da Nigéria. Na comitiva também estavam o secretário de Cultura, Márcio Meirelles, e a secretária de Promoção da Igualdade, Luíza Bairros (VEJA FOTOS..., 2008).

A Casa da Nigéria foi aberta ao público no dia 29 de agosto de 2008, ocupando um imóvel que pertence à Santa Casa de Misericórdia, e sob a administração do Ministério da Cultura da Nigéria. Além da presença do governador, também esteve presente na inauguração o ministro da Cultura da Nigéria, príncipe Adetokumbo Kayode (figura 25), o embaixador da Nigéria no Brasil, Kayode Garrick, e comitiva de bailarinos da National Troupe of Nigeria convidados pelo presidente Lula (CASA DA NIGÉRIA..., 2008). Na ocasião, o ministro Kayode disse que considera o Brasil como uma nação irmã e que “[...] com esta Casa reafirmamos o estreitamento das nossas relações culturais com a Bahia e o Brasil, pois a Bahia possui a maior concentração de negros fora do continente africano” (NIGÉRIA E BAHIA..., 2008).

Figura 25 – Kayode e Wagner na inauguração da Casa da Nigéria, 2008



Fonte: Veja fotos...(2008)

Para o embaixador Garrick, o governo nigeriano “[...] percebeu a relevância de exibir sua rica herança cultural para o povo da Bahia e do Brasil” (NIGÉRIA E BAHIA..., 2008). Pouco tempo depois, Ayo Olayanju, diretor da Casa, afirmava que este é “[...] o primeiro Centro Cultural da Nigéria no exterior e esperamos que o governo federal estabeleça outros em outros países do mundo. Como se vê, este lugar tem nos ajudado a propagar a cultura nigeriana no exterior e estabelecer uma relação cordial com a nação anfitriã”¹⁰¹ (UDEZE, 2011, tradução nossa). Naquele mesmo ano, durante a visita do governador Babatunde Raji Fashola, de Lagos, à Bahia, foi anunciado pelo governador Wagner a construção da Casa da Bahia na Nigéria, com previsão de abertura para o ano seguinte – projeto que não foi executado até a presente data (INTERCÂMBIO: CASA DA BAHIA..., 2008).

Através dessas análises aqui desenvolvidas, pudemos observar como se deu o surgimento das Casas de Culturas Africanas na Cidade do Salvador (1988-2008) e seus entrelaçamentos com as políticas culturais e exteriores nas esferas do poder, e que de alguma forma favoreceram o estreitamento ou afastamento baiano e brasileiro em relação à África. Embora os assuntos relacionados à África e aos afrodescendentes tenham se tornado mais presentes nos espaços públicos no Brasil do que em um passado recente, outras questões começam a surgir com mais força, como, por exemplo, uma maior demanda de mudanças na interseção entre questão racial e assuntos internacionais (DZIDZIENYO, 2008).

¹⁰¹ [...] is the first Nigerian Cultural Centre abroad and we hope that the federal government will establish more in other countries of the world. You see, this place has been helping us to propagate Nigerian cultures abroad and establish cordial relationship with the host nation.

Em outras palavras, os estudos africanos e étnicos podem e devem dar uma maior contribuição acerca das reflexões do lugar do Brasil no mundo. Nessa lógica, os espaços de memória – pensando aqui nas Casas Culturais Africanas como lugares de poder, também se inserem nesse jogo de lutas simbólicas na construção ou manutenção de pensamentos a partir das suas relações com contextos políticos e econômicos mais amplos (SANTOS, Myrian, 2014).

2.4 REFLEXÕES ACERCA DE MEMÓRIA, IDENTIDADE E PODER NAS CASAS DE CULTURAS AFRICANAS

Devido ao processo histórico-cultural que se desenrolou na cidade do Salvador, a África tem-se mostrado uma importante matriz na construção identitária dos baianos. Por conseguinte, suas representações em espaços expográficos tornam-se também relevantes arenas de poder e memória. A cultura material inserida nesse contexto é documento vivo e carrega referências simbólicas estabelecidas por grupos sociais. Identidades coletivas estão constantemente em construção e os espaços museológicos atuam nas disputas simbólicas que estão nesse jogo de lembranças e esquecimentos. “Não é por acaso que alguns dos objetos expostos inspiram devoção, outros são amados e admirados e outros mais, disputados a ferro e fogo” (SANTOS; CHAGAS, 2007, p. 12).

Os museus a partir da década de 1950, e sobretudo depois dos anos 70, como afirma Myrian Santos (2014), deixaram de ser pensados apenas como instituições voltadas à preservação de objetos de arte ou antiguidades e passaram também a ser redimensionados através das suas estruturas simbólicas de poder. Os novos modos de pensar os museus estavam diretamente relacionados à vertente da sociologia que se aproximava dos estudos da antropologia cultural e das teses anticolonialistas que expuseram o poder do conhecimento atrelado às ideologias políticas. Nesse sentido, a obra *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public* de Bourdieu, Darbel e Schnapper (1966) é considerada um marco na compreensão dos museus no viés sociológico. Assim Myrian Santos (2014, p. 55) define o conteúdo desta obra:

[...] os autores procuraram mostrar, em primeiro lugar, que museus e galerias de arte não estão abertos para o público em geral, mas para determinados segmentos da população e, em seguida, que esse público utiliza sua expertise sobre obras de arte para melhor se posicionar na hierarquia social. Os museus, portanto, são vistos como instituições que promovem distinção.

Podemos inferir, então, que embora tradicionalmente os museus tenham utilizado seu poder de persuasão na criação e manutenção de interesses da sua elite dominante, isso não impede que outros setores da população façam uso do mesmo espaço para formação de um capital simbólico e cultural que lhe seja mais conveniente (SANTOS, Myrian, 2014). Os museus estão constantemente atuando nesta arena de influências em que memória, identidade e poder são os principais atores. Procuramos refletir como cada um desses elementos opera, de forma geral, no campo museológico, e mais especificamente nas Casas de Culturas Africanas.

O que de fato é a memória? E como ela se insere nos museus? Segundo Halbwachs (1990), há duas maneiras de se organizar as lembranças. Por vezes elas se agrupam em torno de uma pessoa definida, levando em conta seu ponto de vista; em outras, elas estão distribuídas no interior de uma sociedade onde são imagens parciais. Distinguimos, assim, a memória autobiográfica (individual) da histórica (coletiva), ainda que elas estejam inter-relacionadas, visto que,

[...] a memória individual pode, para confirmar algumas de suas lembranças, para precisá-las, e mesmo para cobrir algumas de suas lacunas, apoiar-se sobre a memória coletiva, desloca-se nela, confundir-se momentaneamente com ela; nem por isso deixa de seguir seu próprio caminho, e todo esse aporte exterior é assimilado e incorporado progressivamente a sua substância. A memória coletiva, por outro, envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas. Ela evolui segundo suas leis, e se algumas lembranças individuais penetram algumas vezes nela, mudam de figura assim que sejam recolocadas num conjunto que não é mais consciência pessoal (HALBWACHS, 1990, p. 53-54).

Para Pollak (1989), a memória coletiva é uma sucessão de acontecimentos e interpretações do passado que se quer salvaguardar. É ela que determina o que certo grupo tem de semelhante ou diferente em relação aos outros, estabelecendo e reforçando o sentimento de pertencimento social. A memória coletiva, portanto, é importante fator de coesão social, fornecendo um quadro de referências que, por sua vez, se alimenta da história. Esses subsídios podem ser reinterpretados em função dos seus combates no presente e futuro. Não é possível assegurar a perenidade dessa memória. Por outro lado, a memória coletiva pode sobreviver ao desaparecimento de um grupo, assumindo a forma de um mito, “[...] por não poder se ancorar na realidade política do momento, alimenta-se de referências culturais, literárias ou religiosas” (POLLAK, 1989, p. 11).

Três elementos constitutivos fazem parte da memória, seja ela individual ou coletiva. O primeiro deles diz respeito aos *acontecimentos* vividos pessoalmente ou pela coletividade à

qual a pessoa se sente pertencer. O segundo elemento refere-se aos *personagens*. São as pessoas com as quais nos socializamos no decorrer da vida, mas também podem ser personagens históricos que sentimos “parte de nossa vida” ainda que tenham existido em outro espaço-tempo. Por fim, os *lugares*, que estão particularmente associados a uma lembrança real ou projetada (POLLAK, 1992).

A memória coletiva foi explicitamente utilizada, por exemplo, na criação e fortalecimento dos Estados Nacionais, e nesse sentido ela também consiste como instrumento e objeto de poder e disputa, afinal, quem vai determinar quais datas e acontecimentos serão registrados na memória de um povo? Isso, porém, não significa a exclusão das “memórias subterrâneas”, ou seja, daquelas formadas por grupos que estão na contramão do poder hegemônico e que teimam em venerar “[...] justamente aquilo que os enquadreadores de uma memória coletiva em um nível mais global se esforçam por minimizar ou eliminar” (POLLAK, 1989, p. 12).

Os museus, como também os arquivos, bibliotecas e monumentos, têm sido os depositários naturais das memórias coletivas. Neles, comumente, encontram-se os testemunhos materiais de determinada época histórica que foram enquadrados em um discurso organizado. “A memória é assim guardada e solidificada nas pedras: as pirâmides, os vestígios arqueológicos, as catedrais da Idade Média, os grandes teatros, as óperas da época burguesa do século XIX e, atualmente, os edifícios dos grandes bancos” (POLLAK, 1989, p. 10).

Para Chagas (2009), é no campo museal que se encontram os dois movimentos de memória – um que se dirige ao passado e outro que se orienta para o presente. O que o museu faz é tentar construir uma tradição que possa vincular esses tempos, sem que o passado vença o presente, pois isso configurar-se-ia “[...] como a perda da utopia, a perda dos sonhos [...]” (CHAGAS, 2009, p. 60). O museu não pode “viver do passado”, ele precisa estar conectado com o “presente”. As memórias apresentadas nas Casas de Culturas Africanas estão presentes na forma materializada de objetos. Ali estão representadas tradições e histórias (memória-passado) de povos e etnias que nos remetem à ancestralidade de grande parte dos soteropolitanos, a qual, *a priori*, lhes asseguraria uma conexão cultural¹⁰² (memória-presente).

Deve-se, contudo, atentar para a observação de Chagas (2009, p. 66), quando diz: “Onde há memória, há esquecimento”, ou seja, inevitavelmente, nesses espaços expográficos, alguns grupos foram privilegiados em detrimento de outros, correndo-se sempre o risco de se homogeneizar as diferenças. Ao falar das tradições afro-baianas que nos remetem às

¹⁰² Não podemos perder de vista que na cidade do Salvador 80,90% de seus habitantes são pretos ou pardos (BRASIL. IBGE, 2010).

memórias sociais e coletivas, P. Pinho (2004, p. 40) diz:

A busca e as conseqüentes invenções das tradições na cultura afro-baiana contemporânea criaram novas demandas por informações e símbolos de África, contribuindo para fortalecer generalizações sobre a 'natureza' do povo africano/negro e para fixar pedaços essencializados de uma suposta e única – 'cultura africana'.

Candau (2009) mostra-se particularmente preocupado com a possibilidade de se induzir à existência de uma memória compartilhada (coletiva) a partir de memoriais coletivos, incluindo os museus – que, segundo ele, não são suficientes para atestar a memória compartilhada. Ou seja, por vezes os discursos presentes nas representações apresentam um falso consenso. “Com frequência somos enganados [...], porque um grupo se dá os mesmos recursos memoriais [...], pensamos que todos os membros compartilham as mesmas representações do passado” (CANDAU, 2009, p. 50). Em suma:

[...] temos a tendência a confundir o fato de dizer, escrever ou pensar que uma memória coletiva existe [...] com a ideia do que é dito, escrito ou pensado, dá conta da existência de uma memória coletiva. [...] Logo, confundimos o fato do discurso com o que supostamente descreve (CANDAU, 2009, p. 50).

Para além da memória que está inserida através das coleções das Casas, deveríamos também pensar nas memórias individuais e coletivas dos que ali viveram e na própria história das edificações que hoje abrigam as instituições. Castello (1997, p. 526) afirma que “Os ambientes centrais da cidade “[...] guardam um volumoso e profundo acúmulo dos fatos que vêm marcando de maneira mais significativa sua memória [...]”. As áreas centrais da Cidade do Salvador são ricas em significados histórico-culturais em face das tramas sociais que ali ocorreram. Acredita-se, por exemplo, que Luiza Mahim, proeminente personagem da resistência contra a escravidão, teria morado no edifício onde hoje encontra-se a Casa de Angola - e que durante muito tempo serviu de moradia de cômodos (SANTANA, 1999). São memórias que também poderiam ser utilizadas nas estratégias expográficas das Casas, na tentativa de criar maior conexão com as comunidades locais no presente.

Memória e identidade estão inter-relacionadas, visto que é mediante o uso da memória que os indivíduos constroem suas identidades individual ou coletivamente. Não obstante, as memórias coletivas antecedem os indivíduos (SANTOS; CHAGAS, 2007). Infere-se, assim, que não pode haver identidade sem memória. São muitas as noções de identidade de acordo com a perspectiva da área do conhecimento – individual, coletiva, cultural, social, local,

regional, nacional, etc. Não caberia aqui discorrermos acerca das concepções teóricas de cada uma delas, mas, de modo geral, a identidade individual está associada às categorias do gênero, do território, da classe social e da etnia, ao passo que a identidade coletiva é a “Aptidão de uma colectividade para reconhecer-se como grupo; qualificação do princípio de coesão assim interiorizado [...], recurso que daí decorre para a vida em sociedade e a acção colectiva” (BOUDON, 1990, p. 124).

A relação da identidade com o passado ou com a memória desse passado mostra-se complexa. “A política de identidades se faz ao longo de um processo cujo curso não é possível de ser predeterminado [...]” (SANTOS; CHAGAS, 2007, p. 13). Estamos, portanto, em constante reconstrução das nossas identidades tanto pessoais quanto coletivas, e os espaços representacionais têm preponderante papel neste processo.

Existe uma tendência de se confundir as noções de cultura com identidade cultural. Embora ambas tenham uma grande ligação, Cuche (1999, p. 176) faz uma diferenciação ao afirmar que a “[...] cultura pode existir sem consciência da identidade, ao passo que as estratégias de identidade podem manipular e até modificar uma cultura [...]. A cultura depende em grande parte de processos inconscientes. A identidade remete a uma norma de vinculação [...]”. Apesar das abordagens acerca de identidade cultural serem polissêmicas, duas das mais difundidas são antagônicas entre si: a genética e a culturalista (CUCHE, 1999).

Na abordagem genética, a identidade está inscrita no patrimônio genético do indivíduo. Ou seja, ele nasce com certas características constitutivas devido a sua hereditariedade biológica. “A identidade repousa então em um sentimento de 'fazer parte', de certa forma inato. A identidade é vista como uma condição imanente do indivíduo, definindo-o de maneira estável e definitiva” (CUCHE, 1999, p. 179). Na culturalista, a ênfase recai na herança cultural, ligada à socialização do indivíduo e não na herança biológica; assim o indivíduo “[...] é levado a interiorizar os modelos culturais que lhe são impostos, até o ponto de se identificar com seu grupo de origem” (CUCHE, 1999, p. 179).

Para Cuche (1999), seria um erro adotar apenas uma dessas perspectivas na questão da identidade. Ele sugere ultrapassar essas alternativas polarizadas, levando em consideração a obra de Barth, da década de 1960, que busca entender este fenômeno de forma menos reducionista ao vislumbrar as possibilidades das relações entre os grupos na construção das identidades. Nesta concepção, “[...] a identidade é um modo de categorização utilizado pelos grupos para organizar suas trocas. “[...] Esta identidade resulta unicamente das interações entre os grupos e os procedimentos de diferenciação que eles utilizam em suas relações” (CUCHE, 1999, p. 182).

Hall (2005, p. 13) compartilha de ideias semelhantes ao defender a identidade como variável e dependente de fatores externos para ser construída:

É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.

Se os museus são os guardiões da memória coletiva e as identidades são também construídas (ou manipuladas) a partir dessas arenas de representações, podemos inferir que sobre eles recai fundamental papel na produção de sentidos, visto que os visitantes dos museus estão passíveis às influências exercidas pelas representações. Hall (2005, p. 13) afirma que na contemporaneidade “[...] à medida em que os sistemas de significação e representação cultural multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente”. Por essa lógica, as identidades fragmentam-se, contribuindo para o sentimento de instabilidade que as transformações estruturais nas esferas culturais de classe, gênero, etnicidade e nacionalidade provocam nos indivíduos (PINHO, P. 2004).

Tradicionalmente, os museus caracterizam-se pela salvaguarda de “coisas”, mas também pela possibilidade de explorá-las cognitivamente e afetivamente. Os museus “[...] dispõem de um referencial sensorial importantíssimo, constituindo, por isso mesmo, terreno fértil para as manipulações das identidades” (MENESES, 1993, p. 211). Faz-se necessário que os museus não minimizem esses processos identitários e mantenham sempre a postura crítica, caso contrário, se deixariam influenciar por uma rede ideológica. Reivindicações políticas, contudo, são saudáveis e acentuam a dimensão social do museu (MENESES, 1993).

Quando se observam as identidades culturais construídas na Bahia, nota-se que estão emaranhadas com a noção de *baianidade*, e esta, por sua vez, com a de negritude. Pensar nas identidades culturais baianas é pensar, sobretudo, no uso simbólico de referências das matrizes culturais negras. “Os processos que constroem e fundem negritude e baianidade necessitam de símbolos, percebemos que está em jogo muito mais uma relação de conformação [...]” (PINHO, P., 2004, p. 234).

Durante a celebração do dia da África, em maio de 2012, na Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, o deputado estadual Bira Coroa referiu-se às Casas do Benin, Angola e Nigéria afirmando que elas “[...] desempenham um importante papel de fortalecer os laços

entre nosso estado e suas nações africanas, promovendo intercâmbio cultural e contribuindo com a memória e construção da identidade do povo baiano” (BAHIA. GOVERNO..., 2012).

As Casas de Culturas Africanas estão inseridas neste processo de “ratificar” identidades, pois “[...] não é suficiente existir, ter uma identidade e dela fazer saber, ainda é necessário que a narrativa seja considerada como 'verdadeira', 'autêntica' e por isso, importa de fazer ratificar por outro essa autenticidade reivindicada” (CANDAUI, 2009, p. 48).

Outro aspecto intrínseco às memórias e identidades é o poder. A memória é sempre seletiva e selecionar implica escolhas, que por sua vez politiza lembranças ou esquecimentos. Ou seja, no campo museal são as instituições que detêm o poder de selecionar e legitimar as representações. O poder está presente em todas as esferas da vida social e, de modo geral, compreendemos o seu conceito como aquele apresentado por Bobbio, Matteucci e Pasquino (1998, p. 938) para os quais trata-se de um:

[...] fenômeno social, [...] portanto uma relação entre os homens, devendo acrescentar-se que se trata de uma relação triádica. Para definir um certo Poder, não basta especificar a pessoa ou o grupo que o detém e a pessoa ou o grupo que ele está sujeito: ocorre determinar também a esfera de atividade a qual o Poder se refere ou a esfera do Poder. [...] O Poder que se funda sobre uma competência especial fica confinado ao âmbito dessa competência. Mas o Poder político e o Poder paterno abrangem, normalmente, uma esfera muito ampla.

Os museus da modernidade são instituições hierarquizadas que desenvolveram suas próprias normatizações processuais. Para Chagas (2009), o poder disciplinar revela-se nesse campo através de quatro aspectos: *A organização do espaço* – determinada pelas necessidades dos procedimentos museográficos; *o controle do tempo*, ainda que imperceptível, o tempo ideal do visitante no museu é controlado baseando-se no “[...] princípio de normalidade para a absorção do conhecimento [...]” (CHAGAS, 2009, p. 51); *a segurança do patrimônio*, vigilância sobre as ameaças aos bens musealizados, incluindo a própria ameaça do público; *a produção do conhecimento* que gera saberes específicos que volta a ser aplicado no poder disciplinar. Nessa linha de pensamento, o museu é uma instituição que exerce um poder próprio intramuros.

O poder, porém, também está presente nas relações estabelecidas entre o museu e outros agentes sociais, como o poder político, religioso, cultural. O museu opera em um elenco de sistemas simbólicos, uma vez que está inserido no campo cultural das representações. Ele exerce um poder que extrapola os seus muros. D. Lima (2010) aponta duas características que asseguram ao museu atuar nesses sistemas simbólicos (significantes/significados): na primeira

delas, ele constitui um campo disciplinar – o que lhe garante instrumentos de conhecimento e comunicação; enquanto na segunda ele se apresenta de acordo com as diversas tipologias de classificação para tratar os bens culturais/simbólicos – definindo-lhe como instrumento de legitimação. “Dentro deste universo simbólico, desenrola-se um jogo social cujo objetivo se traduz pela busca do poder socialmente reconhecido [...]” (LIMA, D., 2010, p. 21).

Para ilustrar algumas dessas relações, podemos fazer referência à Casa do Benin. No dia da sua inauguração, em 06 maio de 1988, a prefeitura publicou uma peça publicitária em vários jornais impressos convidando a população da cidade a visitar a nova instituição (figura 26).

Figura 26 – Peça publicitária – Casa do Benin, 1988

**PODE ENTRAR IRMÃO,
QUE A CASA É SUA.**

**A Prefeitura inaugura hoje a Casa do Benin,
um pedaço da África no coração do Brasil.**

O PREFEITO MÁRIO KERTESZ ENTREGA HOJE, A BAIANOS E AFRICANOS, A CASA DO BENIN - UM CENTRO DE CONVIVÊNCIA FRATERNA E DE ENRIQUECIMENTO CULTURAL.

NELA, A PARTIR DE AGORA, BRASILEIROS E AFRICANOS VÃO PODER TROCAR EXPERIÊNCIAS PROFUNDAS DE FORMA VIVA, DIRETA E PERMANENTE.

NÃO É POR ACASO QUE ELA SE ERIGUE LIMPIDA E FORTE EM PLENO PELOURINHO, ONDE, NO PASSADO, NOSSOS IRMÃOS AFRICANOS SOFRIERAM O SUPLÍCIO DA ESCRAVIDÃO.

ELA É SÍMBOLO DE UMA NOVA VISÃO CULTURAL, DE UMA NOVA CONSCIÊNCIA ÉTNICA, DE UMA NOVA POSTURA POLÍTICA QUE COMPREENDEM A REAL DIMENSÃO DA CONTRIBUIÇÃO NEGRA PARA A CULTURA BAIANA E PARA A CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA.

ELA É FRUTO DO AMOR FILIAL DA BAHIA PELA ÁFRICA E PELA LIBERDADE, DO NOSSO DESEJO, COMUM, DE SUPERAÇÃO DOS PROBLEMAS QUE AINDA AFLIGEM ESTES DOIS POVOS IRMÃOS.

A CASA DO BENIN, EM SALVADOR, E IRMÃ DA CASA DO BRASIL, NA CIDADE DE UIDÁ, DOADA PELO GOVERNO BENINENSE À PREFEITURA DE SALVADOR DURANTE A VISITA DE APROXIMAÇÃO FEITA, EM 1987, PELO PREFEITO MÁRIO KERTESZ E COMITIVA OFICIAL.

AS DUAS CASAS, NA VERDADE, COMPOEM A FACE VISÍVEL DE UM GESTO DE GRANDE SIGNIFICAÇÃO CULTURAL E POLÍTICA DE REPERCUSSÃO INTERNACIONAL. ALIÁS, COMO FEZ QUESTÃO DE RESSALTAR O JORNAL **THE NEW YORK TIMES**.

EM PARALELO, O PRÉDIO DA CASA DO BENIN, RECONSTRUIDO DE ACORDO COM O PROJETO DE LINA BO BARDI, É UM MARCO IMPORTANTE NA LUTA PELA RECUPERAÇÃO E REVITALIZAÇÃO DO CENTRO HISTÓRICO, QUE VEM SENDO TRAVADA NACIONALMENTE PELA PREFEITURA DE SALVADOR.

UMA GRANDE E FELIZ COINCIDÊNCIA - O PRIMEIRO CASARÃO RECONSTRUIDO, NESTA NOVA ETAPA DE VIDA DO PELOURINHO, SERVIRÁ PARA AQUELES QUE COM SUOR E SANGUE LEVANTARAM, NO PASSADO, AS PAREDES DESTES CASARÕES, MAS QUE NUNCA PUDERAM MORAR NELES COM DIGNIDADE.

POR TUDO ISSO IRMÃO, FAÇA O FAVOR DE ENTRAR, E MUITO BOM VER VOCÊ OUTRA VEZ, A CASA AGORA É SUA.

FUNDAÇÃO GREGÓRIO DE MATTOS

Salvador

DO BRASIL

Fonte: Pode entrar irmão... (1988, p. 7)

Nela, a prefeitura exaltava :

[...] um pedaço da África no coração do Brasil. [...] Ela é símbolo de uma nova visão cultural, de uma nova visão étnica, de uma nova postura política que compreendem a real dimensão da contribuição negra para a cultura baiana [...], um gesto de grande significação cultural e política de repercussão internacional. [...] servirá para aqueles que com suor e sangue levantaram no passado as paredes destes casarões, mas que nunca puderam morar neles com dignidade. Por tudo isso irmão, faça o favor de entrar. É muito bom ver você outra vez. A casa agora é sua (PODE ENTRAR IRMÃO..., 1988, p. 7).

Observamos como o poder público reforçava a noção vigente de reafricanização da cidade, com intuito de ganhos para os setores das indústrias cultural e turística, além do político. Sampaio (2010, p. 64) observa que essa estratégia de atrelar política à cultura baiana, e negra em particular, “[...] faz parte, assim, de um cenário em que a política, como atividade centrada na mídia, passa a valorizar, de forma crescente, a utilização de recursos simbólicos, o que não significa que se dispensam por completo mecanismos de coerção [...]”.

Ironicamente, o Jornal da Bahia do dia 07 de maio de 1988 trazia uma nota que relatava a insatisfação de alguns representantes de grupos do movimento negro que não conseguiram ter acesso à cerimônia de inauguração da nova Casa. “Estão barrando convidados. Eu sou ogan do Terreiro Axé Maro Ketu, no Bonocô. Tenho convite e não posso subir. Por quê?”, cobrou o barrado, alegando que quem trajava paletó entrava (PREFEITO E REI..., 1988, p.9).

O discurso político mostrava-se novo, mas a política de exclusão era velha conhecida. Esse incidente revela muito das práticas elitistas de poder exercida pelos agentes políticos, resquícios da escravidão, ressoando a afirmação de P. Pinho (2004, p. 229): “O entusiasmo demonstrado pela elite política aos produtos da negritude, contudo, não corresponde a um entusiasmo equivalente pelos *seres humanos* que cotidianamente produzem essa cultura”. A negritude, embora central no discurso oficial, permanecia excluída das esferas do poder e decisão.

Em outra ocasião, o Alaafin de Oyo, Obá Ladeyemi III visitou a Casa da Nigéria, em julho de 2014. Considerado o descendente direto de Odudua, o fundador e primeiro ancestral dos iorubás no mito da criação do mundo, ele esteve em Salvador para participar do I Seminário Internacional para Preservação do Patrimônio Cultural Compartilhado entre o Brasil e a Nigéria. Sua presença teve particular significado na Bahia, visto que ele também é o herdeiro da coroa de rei Xangô – orixá cultuado em tantos terreiros da cidade (SANTOS; CORREIA; OLIVEIRA, 2016). Oyo, na Nigéria, é uma cidade sagrada e matriz para os

iorubás. Ressalta-se que, apesar da sua atribulada agenda de seminário e visitas aos vários terreiros, ele também esteve na Casa da Nigéria, que foi especialmente preparada para sua recepção (EMOSU, 2015). Sem dúvidas, uma visita marcada por simbologias: de um lado, um reconhecido líder espiritual e cultural, do outro, um espaço cultural institucionalizado. Essas dimensões simbólicas dessa visita são imensuráveis, pois reafirmam as memórias e identidades aqui discutidas – ressaltando o papel primordial dessas instituições nas relações simbólicas construídas com os diferentes agentes sociais. D. Lima (2010, p. 25) contribui com a ideia ao afirmar que:

A responsabilidade da área tornou-se de maior complexidade em razão do poder de representação que o museu possui referente ao processo de transmissão de imagens culturais, pelo domínio de formas comunicacionais e disseminadora da informação cultural, tendo em vista as proposições de suas novas formas de organização técnico-conceitual.

Memórias, identidades e poder são alguns dos atores presentes nas arenas de representações. Dessa forma, essas reflexões fornecem subsídios para pensar nas Casas de Culturas Africanas como parte dessa complexa rede de interlocutores, cujos vários sujeitos estão intimamente imbricados.

3 O “OUTRO” ENTRE “NÓS”

Neste terceiro capítulo analisamos, descritiva e analiticamente, as exposições de longa duração que compõem os espaços museológicos das três instituições em questão: a Casa do Benin, a Casa de Angola e a Casa da Nigéria. O capítulo, portanto, está subdividido em três seções que correspondem, cada uma, a uma das Casa de Cultura, respectivamente. O objetivo principal dessas análises é apontar como a África e suas culturas negras são representadas e que tipo de conhecimento essas exposições conseguem produzir por meio dos seus acervos de cultura material.

As análises estão estruturadas de forma semelhante para os três casos. Primeiro, parte-se do princípio que estas coleções foram agrupadas e organizadas pelos seus respectivos países - nesse sentido, elas seguiram procedimentos museológicos muito parecidos com aqueles que existem do outro lado do Atlântico. Inicialmente, procuramos entender como se constituíram nos países em questão suas principais coleções e instituições museológicas que, em grande parte, derivam do processo colonialista. A exceção a essa lógica é a Casa do Benin, cuja coleção e concepção museológica estiveram atreladas aos olhares ocidentais de Pierre Verger, bem como aos olhares de Lina Bo Bardi e Arlete Soares.

Os museus, na África, têm sido vistos como uma instituição ocidental, por vezes quase culturalmente alienígena às sociedades tradicionais africanas. O primeiro deles¹⁰³ foi estabelecido em território africano em 1825 – quase cento e cinquenta anos depois do primeiro museu moderno no Ocidente. Embora tenham sido criados durante a colonização por europeus e para europeus, não se pode dizer que todos eles tenham servido ao propósito colonizador (TEH, 2000). Tal situação começou a se reverter no pós-independência, quando as recém-criadas nações perceberam a importância simbólica dos museus nacionais na construção de uma unidade identitária, e apenas mais recentemente os museus locais se proliferaram, buscando uma aproximação com as aspirações das comunidades e diversidades locais (TEH, 2000).

No segundo momento, propomos uma análise descritiva dos espaços expográficos. Para tal, seguimos a perspectiva apontada por Lidchi (1997) para analisar exposições etnográficas. Descrevemos as exposições com maior precisão possível através de plantas baixas e imagens, levando em consideração a organização geral e as técnicas expográficas empregadas, observando-se a iluminação, as vitrines, as informações contidas em gráficos, mapas, pôsteres, etiquetas e outros recursos expográficos – é o que a autora chama de *apresentação*.

¹⁰³ *South African Museum* estabelecido na Cidade do Cabo (TEH, 2000).

Incluimos, também, uma descrição dos objetos, salientando suas composições físicas e simbólicas – para Lidchi (1997), a *presença*.

Finalmente, no terceiro momento, investigamos qual sentido de África é produzido nestas exposições através das *representações*, levando-se em consideração os objetos que trabalham em conjunto com os contextos e textos para estabelecerem significados (LIDCHI, 1997). A pesquisa de campo ocorreu entre os meses de outubro de 2016 e janeiro de 2017. Foram quatro visitas às Casas do Benin e Angola. Não foi possível acessar fisicamente a Casa da Nigéria que está temporariamente fechada e sem previsão de reabertura.

3.1 A CASA DO BENIN

O acervo da exposição de longa duração da Casa do Benin é composto por cerca de 150 objetos, na sua maioria, oriundos do Benin - apenas dois (02) deles são identificados como tendo origem na Bahia. Pierre Verger foi o responsável em coletar essas peças no Benin, em mercados tradicionais de Cotonou, Uidá, Saketê, Porto-Novo e Abomé e/ou diretamente com artesãos que ele já conhecia. Arlete Soares esteve junto com ele nas viagens do Projeto Bahia-Benin e Lina Bo Bardi contribuiu com sugestões do que poderia ser adquirido para o acervo.

Jornais da época afirmam que o critério de seleção foi do fotógrafo Verger, que seguia “[...] uma relação de encomenda da arquiteta italiana [...]” (CASA DO BENIN MAIS..., 1988). Soares (informação verbal) diz que Bardi agiu por intuição e pelo conhecimento cultural que tinha, visto que jamais tinha estado naquela parte da África, “Ela imaginou como seriam os mercados, detalhou na imaginação dela...”. Com cerca de mil dólares que lhes foram disponibilizados, eles trouxeram objetos representativos pelos aspectos estéticos e funcionais. “Eu fui com Verger, e a gente mesmo foi escolhendo. A gente ia de mercado em mercado, via as peças, os tecidos, muita coisa de tecido...”, salientando a expertise de Verger: “Trouxemos muita coisa, com pouco dinheiro, mas o importante era ter um bom olhar e Verger tinha: 'Isso aqui é interessante...isso aqui é muito perfeito’”.

Verger conhecia bem aquela região da África devido a suas pesquisas como fotógrafo (a primeira de suas inúmeras viagens à África Ocidental ocorreu em 1935-1936). Ele chegou a passar uma longa temporada no Benin (que ainda era chamado de Daomé) entre os anos de 1949 e 1950, quando recebeu uma das bolsas de estudo do *Institut Fondamental d'Afrique Noire* (IFAN) de Dakar, e registrava as semelhanças religiosas entre a Bahia e o Golfo do Benin (ARAÚJO, A., 2013).

Sua relação com museus também data dos anos de 1930, quando colaborou como

encarregado do laboratório fotográfico do *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, em Paris – essa aproximação com o museu teria um impacto futuro no seu interesse pela etnologia. Anos mais tarde, ele trabalhou por quatro anos como fotógrafo para o Museu Nacional de História do Peru (MATOS, 2012). Verger havia, em outras oportunidades, colaborado na formação de acervos para museus, portanto, a experiência na Casa do Benin não era algo completamente novo para ele. Em 1964 ele participou, no Benin, da criação do *Musée d'Histoire* de Uidá, inaugurado logo no período pós-independência, em 1967, no antigo Forte Português de São João da Ajuda e que conta com suas fotografias em uma das salas expositivas. Até então, o Benin só contava com o Museu Histórico de Abomé¹⁰⁴, estabelecido em 1943 pela administração colonial francesa – o complexo ocupa parte das antigas edificações das dinastias do Reino de Daomé (ARAÚJO, A., 2010b). Na Nigéria, Verger foi consultor em etnologia do *Department of Antiquities*, ajudando na coleta de peças para os museus nacionais distribuídos em diferentes cidades nigerianas (MATOS, 2012).

Na Bahia, em 1974, ele “[...] tornou-se parte central da equipe encarregada em desenvolver [...]”¹⁰⁵ (LÜHNING, 1999, p. 89, tradução nossa) o MAFRO/UFBA, além de comprar na África as peças para o acervo do novo museu ele também elaborou “[...] as etiquetas e os textos explicativos para serem expostos junto às peças [...]”¹⁰⁶ (LÜHNING, 1999, p. 89, tradução nossa). Na mesma época Verger vendeu 11 peças de sua coleção de arte afro-baiana ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP) (AMARAL, 2000). Para Lühning (1999), Verger tinha uma preocupação em promover a visibilidade da cultura africana e seus antecedentes históricos entre a cultura e memória local nas mais variadas formas – incluindo os museus. Podemos inferir que Verger desenvolveu no seu trabalho uma visão preservacionista e informacional junto às instituições com as quais contribuiu – características que o aproximava das preocupações do campo museológico.

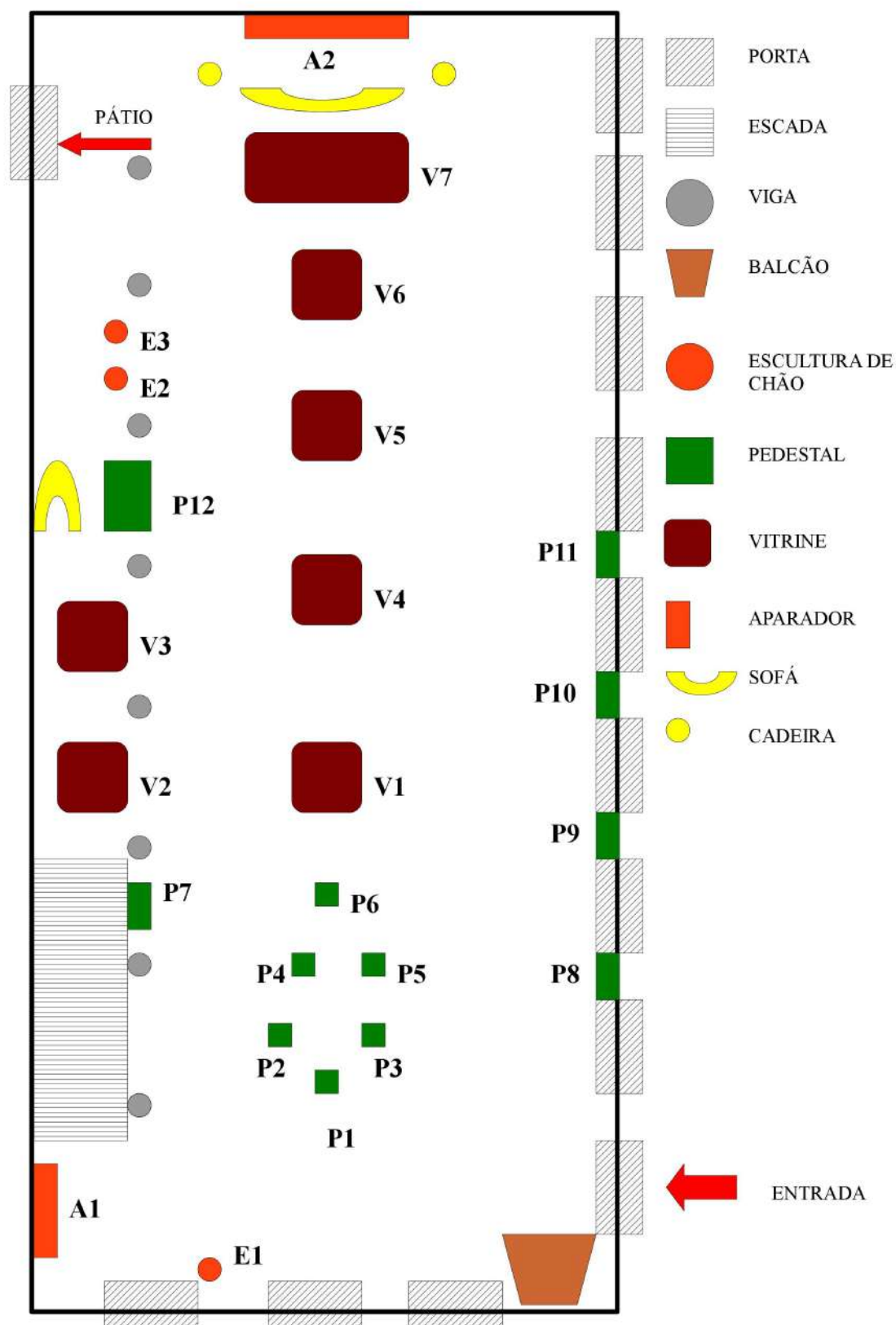
A exposição de longa duração que hoje encontra-se na Casa do Benin mantém-se basicamente com o mesmo traçado original, ocupando o piso térreo do sobrado principal em formato retangular – conhecido como Espaço Museal Pierre Verger. Nas duas paredes externas encontram-se doze grandes portais que se abrem para a rua – nove e três respectivamente (planta 5). A numeração das vitrines, pedestais e móveis que aparece na planta foi proposta nossa com o único intuito de tornar a descrição mais didática.

¹⁰⁴ Para A. Araújo (2010b) a inclusão do Palácio Real de Abomé na lista dos bens mundiais da UNESCO (1985) e seu projeto de restauração (1992) contribuíram para destacar o papel do Reino de Daomé como perpetuador do tráfico de escravos ao invés de vítima.

¹⁰⁵ “[...] became part of the core staff charged with developing [...]”.

¹⁰⁶ “[...] captions and explanatory texts to be exhibited along with the pieces [...]”.

Planta 5 – Planta baixa da Espaço Museal Pierre Verger – Casa do Benin



Fonte: Desenho livre J.J Araújo Filho

A mais recente requalificação da Casa do Benin promovida pela FGM ocorreu em 2014 – ano do centenário da Lina Bo Bardi, quando o espaço ficou fechado por alguns meses para recuperação da pintura, das instalações elétrica, hidráulica e sanitária, além da iluminação cênica (PREFEITURA MUNICIPAL..., 2014).

Adentramos ao centro pela primeira porta à esquerda da fachada mais larga do casarão. Após a porta à esquerda fica um balcão com o livro de visitantes e folhetos. O pé direito do espaço interno é alto, dando-lhe um aspecto de amplitude. Há grande incidência de luz natural, visto que todas as portas são mantidas abertas – um gradil de pouco mais de um metro permanece fechado entre as portas e a rua. As duas paredes internas que não dão a face para a rua são, na verdade, um muro-muralha de pedra que foi redescoberto na restauração do edifício (FERRAZ, 1993). Nesse muro, do lado mais extenso encontra-se o início da escada à esquerda e, na outra extremidade, uma porta que dá acesso ao pátio interno. Paralelamente ao muro-muralha, na sua extensão mais longa e com uma distância de pouco mais de um metro, encontram-se oito vigas de concreto que foram anexadas na restauração para dar sustentação ao edifício. No projeto original, estas colunas eram revestidas com palmas de coqueiro trançadas. As outras duas paredes nas quais localizam as portas para a rua, internamente são pintadas de branco. Uma peça de tecelagem artesanal azul reveste o teto central, em forma ondular, dando ritmo ao espaço (figura 27). Duas outras peças em tons de verde e laranja caem do teto sobre a área do balcão – o teto dessa primeira área é vazado, vendo-se as interligações com os andares superiores (figura 28). O piso é em tabuado na cor marrom escura, assim como as vitrines e pedestais. A iluminação é provida por trilhos de luminárias.

Figura 27 – Visão geral do espaço expográfico






Fotógrafo: J.J. Araújo Filho, 2016

Figura 28 – Peças de tecelagem



Fotógrafo: J.J. Araújo Filho, 2016



Passando o balcão de entrada e seguindo em frente encontramos a primeira escultura de pé (E1 na planta baixa) à esquerda. A sua etiqueta diz: “Escultura de Exu. O guardião dos caminhos. Confeccionado em ferro. Altura: 1,80 metro. Artesão: Agnaldo Silva da Costa. Salvador – Bahia – Brasil” (figura 29). Na parede ao lado, perpendicularmente, está uma máscara sobre um móvel tipo aparador (A1 na planta) com a etiqueta: “Máscara ritual gelede. Escultura em madeira que representa uma cabeça humana circundada por figuras de animais. É usada em danças, rituais para acalmar as deusas mães”. Acima desse aparador, pendurados na parede, estão seis pequenos textos informativos. As escadas começam ao lado direito (figuras 30 e 31).

Figura 29 – Exu	Figura 30 – Textos informativos	Figura 31 – Máscara <i>geledé</i>
		
Fotógrafo: J.J. Araújo Filho, 2016		

Os textos são da autoria de Régia Ribeiro, arte-educadora da instituição. O primeiro deles informa sobre a origem da Casa do Benin, fazendo referências a Pierre Verger e Lina Bo Bardi; o segundo contextualiza geograficamente o país Benin e sua importância no tráfico de escravos; o terceiro aborda aspectos da arte e espiritualidade do homem africano; o quarto faz referências aos agudás, ou os africanos que retornaram à África após o fim da escravidão; o quinto deles lida com algumas questões relacionadas à identidade afro-brasileira; por fim, o sexto apenas informa o código *quick response* (QR) através do qual pode-se obter mais detalhes acerca da Casa do Benin tanto em português quanto em inglês.

Seguindo para a direita, nos deparamos com o primeiro agrupamento de pedestais. Suas alturas são ligeiramente diferentes e estão posicionados bem próximos uns dos outros. O primeiro deles (P1), posicionado na frente, é, segundo a etiqueta, um trono real de Abomé

feito de madeira com dois leões nos pés (figura 32). Logo atrás estão mais dois pedestais, o da esquerda (P2) é uma máscara ritual. “Máscara em madeira com elementos zoomórficos (dois lagartos) Representa a fertilidade”. No pedestal ao lado direito (P3) vemos duas esculturas decorativas em madeira (figura 33). Na fileira de trás estão mais dois pedestais (P3 e P4), um com duas e outro com três esculturas menores, são apresentadas como esculturas decorativas em madeira (figura 34).

Figura 32 – Pedestal 1	Figura 33 – Pedestais 2 e 3	Figura 34 – Pedestais 4 e 5
		
Fotógrafo: J.J. Araújo Filho, 2016		

Um pouco mais atrás e centrado está outro pedestal (P6 no mapa), com uma estátua em metal de uma figura humana (figura 35). Mais um pedestal (P7) encontra-se à esquerda desse agrupamento de pedestais, logo abaixo das escadarias, e representa um Orixá em metal (figura 36). No lado oposto, entre a segunda e terceira porta do lado mais largo da fachada está um pedestal (P8) com a representação do Orixá Xangô em madeira (figura 37). Acima, presa na parede, vemos uma placa comemorativa em metal com a inscrição:




Hoje a prefeitura de Salvador entrega a população, inteiramente reformada na gestão do Prefeito Antonio Carlos Magalhães Neto, tendo como Secretário de Desenvolvimento, Turismo e Cultura, Guilherme Bellintani, e, como Presidente da Fundação Gregório de Mattos, Fernando Guerreiro. 03 de dezembro de 2014.

Figura 35 – Pedestal 6	Figura 36 – Pedestal 7	Figura 37 – Pedestal 8
		
Fotografia: J.J. Araújo Filho, 2016		

Duas outras placas comemorativas estão na parede à direita da porta de entrada. A mais alta, em mármore, é datada do dia da inauguração da casa, mencionando os nomes dos políticos envolvidos na sua criação (Kertész, Pires e Gil), além dos secretários municipais da Educação e Cultura e Projetos Especiais. Também cita Bardi e Verger – como “inspiração”.

Em baixo, lemos na outra placa, em metal: “Conjunto do Benin. Conjunto recuperado em parceria entre o Ministério das Relações Exteriores, a Fundação Gregório de Mattos e a Construtora Norberto Odebrecht S.A. Salvador, 12 de julho de 2006”.

Mais três pedestais estão localizados na sequência entre a estreita parede e as portas. Entre a terceira e quarta portas está um pedestal (P9), forrado de tapeçaria, com um cesto; a etiqueta informa: “Chave com cesto. Chave simbólica do Benin em bronze inserida em cesto trançado de palha”. Acima, pendurada na parede, vemos uma composição de cinco (05) pequenas fotografias. Sem maiores informações, presumimos ser fotos da delegação baiana do Projeto Bahia-Benin em visita àquele país; podemos reconhecer Verger, Kertész e Gil (figuras 38 e 39). No próximo pedestal (P10), entre a quarta e quinta portas, repousa uma miniatura em metal de um cortejo real. Aima desta, na parede, uma tapeçaria do mapa do Benin (figuras 40 e 41). No último pedestal dessa sequência (P11) está um abanador de palha e, acima, na parede, uma tapeçaria (figura 42).

Figuras 38 e 39 – Pedestal 9	Figuras 40 e 41 – Pedestal 10	Figura 42 – Pedestal 11
		
Fotógrafo: J.J. Araújo Filho, 2016		

Adentrando o miolo do espaço expositivo, encontramos uma série de oito vitrines. Elas são todas do mesmo tamanho (com exceção da última, quem tem o dobro do comprimento), de aproximadamente 100 cm comprimento por 90 cm largura e 100 cm de altura. Elas aparentam mesas de largos pés e faixas de madeira nas laterais. Três delas são fechadas por vidro nos quatro lados a partir do tampão de madeira, as outras cinco se assemelham a um caixote de cerca de 40 cm de profundidade coberto com uma tampa de vidro. Foram desenhadas por Bardi.

A primeira das vitrines (V1) está no centro do espaço, atrás do agrupamento inicial de pedestais. Embora não exista nenhuma etiqueta informativa, reconhecemos que os oito objetos nela contidos salientam as técnicas do metal. De tamanhos diferentes, os objetos retratam cortejos, animais e figuras humanas (figura 43). Ao lado desta, abaixo do vão das escadas e próximo ao muro-muralha está outra vitrine (V2). Ela contém 21 instrumentos

musicais de variados materiais (figura 44). A etiqueta nos informa:

Kora: Instrumento musical confeccionado em couro de cabra e cabaça. Os Griot – guardiões da memória coletiva – costumavam acompanhar-se com este instrumento ao contar as histórias tradicionais. Gangan: Tambor falante – instrumento musical confeccionado em madeira e couro. Era utilizado também para transmitir mensagens a longa distância. Akpossi: Tambor em madeira utilizado para invocar os voduns/orixás. Asougue: Instrumento musical conhecido também como maracá. É feito de cabaça, revestido de uma rede de contas coloridas que lhe proporciona um som peculiar. Adjá: confeccionado em ferro. Constitui em uma espécie de sino e é utilizado na invocação dos voduns/orixás. Caxixi: Instrumento idiofone do tipo chocalho de origem africana.

Figura 43 – Vitrine 1

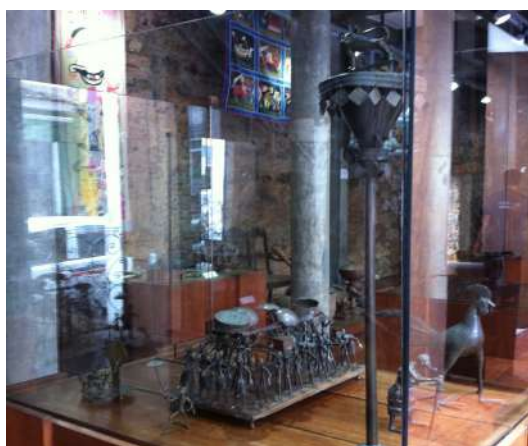


Figura 44 – Vitrine 2



Fotógrafo: J.J. Araújo Filho, 2016

Ao lado da vitrine de objetos musicais, na sequência entre as vigas, outra vitrine (V3) guarda nove objetos de diferentes materiais e utilidades. Uma etiqueta salienta a miniatura de uma construção tata somba – típica do Benin (figura 45). Pendurada atrás da vitrine vê-se uma tapeçaria ideográfica com representações de animais. Voltando à área central do espaço, atrás da vitrine de objetos em metal (V1), localiza-se a próxima vitrine (V4), esta em forma de caixote com profundidade. Nela encontramos sete diferentes objetos (figura 46), três deles são explicados pela etiqueta:

Sossioui: Objeto litúrgico confeccionado em liga de cobre. É o símbolo de Heviosso, Deus do Trovão do povo fon. Espada com Bainha: Confeccionada

em ferro, possui uma bainha em couro, com elementos trabalhados. Arco e flecha: Artefato de guerra e caça, confeccionado em madeira, couro e ferro.

Figura 45 – Vitrine 3

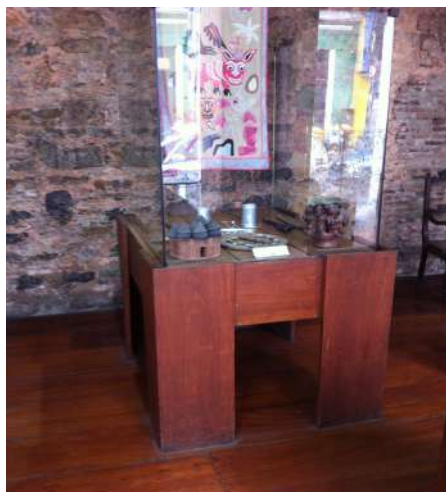


Figura 46 – Vitrine 4



Fotógrafo: J.J. Araújo Filho, 2016

Avançado mais para o fundo da sala, na mesma direção desta última vitrine descrita (V4), encontramos outras três vitrines. Na primeira delas (V5) estão expostas onze peças de jogos, como o ayo, e brinquedos relacionados ao universo lúdico infantil (figura 47). A segunda vitrine (V6) contém nove peças, possivelmente relacionadas à religiosidade (figura 48).

Figura 47 – Vitrine 5



Figura 48 – Vitrine 6



Fotógrafo: J.J. Araújo Filho, 2016

Finalmente, a última vitrine (V7) da fileira. Ela tem o comprimento duas vezes maior que as outras e também é de formato tipo caixote com profundidade. A principal característica é que quase todos os objetos expostos aqui são produzidos em cerâmica. Na parte da direita há dezessete objetos, entre eles, mealheiros e cabaças (figura 49). Do lado esquerdo são 23 objetos, vasos de rituais dedicados às divindades fon Mawu-lissa, Tohossu e Dan (figura 50).

Figura 49 – Vitrine 7



Figura 50 – Vitrine 7



Fotógrafo: J.J. Araújo Filho, 2016

Atrás dessa última vitrine está um sofá, ladeado por cadeiras, de onde podemos assistir um vídeo projetado na tela de televisão que fica logo em frente, em cima de um aparador com duas pequenas estátuas de orixás. O vídeo-documentário aborda vários aspectos da cultura e religiosidade do Benin, do tradicional ao contemporâneo, associando as culturas de lá com a baiana, recontando a história do tráfico negreiro. Também há vários depoimentos, dentre eles o do antropólogo e pesquisador Milton Guran – não há informações sobre a produção e data de realização do documentário. Acima da televisão, pendurada no muro-muralha, vemos uma grande tapeçaria ideográfica que, de acordo com a informação contida na etiqueta, são “Painéis bordados que através dos seus desenhos contam provérbios, histórias, cenas do cotidiano, feitos e fatos importantes de História e cultura do Benim”. Este, especificamente, com predominância das cores azul e verde, parece estar relacionado aos diversos reis da dinastia de Abomé. Na parede perpendicular, ao lado, nota-se mais dois desses painéis em tamanhos menores. Próximo, está a porta que dá acesso ao pátio interno da Casa do Benin e ao antigo restaurante (figura 51).

Figura 51 – Video e tapeçarias ideográficas

Fotógrafo: J.J. Araújo Filho, 2016

Retornando ao centro do espaço expográfico, após a porta do pátio, temos ainda dois nichos entre as vigas. Em um deles estão duas esculturas de pé (E2 e E3), uma delas do artista baiano Metre Didi, Opô Baba N'lawa, em palha e búzios. A outra é um *opaxorô*, insígnia do Orixá Oxalá (figura 52). Acima delas, pendurada na parede, outra tapeçaria ideográfica. No nincho ao lado situa-se mais um pedestal (P12), retangular e baixo, com oito objetos. A etiqueta se refere a eles como potes, mas conseguimos distinguir uma boneca da fertilidade *akuaba*. Atrás deles, um pequeno canapé de madeira e, acima, outra tapeçaria (figura 53).

Figura 52 – Esculturas de Pé 2 e 3**Figura 53** – Pedestal 12

Fotógrafo: J.J. Araújo Filho, 2016

A exposição é uma mídia construída em três dimensões, portanto, a espacialidade entre objetos e visitantes é um fator preponderante na criação de sentido pelo fluxo do circuito expositivo. Há uma sensação prazerosa e confortável ao percorrer a exposição na Casa do Benin, o espaço é arejado, iluminado - e em certas horas do dia bem ventilado; além disso, o visitante tem a liberdade de fazer o percurso que lhe convém. Deve-se fazer alguma ressalva, contudo, no quesito espaçamento. Vitrines e pedestais tendem a ser demasiadamente próximos, por vezes dificultando um distanciamento para uma melhor apreciação do conjunto – em caso de visitação por grupos, a segurança do acervo deve ser uma preocupação recorrente, visto que corpos em movimento, frequentemente, esbarram em quinas de vitrines e pedestais. Salientamos, ainda, a dificuldade de crianças e/ou cadeirantes de visualizar os objetos que estão nas vitrines tipo caixote.

As análises da expografia da Casa do Benin podem nos oferecer perspectivas para se pensar sobre as representações de África. A princípio, notamos que há uma tentativa de contextualização e historicização no discurso expográfico, principalmente através dos textos introdutórios e das informações contidas no filme/documentário. O recurso visual desse filme acrescenta um dinamismo às representações culturais do Benin, sobretudo ao mostrar aspectos da cultura imaterial em torno de danças e religiosidade, além das similitudes entre os ritos dos orixás e voduns dos povos iorubanos e fon, respectivamente. Destacamos, a seguir, algumas observações que consideramos pertinentes.

Os textos introdutórios explicativos são imprescindíveis para situar o visitante sobre organizações sociopolíticas tradicionais da África e estabelecer discernimento em comparação com as realidades brasileiras (SALUM, 1997). Como já vimos, os cinco textos explicativos da exposição abordam diferentes aspectos - a criação da Casa do Benin através das diretrizes do Verger; aspectos históricos e geográficos do país Benin; o acervo e as artes africanas; os negros retornados à região do Benin; e as questões identitárias afro-brasileira. Apesar de bastante informativos eles são de difícil visualização e leitura devido ao posicionamento e ao tamanho das letras. Sentimos falta, entretanto, de informações acerca do Projeto Bahia-Benin, que desencadeou o estabelecimento da referida casa. Nada é relatado sobre o processo político de sua criação – como se se quisesse que este fosse esquecido. Apenas as placas comemorativas perpetuam os nomes dos envolvidos no projeto e o agrupamento de cinco fotografias sem referências, localizadas acima do pedestal 9, que mostra a visita da delegação brasileira no Benin. Parece-nos que esses dados seriam de valiosa importância para uma melhor compreensão do momento político e embrionário da criação da Casa.

No que se refere à disposição dos objetos, identificamos uma preferência de

agrupamentos de objetos norteados pela tipologia uso/função. Assim, temos a vitrine de objetos musicais, a de jogos, a de vasos para oferendas. Ao mesmo tempo, algumas vitrines são organizadas obedecendo ao critério tipológico da técnica, notadamente na vitrine de objetos em cerâmica e naquela com objetos de metal. Não foi observada nenhuma vitrine em que o sistema geográfico organizacional tenha sido levado em consideração. Algumas das vitrines são apresentadas com etiquetas explicativas.

As informações contidas nas etiquetas também são formas de contextualizar os objetos, ou, como salienta Price (2000, p. 134-135) é “[...] um modo de expandir a experiência estética para além da nossa linha de visão estreitamente limitada da cultura”, com o cuidado de não ser uma “[...] explicação tediosa de costumes exóticos”. Muitas dessas etiquetas fazem referência ao objeto usando verbos no passado, como é o caso da vitrine dos instrumentos musicais, que informa que os Griôs “costumavam” acompanhar-se com a kora. Esta dubiedade tende a “congelar no tempo” as sociedades africanas e reforça a predisposição de apenas se pensar na África “tradicional”. Será que não existem mais Griôs? Ou a kora? O visitante permanecerá com esta dúvida, pois não há uma elucidação no fluxo da exposição – ainda que o filme/documentário faça uma breve descrição do Benin urbano e contemporâneo.

Outras etiquetas, por vezes, podem parecer muito generalizantes, como a que se refere às tapeçarias ideográficas - esta forma de representação foi criada como arte da corte do Daomé e tornou-se uma típica expressão artística do povo fon. A que está acima da tela da televisão é particularmente interessante, pois representa as dinastias do Reino do Daomé, narrando seus principais feitos e as peculiaridades de seus reis, que são simbolizados por animais conhecidos pela sua bravura, força ou sabedoria, como leão, búfalo e pássaros (UNIVERSIDADE..., 2005).

A única máscara *geledé* da coleção talvez merecesse maiores informações sobre o seu simbolismo ou uma contextualização imagética da sua ritualização, visto que são importantes representações para o povo iorubá. Possivelmente originária de Ketu, Benin, a associação *geledé* “[...] tem um papel conciliatório na sociedade iorubá, responsabilizando-se pela manutenção das boas relações entre os gêneros, ao exigir respeito à 'Grande Mãe' e também às mulheres dentro de um sistema patrilinear [...]” (RIBEIRO JUNIOR, 2008, p. 29). As tecelagens que estão penduradas pelo teto emprestam um especial colorido e beleza visual ao espaço museográfico, porém, devido a falta de informação, fica-se sem saber como e por quem são produzidas.

O anonimato dos produtores, aliás, é uma constante por todo o circuito expográfico. Quem eram os artistas/artesãos ou o grupos sociais que produziram tais objetos? A

invisibilização dos produtores tem sido uma constante ao se tratar objetos não ocidentais. Price (2000), por exemplo, afirma que objetos de arte ocidentais têm a sua história conhecida desde o momento da sua criação, ao passo que os objetos não ocidentais começam a ter um registro histórico somente quando passam a ser propriedades do mundo ocidental, assim sendo, o “[...] 'anonimato' reduz efetivamente sua história documentada aos colecionadores, museus, leilões e catálogos Ocidentais” (PRICE, 2000, p. 148). Esse fato explica, então, porque apenas duas peças de artistas baianos – Agnaldo Silva da Costa e Mestre Didi - têm suas autorias identificadas. Ainda assim, não está claro para o visitante porque essas esculturas de artistas baianos estão inseridas em um espaço de representações do Benin.

Decerto não restam dúvidas que a exposição de longa duração da Casa do Benin proporciona ao visitante conhecimentos acerca da cultura daquele país africano e sua relação com a Bahia, porém ficamos com a sensação de que a oportunidade poderia ser melhor aproveitada se seu potencial comunicacional fosse melhor aproveitado. Salientamos que essas análises decorreram de visitação individual, feita sem o auxílio das arte-educadoras Régia Ribeiro e Iray Galvão, que assessoram grupos por meio de uma monitora cultural.

3.2 A CASA DE ANGOLA

A coleção de artefatos expostos na Casa de Angola em caráter de longa duração está associada ao Museu Nacional de Antropologia de Angola (MNA), visto que foi este o responsável pela seleção e organização do seu acervo. Camilo Afonso (informação verbal)¹⁰⁷, diretor da Casa, afirma que muito desses objetos são réplicas daqueles que estão no Museu Nacional de Antropologia, em Luanda. Não obstante, veremos que o ordenamento do espaço expográfico da Casa de Angola assemelha-se em alguns aspectos ao MNA.

Embora o MNA tenha sido criado logo após a independência angolana de Portugal, em 1975, sua origem remete ao primeiro museu de Angola - o Museu do Dundo, estabelecido em 1936 na província de Lunda Norte, no nordeste do país. O Museu do Dundo foi fruto de um projeto da Companhia de Diamantes de Angola (Diamang), que desde a década de 1920 explorava as jazidas diamantíferas da vasta área do nordeste angolano e cuja sede administrativa estava situada no vilarejo de Dundo. A ideia norteadora do projeto museológico era de privilegiar a história e cultura dos povos de Lunda e, ainda que fosse uma empreitada da esfera privada, a instituição estava em concordância aos projetos do império português, que

¹⁰⁷ AFONSO, Camilo. Entrevista II. [28 nov. 2016]. Entrevistador: J.J. Araújo Filho. Salvador, 2016. 1 arquivo. mp3 (54 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

ressaltava a capacidade do colono português em lidar com os “indígenas” (BEVILACQUA, 2014).

A coleção inicial do Museu do Dundo era composta pelo acervo particular de José Redinha, um agente administrativo no Posto de Chiado, próximo ao vilarejo de Dundo. Sistemáticas e bem-sucedidas campanhas de recolhas foram postas em prática logo após a fundação do museu, aumentando o número de 496 objetos etnográficos, em 1936, para 5.500 em 1942. O Império Português, até então, não tinha uma tradição de estudos nas esferas da antropologia social e cultural sobre as populações colonizadas (BEVILACQUA, 2014).

Para Nuno Porto (2002), o Museu do Dundo tornou-se, a partir da década de 1940, uma referência de museu colonial para o Império, o qual reconheceu que o conhecimento e as ciências desempenhavam importantes papéis na sedimentação da colonização. Em 1947 o museu ganhou uma sede própria em novo prédio, conquistando cada vez mais visibilidade e notoriedade no campo científico da biologia e etnografia devido às parcerias estabelecidas com instituições como o Museu Etnológico de Berlim e o Museu Real de Tervuren, além de publicar anualmente um jornal em português, francês e inglês sobre as pesquisas desenvolvidas no âmbito da instituição. Como resultados dessas parcerias, destacam-se a coleção de mil (1.000) objetos amalgamadas pelo etnógrafo alemão Hermann Baumann durante colaboração com o museu de Berlim e o reconhecimento da arte Cokwé como um estilo artístico através do trabalho desenvolvido por Marie-Louise Bastin em cooperação com o museu de Tervuren, ambos na década de 1950.

O Museu do Dundo privilegiou uma política de inserção internacional a partir dos anos 1950 com uma série de exposições e publicações no estrangeiro com o objetivo de difundir as artes negras de Angola. N. Porto (2015, p. 151) observa que a Diamang, dessa forma, buscava apresentar-se publicamente “[...] não tanto como empresa industrial, mas, junto de um público influente formado por elites interessadas em 'arte negra' ou em 'arte africana', como patrono das artes”. As primeiras exposições foram realizadas em Lisboa (1951), Rio de Janeiro (1952), Paris (1958), Marselha (1959) e até mesmo na Cidade de Salvador, cuja exposição “A Arte de um Povo de Angola” foi organizada por esta instituição na ocasião do IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, em agosto de 1959. Seguiram-se outras mostras por Colônia (1961), Madri e Barcelona (1962), Viena (1965) e Porto (1966) (PORTO, N., 2015).

No âmbito dessa política de propagação da cultura angolana e de visibilidade através de atividades sociais, o Museu do Dundo começou a coletar, entre os anos de 1965 e 1974, uma série de artefatos para serem expostos de forma permanente na sede da Diamang, em Luanda.

Naquela época já havia se iniciado a guerra angolana de libertação. Com a declaração da independência, em 1975, o Estado assumiu o projeto da Diamang e criou o MNA, o primeiro museu nacional da nação angolana. Dessa forma, a coleção inicial do MNA era composta pelo núcleo de cerca de 3.000 objetos cedidos pelo Museu do Dundo. A coleção continuou a crescer através de coletas em diversas regiões do país. Em 1979 o MNA tinha uma coleção de 6.000 objetos (um terço dos quais foram enviados pelo Museu do Dundo)¹⁰⁸ (PORTO, N., 2015).

Importante salientar a existência de outros museus coloniais, como o Museu de Angola, em Luanda, criado poucos anos depois do Museu do Dundo, em 1938. O Museu de Angola ocupou a Fortaleza de São Miguel de Luanda até 1956, quando foi transferido para uma edificação construída especialmente para abrigá-lo. Além de peças etnográficas, este museu destacou-se pela sua coleção de zoologia, botânica e geologia, sendo renomeado, mais tarde, como Museu Nacional de História Natural.

Voltando ao MNA, sua criação veio a contribuir com a sedimentação do movimento nacionalista, especialmente importante no momento que se buscava fabricar uma identidade nacional. Nesse sentido, o MNA é um típico exemplo de museu nacional cuja finalidade é “[...] ajudar os angolanos a conquistarem e reassumirem a sua personalidade cultural, através da revalorização, divulgação e transmissão às gerações vindouras, do patrimônio cultural [...]” (REPÚBLICA DE ANGOLA, 2007, p. 3). Apesar do discurso nacionalista e unificador propagado por muito desses museus pós-independência, nota-se que eles continuaram, na sua maioria, a perpetuar os modelos coloniais europeus. Konaré (1983, p. 146, tradução nossa) partilha dessa visão, afirmando que estes museus “[...] permaneceram instituições reservadas para a minoria dos estrangeiros, turistas e intelectuais das áreas urbanas”¹⁰⁹, e que, embora independentes, essas novas nações não desafiaram o sistema educacional e cultural herdado da administração colonial.

Concomitantemente à emergência do MNA, o Estado angolano lançou um ambicioso projeto museológico para o país, como observa N. Porto (2002, p. 117, tradução nossa)¹¹⁰: “Um ano após a independência de 1975, a criação do MNA ocorreu dentro de um grande movimento museológico nacionalista e teve um papel-chave na complexa rede de museus”. O projeto percebia a necessidade de tornar o público local mais engajado nas questões

¹⁰⁸ O Museu do Dundo reabriu suas portas em agosto de 2014, após 7 anos de requalificação da sua estrutura física e expográfica. Ele hoje conta com um acervo de cerca de 10 mil peças, das quais 818 estão expostas pelas suas 14 salas de exposições (REDE MUSEOLÓGICA..., 2015).

¹⁰⁹ “[...] have remained institutions reserved for a minority of foreigners, tourists and intellectuals from urban areas”.

¹¹⁰ “One year after independence in 1975, the creation of the NMA occurred within a broader nationalist museological movement, and had a key role in a complex network of museums”.

patrimoniais da nação e de um inventário completo dos acervos para se poder prover adequadas condições de salvaguarda. O movimento apoiava-se na execução de um programa de Museus Experimentais, divididos em Museus Urbanos e Museus Rurais. As cinco missões centrais eram comuns para ambos: levar as pessoas a criarem museus; acessibilizar o patrimônio; descobrir os interesses das diversas camadas sociais; identificar retrocessos; e produzir informação. Previa-se, ainda, a criação de agências para cuidar dos assuntos relacionados aos museus nacionais, museus regionais, museus estaduais, museus municipais, etc. (PORTO, N., 2002).

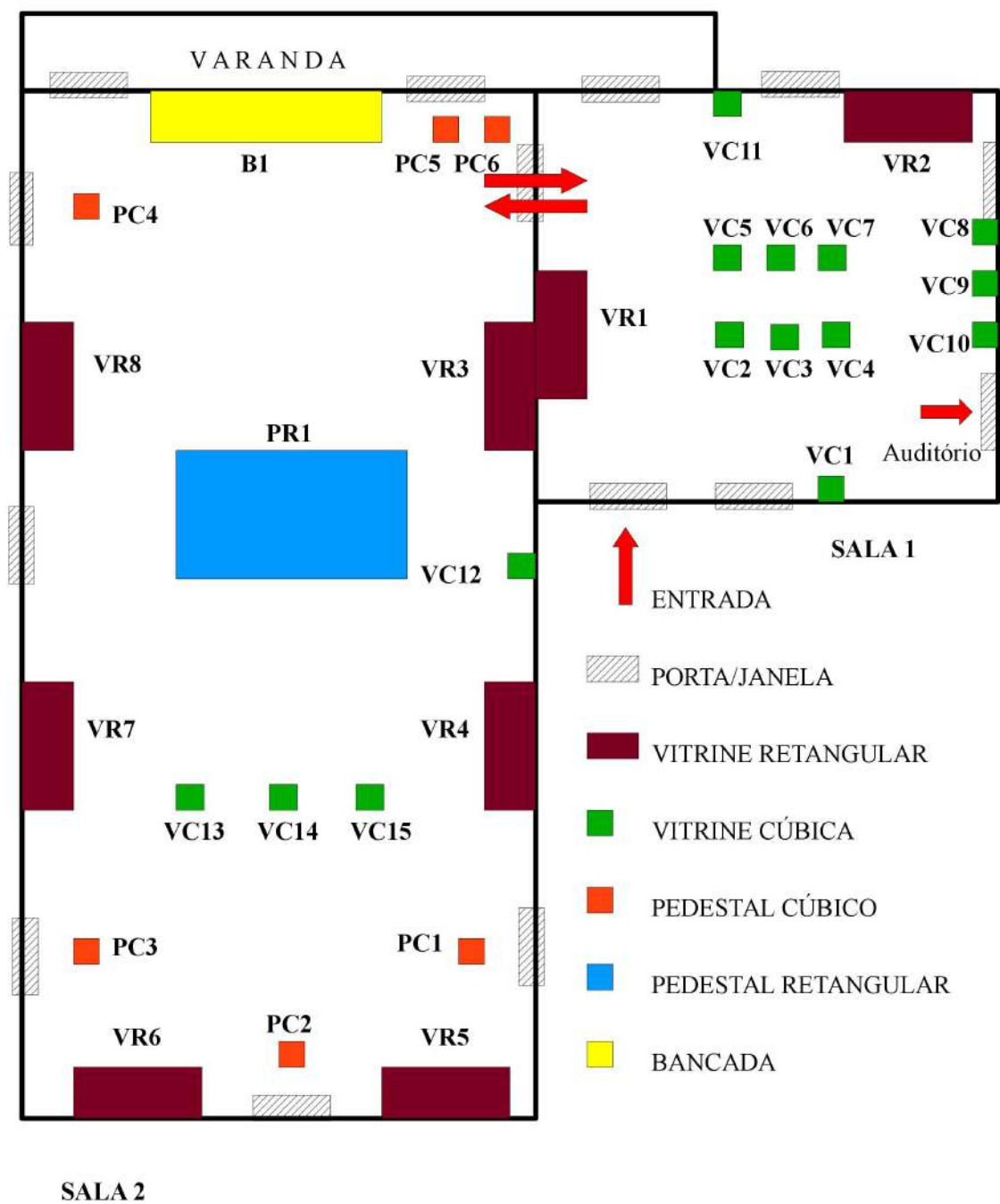
Apesar das boas intenções e do aspecto revolucionário do movimento, a realidade fez com que “[...] Angola se engajasse em ações mais pragmáticas, influenciada pela guerra que deslocou três milhões de pessoas, por um sistema econômico instável sob o qual significativa parcela da população vive na pobreza e pelas consequentes restrições na política cultural do estado”¹¹¹ (PORTO, N., 2002, p. 118, tradução nossa). Nesse contexto político, o MNA tornou-se um dos principais objetos de interesse do Estado.

Sua coleção é composta majoritariamente por peças etnográficas do cotidiano de diversas comunidades que compõem Angola, notadamente Kikongo, Kimbundu, Umbundu, Lunda – Cômbe, Ngangela, Nyaneka Khumbi, Helelo, Ovambo e !King (REPÚBLICA DE ANGOLA, 2007). Elas são testemunhas das atividades produtivas, artísticas e culturais desses povos e estão agrupadas em onze módulos expositivos, a saber: pastorícia, agricultura, metalurgia, pesca, caça, tecelagem, cerâmica, instrumentos musicais, crença religiosa, poder político tradicional e ritos da mulher (MUSEU NACIONAL...). Notamos que a expografia apresentada pelo museu etnográfico da Casa de Angola segue esta mesma lógica de ordenamento.

A coleção da Casa de Angola abarca cerca de 150 peças distribuídas em duas salas do primeiro andar do sobrado (planta 6). Adentramos ao centro pelo grande portal principal onde se encontram a recepção e uma escadaria que nos conduz ao primeiro piso. Algumas imagens turísticas e de personalidades adornam as paredes da escada. Observamos, também, três placas metálicas comemorativas que estão fixadas verticalmente na parede ao lado da recepção. Em uma delas lê-se: “ESTE IMÓVEL FOI RESTAURADO ENTRE OS ANOS DE 1998 E 1999 COM O PATROCÍNIO DO GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA, ATRAVÉS DO FAZCULTURA E DA ORGANIZAÇÃO ODEBRECHT”.

¹¹¹ “[...] Angola has been engaged in a more pragmatic action, influenced by warfare, which accounts for over three million displaced persons, for an unstable economic system under which a significant part of the total population is made to live in poverty and for the consequential restrictions to state cultural policy”.

Planta 6 – Planta baixa do espaço expográfico Casa de Angola



Fonte: Desenho livre J.J. Araújo Filho

Na outra delas podemos ler:

CASA DE ANGOLA NA BAHIA. Aos 05 de Novembro de 1999 na presença dos Senhores Antonio Burity da Silva, Ministro da Educação e Cultura, João Bernardo de Miranda, Ministro das Relações Exteriores e do Embaixador Oswaldo de Jesus Serra Van-Dúnem representado o Governo de Angola, foi inaugurada esta CASA, por S. Exa. Dr. CÉSAR BORGES, Governador do Estado da Bahia.

A terceira das placas faz referência à visita do presidente de Angola: “NESTA DATA VISITOU A CASA DE ANGOLA NA BAHIA SUA EXCELÊNCIA, ENGENHEIRO JOSÉ EDUARDO DOS SANTOS, PRESIDENTE DA REPÚBLICA DE ANGOLA. SALVADOR, 02 DE MAIO DE 2008”.

Seguindo a escadaria, chegamos no primeiro piso. Logo em frente nos deparamos com a porta da biblioteca; pelo corredor à direita passamos por uma porta com uma pequena placa que está escrito “Museu”, estamos no primeiro espaço expográfico – que chamaremos de Sala 1. A identificação das salas e das vitrines/pedestais foi proposta por nós apenas para fins didáticos, o museu não segue tal ordenação. Piso e teto são de madeira escura, as paredes são brancas e portas e janelas de madeira na cor bege. O pé direito é alto e as portas e janelas de estilo colonial são mantidas com suas folhas fechadas, projetando pouca luz natural no espaço. A iluminação artificial é produzida por *spots* de trilhos que correm no teto. Ar-condicionado é provido nos dois ambientes expográficos.

Na Sala 1, de formato quadrado, encontramos dois tipos de vitrines. A vitrine retangular (VR) tem aproximadamente 90 cm de comprimento, 40 cm de largura e 180 cm de altura. Ela é composta a partir de uma base/caixote de madeira na cor branca de aproximadamente 40 cm de altura, enquanto uma moldura de vidro envolve a frente e as laterais; o fundo é de madeira na cor branca. Duas prateleiras de vidro divide equidistantemente o espaço em três partes. A vitrine cúbica (VC) segue o mesmo modelo da vitrine retangular e é composta por base em madeira branca de 40 cm de comprimento e largura e 50 cm de altura. Uma moldura de vidro lhe reveste os quatro lados; a altura total da peça é de aproximadamente 160 cm.

A primeira vitrine retangular (VR1) que está à esquerda logo após a porta de acesso ao museu encontra-se em manutenção, com danos nas prateleiras. Nela estão 10 máscaras de madeira e ráfia, mas devido a sua condição temporária, optamos por não detalhar-la. Movendo-se para a direita, no centro da sala, estão seis vitrines cúbicas (VC2 à VC7), cada uma com uma estatueta de madeira e pena/ráfia (figura 54).

Figura 54 – Seis vitrines cúbicas centrais com estatuetas (VC2 à VC7)

Fotógrafo: J. J. Araújo Filho, 2016

Algumas delas têm etiquetas informativas, como esta, que diz: “NKISI. Estatueta de madeira cravada com penas de ave usada para evocar espíritos, receber e sancionar imprecações. Crença e magia”. Em outra, lemos: “NKISI. Estatuetas de madeiras representando figuras humanas, com as mãos postas sobre o ventre, e vestidas de pele de macaco, tendo na cabeças um corno. Pintada a castanho. Crença e magia”.

Do lado direito desse núcleo central estão outras três vitrines cúbicas (VC8-VC10) encostadas na parede (figura 55), cada uma delas com uma máscara de madeira e ráfia. Uma delas tem uma etiqueta, porém não é possível ler o conteúdo, pois a ráfia encobre as letras.

Figura 55 – Três vitrines cúbicas laterais com máscaras (VC8-VC10)

Fotógrafo: J. J. Araújo Filho, 2016

A segunda vitrine retangular da Sala 1 (VR2) encontra-se perpendicular às últimas três vitrines cúbicas e contém nove estatuetas (figura 56), embora nenhuma informação a respeito delas seja fornecida. Duas outras vitrines cúbicas compõem o circuito expográfico desse espaço. Uma delas (VC11) está ao lado da VR2, espaçadas por uma janela; e a outra na parede oposta, ao lado da porta de entrada (VC1). Na VC11 encontramos uma pequena estatueta de madeira (figura 57) e na VC1 uma cerâmica (figura 58). A etiqueta informativa afixada no vidro diz:

Mulondo. Vaso feito de argila modelada com uma figura antropomórfica, uma mulher com penteado típico. É uma cerâmica artística, com características fortes como a cor negra, o polimento e o envernizamento que a distinguem de outras escolas ceramistas.

Existem muitos mulundos na comunidade Luvale encimados por cabeça de homens, mulheres ou de máscaras, conhecidos como Head Pot ou vaso de cabeça e que servem para as casas de pessoas abastadas e para cerimônias rituais.

Figura 56 – VR2 com nove estatuetas



Fotógrafo: J. J. Araújo Filho, 2016

Figura 57 e 58 – VC11 e VC1 respectivamente



Fotógrafo: J. J. Araújo Filho, 2016

Uma porta ao fundo e à esquerda conecta Sala 1 à Sala 2. Esta sala possui quase o dobro de área daquela primeira. As paredes, portas e pisos seguem as mesmas cores da Sala 1. As vitrines retangulares e cúbicas também são iguais, a diferença é que na Sala 2 existem também alguns pedestais cúbicos de madeira pintados de branco, de alturas variadas (40, 60 e 80 cm aproximadamente), além de um grande pedestal retangular, também branco, centralizado na sala, com 130 cm de comprimento, 80 cm de largura e 30 cm de altura. A Sala tem forma retangular e contém oito (08) portas que são mantidas fechadas (com exceção da que se conecta com a Sala 1 e uma das portas que dão acesso à varanda). Semelhantemente à Sala 1, a Sala 2 é provida de ar-condicionado e a iluminação é artificial.

Ao entrar na sala, o foco de atenção é o pedestal retangular (PR1) centralizado no espaço e três vitrines cúbicas posicionadas logo em segundo plano (VC13, VC14 e VC15) (figura 59).

Figura 59 – Vista da área central com Pedestal (PR1) e três Vitrines Cúbicas (VC13-VC15) atrás.



Fotógrafo: J. J. Araújo Filho, 2016

No pedestal retangular encontram-se onze objetos, dois dos quais são tradicionais cadeiras de chefes, como informa a etiqueta: “NGUNDJA. Cadeira de madeira preta, com assento de couro, ornamentada de figuras humana, representando cenas do cotidiano dos Còkwe. Assento de chefe tradicional (poder político). Còkwe”. Outros objetos são identificados como MUFUKA e ONGA, além do “MUIVO-MUKUBA. Flecha de ferro com haste de caniço e de madeira. Caça. Còkwe”. Atrás deste pedestal está uma fileira horizontal de três vitrines cúbicas (VC13-VC15) com um instrumento musical (possivelmente um tambor) em cada uma delas.

Seguindo o fluxo, temos na parede à esquerda da porta de acesso a primeira vitrine retangular (VR3), composta por onze objetos, na sua maioria facas e cachimbos (figura 60). A seu lado, uma vitrine cúbica (VC12) com um tambor, objeto de cestaria sobre o vidro e quadro de taípa na parede (figura 61 e 62). Nenhuma informação é fornecida.

Figura 60 – Vitrine retangular (VR3)



Fotógrafo: J. J. Araújo Filho, 2016

Figura 61 e 62 – Vitrine cúbica (VC12) e quadro



Fotógrafo: J. J. Araújo Filho, 2016

Algumas etiquetas na VR3 nos informam: “OPESÍ. Cachimbo de madeira, esculpido, com figura feminina, representando uma mulher no trabalho; a pipa é de ferro”; “LILWEKA. Cachimbo de madeira esculpida com uma figura antropomórfica, munido de pipa de ferro e uma boquilha coberta de alumínio. Fumar nas horas de lazer. Ngangela”; “MPOKO. Faca de ferro com lâmina bifacial, cabo e bainha de madeira. Caça e defesa. Cômwe”; “THEULA. Faca de ferro com lâmina bifacial, cabo e bainha de madeira. Circuncisão. Cômwe”; ou ainda temos,

KINZU KIFUMU. Cachimbos constituídos por um tronco de madeira com base alongada, apresentando dois orifícios. Num deles é colocado o tubo de marfim inalador, fixado com auxílio de arame de cobre. Fumar antes da cerimônia de transferência ou durante o tempo de lazer. Kikongo.

Na sequência, a próxima vitrine retangular (VR4) contém sete instrumentos musicais, três dos quais estão identificados como Kissanges (figura 63). No final dessa parede está um pedestal cúbico (PC1) com uma escultura preta – aparentemente a representação de um tocador de instrumento (figura 64).

Figura 63 – Vitrine retangular (VR5)



Fotógrafo: J. J. Araújo Filho, 2016

Figura 64 – Escultura de tocador (PC1)



Fotógrafo: J. J. Araújo Filho, 2016

Continuando no sentido perpendicular, na próxima parede temos duas vitrines retangulares intercaladas por um pedestal (PC2). A primeira vitrine (VR5) comporta dezessete objetos, alguns deles feitos de cabaças (figura 65). As etiquetas informam suas variedades de uso: “MUTOPIA. Cachimbo com filtro de água, constituído por uma base cilíndrica de caule vegetal, uma cabaça jovem longilínea, e um tubo de madeira, usado para o consumo de tabaco. Usado durante a cerimônia ritual pelos chefes. Kimbundu”; “MUSENGE. Copos feitos de cabaça trabalhada de asas feitas de fibras vegetais. Uso doméstico. Còkwe”; “EMBA. Cinto de couro pintado a vermelho. Uso pessoal. Nyaneka-Humbi”; “OXILANDA. Colar feito de pele de boi, ornamentado com anilha de cobre e um botão de marfim; tem forma de caracol. Adorno de senhoras. Nyaneka-Humbi” e “MANILHA. Pulseira de bronze ornamentada com figuras geométricas. Usada como objeto de adorno pessoal. Kikongo”. O pedestal que intercala as duas vitrines apoia uma escultura preta de tocador de tambor (figura 66).

Figura 65 – Vitrine retangular (VR4)



Fotógrafo: J. J. Araújo Filho, 2016

Figura 66 – Escultura de tocador (PC2)



Fotógrafo: J. J. Araújo Filho, 2016

A segunda vitrine retangular (VR6) dessa mesma parede abarca onze objetos relacionados às cerimônias, caça e colheita (figura 67). Algumas das etiquetas informam: “MACHADO DE GALA. Machado de ferro com cabo de madeira, decorado com pontinhos nas extremidades. A ponta de ferro apresenta a forma de W. Cerimônias de gala. Còkwe”;

“LEMBA. Armadilha de pesca feita com fibras vegetais. Pesca artesanal. Kikongo Yake” e “KAPUNYA. Cesto cilíndrico feito de fibras vegetais. Conservação de sementes e farinha. Umbundu”. Ao lado, já na outra parede, mais um pedestal (PC3) com escultura preta de caçador (figura 68).

Figura 67 – Vitrine retangular (VR6)	Figura 68 – Escultura de caçador (PC3)
	
Fotógrafo: J. J. Araújo Filho, 2016	Fotógrafo: J. J. Araújo Filho, 2016

Nesta terceira parede também encontramos as duas últimas vitrines retangulares (VR7 e VR8), separadas entre si por uma porta. Na primeira delas estão oito potes, vasos e utensílios de cerâmica, madeira ou pedra (figura 69). Pelas informações contidas nas etiquetas sabemos que são: “MULONDO de cerâmica com incisões geométricas. A cerâmica não serve apenas para a utilidade doméstica, são também para conservação de remédios especiais preparados pelos Kimbanda”; “NDEHO. Panela feita de argila (barro cozido) de cor preta e branca dotada de duas pegas. Usado para confecções e conservação de alimentos. Luvale e Cômwe”; “ETITI. Tigela de madeira castanho-clara de uma pega. Para servir alimentos. Nyaneka-Humbi”; “HEHOLO. Balde esculpido de madeira. Recolha de conservação do leite. Nyaneka-Humbi”; “MUSENGE. Caneco feito de madeira ornada com figuras geométricas. Uso doméstico. Cômwe” e “OMAKWILA. Funil de pedra. Usado para filtrar ou verter líquidos de um repente

para o outro. Nyaneka-Humbi”. A segunda vitrine (VR8) consta de sete objetos como vasos, cestos e um berimbau (figura 70). Uma etiqueta afirma: “CISEKE. Cestos cônicos feitos de junco, varas de pau e fibras vegetais”.

Figura 69 – Vitrine retangular (VR7)



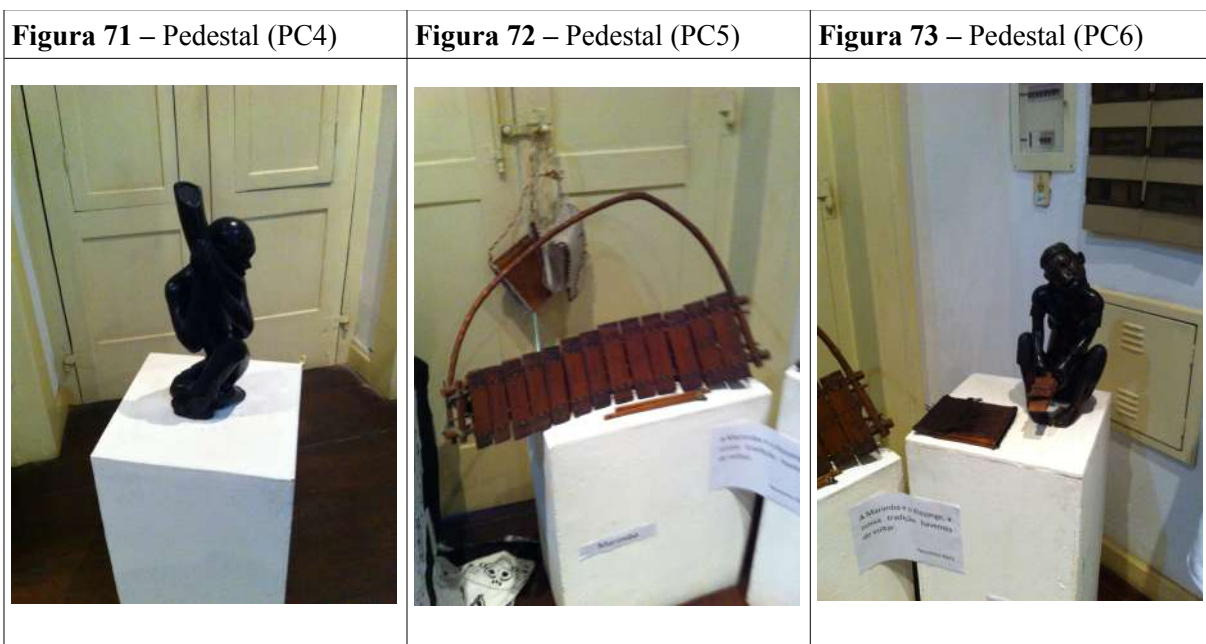
Fotógrafo: J. J. Araújo Filho, 2016

Figura 70 – Vitrine retangular (VR8)



Fotógrafo: J. J. Araújo Filho, 2016

A Sala 2 ainda abriga mais três pedestais cúbicos. Um deles (PC4) está localizado ao lado da última vitrine retangular mencionada e trata-se de mais uma escultura preta com a representação de um tocador de berrante (figura 71). Pendurado na parede próxima há um pôster estampando uma palanca negra – mamífero natural de Angola. Os outros dois pedestais cúbicos (PC5 e PC6) estão próximos um do outro, à direita de quando se adentra a porta de acesso à Sala. Sobre um deles encontramos um instrumento musical, a marimba (figura 72) e, no outro, um kissange ao lado de uma escultura preta com um tocador desse instrumento musical (figura 73). Por fim, junto a estes últimos pedestais e entre as duas portas que dão acesso à varanda encontra-se uma bancada (B1) coberta por uma tecelagem de desenhos geométricos em preto e branco. Sobre ela e ao seu redor, no chão, estão cerca de trinta objetos de cestaria. Na parede acima foram afixados um arco e flechas (figura 74).



Fotógrafo: J. J. Araújo Filho, 2016

Figura 74 – Peças de cestaria sobre bancada (B1) e arco e flechas na parede



Fotógrafo: J. J. Araújo Filho, 2016

Ao analisarmos a exposição de longa duração que a Casa de Angola oferece aos seus visitantes, nos perguntamos qual é a África que a instituição procura representar. Inicialmente, a falta de uma contextualização na narrativa expográfica confunde a percepção daqueles que a visitam. Os objetos apresentados nos provocam poucas conexões cognitivas e há certa uniformidade e monotonia no circuito expográfico. As poucas informações estão exclusivamente nas etiquetas de alguns objetos (em algumas, a leitura é dificultada devido à

altura da sua localização ou obstrução por outros elementos) e não há, por exemplo, um texto introdutório, painéis ou mapas que poderiam facilitar o entendimento acerca de Angola e da África.

Percebe-se, contudo, uma tentativa de organização do acervo seguindo uma perspectiva funcionalista. Algumas vitrines seguem um critério de ordenação de acordo com a tipologia dos artefatos, assim, temos aqueles relacionados à caça, à colheita, à religiosidade – aparentemente, essas também são as diretrizes expográficas adotadas pelo MNA de Luanda. As etiquetas explicativas seguem o mesmo modelo pelo circuito: quase sempre com o nome do objeto na língua original, a técnica da manufatura, o material de sua composição e, por último, o nome da etnia que o produziu. Nomes como Cômbe, Umbundu, Nyaneka-Humbi soam tão incomuns como dispersos, uma vez que em nenhum momento essas etnias foram apresentadas como parte da grande diversidade cultural que é Angola. Ao final da visita, certamente, continuamos sem saber a que se referem tais nomes.

Algumas peças de importante relevância para a simbologia banta passam quase despercebidas, como os assentos Ngundja que estão “[...] directamente ligados ao exercício do poder tradicional, forja, segundo a tradição, a força, o poder e a aceitação da investidura da autoridade tradicional Cômbe (por hierarquia primeiro o Mwene seguido do Mwanangana e por fim o Mwata) pelos antepassados” (REPÚBLICA DE ANGOLA, 2007, p. 74); ou a estatueta que representa um Nkisi Konde, que no contexto cultural Kikongo “[...] é um elemento dinâmico e com poderes extra humanos, capaz de zelar ou lesar a comunidade tanto de dia como de noite” (REPÚBLICA DE ANGOLA, 2007, p. 67). Nessa sentido, a exposição não provoca reflexões acerca de uma das principais características da cosmovisão banta, o simbolismo. Altuna (2006, p. 93), ao estudar esse tema, faz a seguinte afirmação:

Para o banto, cada coisa é sinal e sentido ao mesmo tempo. O seu mundo está cheio de símbolos, de coisas visíveis que significam e actualizam a realidade invisível. Decifra, no visível, anúncios portadores de outras realidades que também as expressa, quando as sente, pelos símbolos.

Em outra oportunidade, a visitação do espaço foi feita utilizando-se a mediação da assistente cultural Maria Jussara dos Santos (informação verbal)¹¹². Embora houvesse uma maior contextualização dos objetos expostos, sobretudo no que se refere à sua utilização, por outro lado, percebemos uma ênfase na menção ao uso desses objetos como ação passada. Expressões como “eram utilizados”, “usavam”, “quem tinha o poder” reforçam o estereótipo

¹¹² SANTOS, M^a Jussara. Mediação Cultural I. [24 out. 2016]. Visitante: J.J. Araújo Filho. Salvador, 2016. 1 arquivo. mp3 (10 min.). A mediação na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação.

da África “congelada”, com sua arte resumindo-se à “tradicional”. Os visitantes ficam em dúvida se essas sociedades desapareceram ou vivem reclusas na contemporaneidade. Não devemos perder de vista, como salienta Salum (2014, p. 22), que essa arte dita “tradicional”, seja ela do passado ou presente, “[...] se constitui de objetos emblemáticos da espoliação da África por estados europeus hegemônicos [...]”.

Durante a visita mediada também nos chamou atenção o vocabulário empregado para explicar a Sala 1 – onde bem pouco material informativo encontra-se à disposição. “Evocar os espíritos”, “magia, crença, rituais”, “magia negra” são expressões que em muito evocam a exotização das culturas africanas – que discutimos no primeiro capítulo. Não tivemos a chance de assistir o vídeo sobre Angola, pois, aparentemente, este é disponibilizado somente quando da visita de grupos previamente agendada.

O Sr. Camilo Afonso (informação verbal) em seu depoimento para esta pesquisa discursou sobre as inúmeras influências das culturas bantas nos afrodescendentes do Brasil, afirmando que “A capoeira é do espaço Congo-Angola” ou que “[...] trouxeram a espiritualidade, que é a religiosidade do homem banto [...]”. “O próprio termo “candomblé” vem da palavra banto, da palavra quicongo do radical 'lomba' que quer dizer 'pedir', 'orar’”. Temos aí uma valiosa sucessão de informações que poderiam reverberar na exposição, entretanto, essas conexões foram perdidas no circuito expográfico. O peculiar “berimbau”, por exemplo, poderia muito bem ser utilizado para elucidar essas conexões entre as culturas de lá e as de cá, possibilitando criar um sentimento de pertença ou reconhecimento pelo público afrodescendentes e/ou soteropolitano.

Afonso também menciona fatos históricos que ligam Brasil e Angola, como a libertação de Luanda dos holandeses, a batalha d'Ambuila e a independência angolana – cujo primeiro reconhecimento internacional veio do Brasil. Esse fato simbólico é celebrado todo ano na Casa com a presença de autoridades angolanas e brasileiras, além de eventos culturais¹¹³. Tais referências não deveriam passar despercebidas pela exposição, deveriam ser agregadas ao conteúdo informacional dela, visto que “[...] a exposição museológica deve ser pensada como um instrumento para a produção e difusão de conhecimentos” (CUNHA, 2010, p. 111).

Sabemos que as instituições culturais soteropolitanas carecem, na sua maioria, de recursos humanos, e com a Casa de Angola não seria diferente. Seu diretor lastima ser o único funcionário do quadro diplomático angolano alocado no centro cultural. Também exprime as

¹¹³ Estivemos presente na celebração ocorrida no dia 04 de novembro de 2016. Na ocasião, houve discursos enaltecendo as relações políticas e culturais entre os dois países, proferidos pelo embaixador angolano no Brasil, Nelson Manuel Cosme, o vice-governador da Bahia, João Felipe Leão, e o diretor da Casa. Ao final, o balé angolano Nzinga Mbande fez uma apresentação para o público presente.

dificuldades de manter a salvaguarda da coleção sem uma equipe própria de técnicos, muitas vezes tendo que esperar por um suporte adequado do MNA. No momento, ele desenvolve projetos que visam estabelecer parcerias com universidades e/ou museus baianos com o intuito de compartilhar expertise na prevenção e conservação patrimonial do acervo exposto na Casa. Para ele, o museu do centro cultural necessita de uma revisão expográfica, precisa “[...] dar uma outra visão, outra leitura das peças para as pessoas poderem compreender [...] porque a peça tem uma história, tem uma linguagem e tudo isso precisa estar informado”.

Salum (2014) defende a ideia de que deveríamos pensar mais na especificidade dos estudos da arte africana - ao invés da sua discussão epistemológica, dessa forma, poderia haver maior contribuição na construção de sentido nos acervos africanos do Brasil.

3.3 A CASA DA NIGÉRIA

A Casa da Nigéria abriu suas portas para o público em 2008, quando o Ministério da Cultura da Nigéria, ou *Federal Ministry of Culture, Tourism and National Orientation*, assumiu a sua administração – que até então estava subordinada à Embaixada da Nigéria em Brasília. Para o seu espaço museológico couberam às agências federais *National Council for Arts and Culture* (NCAC) e *National Commission for Museums and Monuments* (NCMM) selecionar e organizar a coleção de objetos. Ambas as agências fazem parte e dão suporte ao Ministério da Cultura. O NCMM tem como principal responsabilidade a administração e promoção dos museus nacionais e monumentos do país, e existe desde a década de 1940, quando o país ainda era uma colônia inglesa, então com o nome *Department of Antiquities*; ao passo que o NCAC foi uma criação pós-independência, de 1975, e tem como missão promover o desenvolvimento das artes, artesanatos e culturas da Nigéria (NIGERIAN ARTS...).

A presença dos museus na Nigéria ocorreu durante o período colonial. Kenneth Murray, um professor de arte britânico que trabalhava como conselheiro do governo colonial em questões educacionais é considerado o “pai dos museus” na Nigéria. Na década de 1940 ele já se mostrava preocupado com a exportação ilegal de trabalhos de arte nigerianos, sentindo a necessidade do estabelecimento de museus para a preservação desses bens culturais – dando início à ideia de uma rede nacional de museus por todas as partes do país. Quando, em 1943, foi criado pelo Governo Colonial o *Department of Antiquities*, Murray foi seu primeiro supervisor. Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, o pioneiro museu só foi estabelecido em Jos em 1952, com a ajuda do arqueólogo britânico Bernard Fagg (AKPOMUVIE, 2010).

A criação de outros museus continuou durante a época colonial na Nigéria: o de Ifé (1954), Lagos (1957), Owo (1958), Benin e Oron (1960). Notamos que já nesse período havia a preocupação de se forjar uma identidade nacional para o espaço geopolítico da Nigéria, composto por uma grande variedade étnica de povos que “[...] não estão apenas separados por grande distância e pela história [...], mas são expressivamente diferentes em termos de orientação cultural” (OLOLAJULO, 2012, p. 129). Foi, entretanto, após a independência da Nigéria, em 1960, que foi posto em prática a criação de Museus Nacionais da Unidade em várias capitais da nação, assim, “[...] a ideia de utilizar o passado para criar uma identidade nacional é crucial para o projeto museológico na Nigéria” (OLOLAJULO, 2012, p. 126). Observou-se, contudo, que os Museus da Unidade tiveram pouca representatividade, levantando “[...] preocupações acerca de sua capacidade de corresponder às necessidades dos nigerianos em termos de integração nacional” (OLOLAJULO, 2012, p. 137).

Entre o final da década de 1960 e meados da de 1980, o *Department of Antiquities* – que passou a ser uma Comissão Nacional em 1980, teve seu primeiro diretor nigeriano negro, o arqueólogo Ekpo Eyo. Devido ao trabalho de vanguarda desenvolvido no NCM, ele é aclamado como o pai da museologia moderna nigeriana, e foi também vice-diretor do conselho do ICOM nos anos 1980 (AKANBIEMUON, 2016).

Apesar dos esforços, o campo museológico na Nigéria persiste com enormes dificuldades e desafios. Zaid (2009) aponta alguns deles, como o clima tropical e a umidade, que não favorecem a preservação da cultura material, e os escassos recursos financeiros e humanos que são disponibilizados para a área, refletindo a baixa prioridade dada pelo governo para o campo cultural, situação esta que faz muitas instituições culturais buscarem novas estratégias de financiamento, como parcerias com organizações internacionais. O único centro de estudo do país para gestão patrimonial foi estabelecido na cidade de Jos, em 1963, com o apoio da UNESCO. Mais recentemente ele foi requalificado para ser um Instituto de Arqueologia e Museologia, embora sua infraestrutura permaneça inadequada perante os padrões requeridos.

Na mesma perspectiva, Anah (2014) destaca três fatores principais que inibem as potencialidades dos museus na Nigéria. A primeira está relacionada com a limitação da visão colonial que institucionalizou os museus na Nigéria, contribuindo não apenas para a estagnação do campo, mas também do desenvolvimento sociocultural do país. A segunda, diz respeito ao longo período de instabilidade política e ao obstáculo da burocracia estatal, fatores de grande impacto no desenvolvimento sustentável das instituições museais. Por fim, a natureza da economia nigeriana, um país em desenvolvimento, que impacta nos recursos

financeiros investidos nos museus.

Os desafios enfrentados pelas instituições culturais da Nigéria reverberaram do lado de cá, na Casa da Nigéria. No decorrer da pesquisa de campo não conseguimos acessar o espaço museal da instituição, visto que já se encontrava temporariamente fechado. Emosu (2015) relata que as dificuldades financeiras fizeram a Casa operar de forma precária desde 2014. Tudo que sabemos é que dentre os muitos objetos do seu espaço museográfico estavam peças de tecelagem na técnica de *adirê* e *aso oke* dos iorubás; *riga* indumentária da etnia fulani, esculturas pré-coloniais, além de artesanato e instrumentos musicais representando a diversidade cultural da Nigéria moderna e um curioso documento relatando a ascensão do Obá Rilwuan Akiolu como o Obá de Lagos de 2003 (figura 75) (EMOSU, 2015).

Figura 75 – Espaço museológico da Casa da Nigéria



Fonte: Trabazo (2013a)

Akanni (informação verbal)¹¹⁴, o *Liaison Officer*¹¹⁵ da Casa da Nigéria na Bahia, nos

¹¹⁴ AKANNI, Misbah. Entrevista III. [26 out. 2016]. Entrevistador: J.J. Araújo Filho. Salvador, 2016. 1 arquivo. mp3 (11 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação.

¹¹⁵ Este é um cargo de representação diplomática do governo nigeriano.

informou que todos os objetos continuam na Casa, porém, não soube precisar exatamente quantos são. Ele enfatizou que havia também trabalhos de arte moderna para “não somente conhecer o passado, mas conhecer o presente também”. Segundo ele, desde que o presidente Muhammadu Buhari assumiu a presidência da Nigéria, em 2015, o governo desencadeou uma série de ações anticorrupção, “[...] uma espécie de lava-jato lá [...]”. Isso talvez tenha sido a razão pela não prioridade das questões culturais. Ele reforçou a disposição do governo de reabrir a Casa em breve.

De acordo com Emosu (2015), o último diretor da Casa da Nigéria nomeado pelo Ministério da Cultura, Mojeed Oyebamiji Oyewo, retornou para a Nigéria em janeiro de 2014 alegando falta de recursos financeiros para administrar a instituição. Um alto funcionário do escalão do Ministério da Cultura cuidou pessoalmente da abertura da Casa para a visita do Alaafin de Oyo em julho de 2014. O Ministério argumenta que os recentes cortes de orçamento afetaram suas ações nos centros culturais do Brasil e da China, prejudicando a imagem do país no exterior. No Brasil, particularmente, segundo Emosu (2015), a Nigéria não é vista como um país sério.

Na tentativa de obter maiores informações acerca do acervo da Casa ou da sua eventual reabertura, contatamos a diretoria da NCAC em Abuja, Nigéria, através de um *e-mail* enviado no dia 07 de dezembro de 2016. Recebemos uma resposta no dia 21 de dezembro, escrito pelo secretário Sam Agbin em nome da Diretora Geral do NCAC, Sra. Dayo Keshi (AGBI, 2016a). Apesar de mostrava-se encantado com o interesse no assunto, afirmava que não poderia dar informações sobre uma possível reabertura da Casa visto esta ser responsabilidade do Ministério da Cultura - o NCAC foi apenas um dos contribuidores na organização do acervo - e sugeria que fizéssemos contato direto com o Ministério. Prontamente respondemos ao *e-mail* no mesmo dia (21 de dezembro), reforçando o desejo de obter mais informações sobre o acervo, agora com perguntas mais objetivas: que tipo de objetos constam no acervo? Quantos deles foram enviados para o Brasil? Quem os coletou? Qual o critério que teria sido usado para a seleção? Quais grupos étnicos a coleção representava? Qual a antiguidade dos objetos?

O Sr. Sam Agbi nos enviou um *e-mail* no dia 23 de dezembro ratificando o recebimento dos nossos questionamentos e assegurando que medidas seriam tomadas na intenção de suprir a nossa demanda, informando, ainda, que o Departamento de Exposições seria acionado com esse objetivo (AGBI, 2016b). Até o final de fevereiro de 2017 não conseguimos obter nenhuma resposta aos nossos questionamentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou compreender a inserção das Casas do Benin, de Angola e da Nigéria no contexto sociopolítico e cultural da Cidade do Salvador e quais representações das culturas negras elas apresentam nos seus respectivos espaços museológicos. Partimos do pressuposto que essas instituições dialogam com um elemento de fundamental importância na construção identitária da cidade: a África. Mas, o que, de fato, conhecemos sobre aquele continente, para além do mito da “Mama África”?

No decorrer da nossa pesquisa mostramos como a noção de África foi construída através dos séculos pelo olhar do Ocidente e como se deram suas representações em museus. Essa dimensão histórica se fez necessária para podermos compreender o percurso que a cultura material dos povos não ocidentais tem trilhado por diferentes épocas e contextos, chamando atenção para o período das grandes navegações, que colocou o homem europeu, dito “civilizado” em contato direto e contínuo com os “outros”, ditos “selvagens”.

Desde o princípio essas relações foram marcadas pela dominação e opressão do mundo eurocentrado sobre os “outros” - e que, de certa forma, persistem até hoje, seja cultural, política ou economicamente. O influxo de objetos não ocidentais primeiramente despertou curiosidade pelas suas formas consideradas “exóticas”. O adjetivo “exótico” tem sido, desde então, usado indiscriminadamente para (des) qualificar tudo aquilo que não é ocidental ou que não segue a tradição cultural greco-romana. Pela força do uso, o adjetivo tem ecoado até nossos dias, causando danos a culturas milenares, visto que essa concepção já está posta nas mentalidades, prejudgando-as.

Vimos que foi com a emergência das disciplinas Antropologia e Etnologia que o objeto passou a ser compreendido como espécime e, posteriormente, como um objeto etnográfico, seguindo princípios normativos próprios daqueles campos científicos. Não podemos perder de vista que aquela foi uma época dominada pelas doutrinas positivista e evolucionista, que percebiam essas culturas em diferentes estágios de desenvolvimento e na qual a produção africana era sempre adjetivada de “atrasada” e “primitiva”. Depois do “exótico” e do “primitivo” tais culturas ficaram profundamente marcadas por esse olhar estigmatizante. Assim, muitas exposições sobre África são selecionadas “[...] com base na sua compatibilidade com as ideias preexistentes, na ausência de atrito com aquilo que o público já tem em mente” (PRICE, 2000, p. 168-169). Ou seja, reforçam os estereótipos construídos por séculos.

O campo museológico, e mais especificamente dos museus ditos etnográficos, tem

lidado com as incômodas questões da descolonização e do relativismo cultural. Transformações conceituais e sociais que reverberaram nas formas de expor e representar a África. Dos primórdios das exposições etnográficas que seguiam uma perspectiva geográfica e/ou funcional à estetização exacerbada, do *Pitt Rivers Museum* ao *Musee du Quai Branly*, passando pelo *Musee de l'Homme* – do “objeto etnográfico” ao “objeto de arte”, houve, de fato, uma aparente transformação expográfica.

O Ocidente e suas instituições, contudo, parece que ainda não se deram conta que continuam a explicar e representar tais culturas por viés que lhes são próprios. Talvez, por incapacidade, incompreensão ou medo de perder a hegemonia, o fato é que muitas instituições museológicas ocidentais ainda lidam com dificuldade com as diferenças culturais. Depositamos nossas esperanças nos dois grandes projetos em curso na Europa – o MRAC e o *Humboldt Forum*, que poderão trazer novas perspectivas para as abordagens expográficas, ou perpetuar as que temos hoje.

Constatamos que as Casas de Culturas Africanas na Cidade do Salvador surgiram em contextos que favoreciam a criação de centros culturais como uma vertente mais democrática e inclusiva da cultura, enquanto os museus tradicionais ainda eram considerados excessivamente elitistas. Hoje, percebemos uma linha muito tênue entre os centros culturais e os museus – quase não conseguimos precisar mais o que é um ou outro. Não podemos perder de vista que a relação histórica da cidade com os povos da África e a ancestralidade de grande parte da sua população são fatos preponderantes nesta análise. Apesar do terrível sistema escravocrata, os negros conseguiram reconstruir suas culturas e refazer redes de sociabilidades. O legado cultural, científico e filosófico do negro, portanto, está presente em toda a cidade, em todos os níveis da existência humana. Costa e Silva (2007, p. 69) reforça essa ideia dizendo que “Ainda que disto não tenhamos consciência, o obá do Benin ou o *angola a quiluanje* estão mais próximos de nós do que os antigos reis da França”.

Com a revisão da historiografia de África e suas culturas, os movimentos negros ganharam força e projeção na luta por direitos e reconhecimento das suas tradições culturais, a ponto de ser reconhecido pelo Estado brasileiro e baiano, passando a fazer parte do discurso oficial. Pudemos verificar como a política oficial se apropriou do discurso negro para projetar Salvador no cenário nacional e internacional, alavancando as indústrias do turismo e cultural e criando uma “marca” para a cidade. Os símbolos afro-baianos são usados massivamente para “vender” a imagem de uma cidade “exótica”, “africana”, a “terra da felicidade”. A questão que subsiste é: quem, de fato, lucra financeiramente com isso?

As Casas de Culturas Africanas, portanto, corroboram na manutenção simbólica dessa

cidade africanizada. Como lugar de poder, esses espaços reforçam e recriam identidades. Com algumas exemplificações percebemos como esses centros estão no permanente jogo de disputas simbólicas. Seguindo a perspectiva do *museumscape* apontada por Macdonald (2016), compreendemos que esses centros culturais representam uma dimensão para além do acervo material que lá é mantido. Eles estão inseridos numa paisagem que já se acredita ser “africana”. Qual o real sentimento de pertencimento que isso pode acarretar em seu público?

Nas análises descritivas e analíticas da expografia da Casa do Benin e da Casa de Angola tentamos compreender como a África está representada naqueles espaços. A Casa da Nigéria foi excluída por estar temporariamente fechada. A seguir, salientamos alguns pontos dessas análises que consideramos relevantes.

Chamou nossa atenção a escassez de documentação museológica. Ambas as instituições investigadas não possuem nem mesmo fichas catalográficas de seus acervos. Sabemos da importância da documentação, pois é ela que nos fornece subsídios para compreender o objeto tanto na sua dimensão intrínseca como extrínseca. Além disso, a documentação torna-se necessária para a própria salvaguarda do objeto. Por outro lado, também sabemos que essa precariedade operacional não é exclusividade das instituições aqui abordadas, sendo uma realidade em muitas das instituições culturais baianas, que sobrevivem com poucos recursos.

Se não há ficha catalográfica, isso nos indica que não há um departamento de documentação e, conseqüentemente, não há pesquisa. Possivelmente, aqui está a raiz do problema. Como podemos produzir informação museológica sem pesquisa? O objeto não fala por si só, ainda que possamos alegar que ele tem suas qualidades estéticas que podem ser apreciadas. Mas, como vamos saber quem, onde e por quê foi produzido?

A África representada nesses espaços expográficos mostra-se “congelada”, o que não chega a ser uma surpresa, visto que muitas instituições não conseguem lidar com a questão do tradicional versus contemporâneo. Parece que a África está fadada a viver eternamente “no passado”. Ainda que possamos (e devemos) reverenciar e preservar o passado, que lugar ocupa a África urbana e tecnológica que enfrenta os mesmos dilemas da contemporaneidade, como qualquer outro continente? Tem-se a impressão de que as instituições culturais apenas legitimam como africano e “autêntico” aquilo que é visto como “tradicional”. O vídeo em exibição na Casa do Benin até sugere uma faceta mais atualizada do país, mas onde está a rica produção artística contemporânea beninense?¹¹⁶

¹¹⁶ A produção e divulgação da arte contemporânea não é mais alienígena ao Benin. Em novembro de 2013 foi inaugurado em Uidá o primeiro museu de arte contemporânea da África subsaariana (com a exceção da África do Sul), o *Musée Fondation Zinsou*. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jan/06/contemporary-art-benin-ouidah-zinsou>>. Acesso em 10 jan. 2015.

O caráter “exótico” está visivelmente presente na expografia, sobretudo quando associado aos aspectos religiosos das culturas africanas. De certo, não tem sido fácil desassociar esse ônus das coleções não ocidentais depois de séculos de reprodução estereotipada.

Infelizmente, essas instituições ainda não se apropriaram da ampla gama de recursos tecnológicos disponíveis (compreensível, face à deficiência orçamentária, embora não justificável) que poderiam enriquecer a experiência expográfica. Valeria a pena mencionar, por exemplo, a mais recente requalificação do setor África do *Tropenmuseum*¹¹⁷, em Amsterdã, que faz uso desses recursos. Em uma das salas, pode-se ver alguns manequins de tamanho natural com indumentárias ritualísticas. Ao se pressionar um botão aparece uma projeção quase de tamanho real, ao lado do manequim, proporcionando imagens, sons e explicações acerca daquela manifestação. Assim, o visitante pode melhor se apropriar daquela experiência e informação.

O anonimato dos produtores dos objetos é uma constante nas exposições de África, invisibilizando os artistas nativos. Na Casa do Benin, por exemplo, as duas peças com os respectivos créditos aos artistas são aquelas produzidas por artistas baianos. Na Casa de Angola, como mencionado por seu diretor, algumas peças foram reproduzidas por artesãos a partir dos originais. Onde, porém, estão esses registros?

Sabíamos que a Casa do Benin foi representada pela visão de um mentor francês, e constatamos que a Casa de Angola representa uma África de uma perspectiva europeia, visto que o desenvolvimento dos museus angolanos seguiu uma formação colonizadora – tendo o mesmo ocorrido em outros países africanos ou colonizados. Ainda que o MNA tenha sido uma criação pós-colonial, ele esteve originalmente atrelado ao Museu do Dundo, o primeiro museu colonial angolano. Talvez seja hora de os africanos contarem suas próprias histórias e do seu próprio modo. Alguns museus africanos, vale registrar, já começaram a refazer suas narrativas expográficas. O *Karen Blixen Museum*, em Nairóbi, Quênia, por exemplo, desenvolvia¹¹⁸ um interessante projeto expográfico para recontar a história do museu. Originalmente o museu relata a emigração da personagem Karen Blixen¹¹⁹ para o Quênia, na época colonial, com o intuito de assentar territórios produtores de café. O projeto então em curso pretendia narrar a história paralela, da perspectiva do negro colonizado que trabalhava naquelas terras.

¹¹⁷ Exposição visitada pelo autor em agosto de 2014.

¹¹⁸ Exposição e projeto visitados pelo autor em janeiro de 2012.

¹¹⁹ Karen Blixen foi uma aristocrata e escritora dinamarquesa que viveu no Quênia nas primeiras décadas do século XX, onde, juntamente com seu marido, o barão Blixen-Finecke, produzia café. A casa do casal foi transformada em museu nacional em 1986.

É imprescindível que instituições como essas tenham um setor educativo capaz de desenvolver projetos exequíveis que colaborem com a aplicabilidade da Lei 10.639/2003. A Casa do Benin desenvolve projeto educativo que vai até escolas de comunidades carentes impossibilitadas financeiramente de deslocarem seus estudantes até o museu, sob a coordenação de Régia Ribeiro, que também é responsável pelas mediações que ocorrem no espaço expográfico. Aparentemente, a Casa de Angola provê apenas a mediação cultural.

É importante ressaltar que as necessidades do público só podem ser medidas através de pesquisa de público - elemento cada vez mais presente nas instituições culturais, pois funciona como norteador para as ações desenvolvidas no âmbito comunicacional.

O correr da pesquisa incitou a nossa curiosidade em compreender como seu deu o processo, no lado africano, no que diz respeito ao estabelecimento das Casas do Brasil de Uidá¹²⁰ (1988), Acra (2007) e Luanda¹²¹ (2015). Teríamos, assim, um panorama mais completo dessa reciprocidade de instituições culturais entre Brasil e África.

Concluimos que as representações das culturas africanas apresentadas pelas Casas aqui analisadas são, em grande parte, perpetuações de construções estabelecidas pelo Ocidente acerca dos “outros”, não se desvinculando dos estereótipos criados por essa visão unilateral. Assim, salientamos nosso desejo de que esta pesquisa possa gerar reflexões acerca das representações de África e ajudar as Casas em questão a repensar os seus espaços expográficos, no intuito de torná-los potencialmente mais informativos e polissêmicos - e que seus visitantes possam estabelecer um senso crítico acerca de África para além do mito da “Mama África”.

Não podemos perder de vista que o campo cultural do século XXI – incluindo aí os museus e centros culturais -, é cada vez mais um instrumento de inclusão e desenvolvimento social. “Cultura e desenvolvimento, cultura e fortalecimento da democracia, cultura e cidadania são temas que começam a despontar com força na agenda política nacional [...]” (PORTO, M., 2009. p. 18).

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

¹²⁰ A Casa do Brasil em Uidá, como já salientado, também foi fruto do Projeto Bahia-Benin e estabelecida no mesmo ano da Casa do Benin em Salvador. Segundo Arlete Soares (informação verbal), ela ainda hoje funciona, embora de forma precária, e apresenta objetos baianos e brasileiros em sua exposição.

¹²¹ As Casas do Brasil em Acra (Gana) e Luanda (Angola), foram estabelecidas pelos governos de Lula e Dilma Rousseff, respectivamente. Ambas objetivam reforçar os laços histórico-culturais do Brasil com a África. Em Acra, por exemplo, existe uma importante comunidade de descendentes de escravizados africanos e brasileiros que retornaram, livremente ou deportados, à África após a abolição da escravidão.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ABREU, Regina. Tal antropologia, qual museu? In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário; SANTOS, Myrian (Orgs.). **Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007, p. 138-178.

ABREU, Regina. Museus no contemporâneo: entre o espetáculo e o fórum. In: OLIVEIRA, Ana; OLIVEIRA, Luciane (Orgs.). **Sendas da Museologia**. Ouro Preto: UFOP, 2012, p. 11-27.

AFRICAvenir. **Decolonial objections against Humboldt Forum**. 2014. Disponível em: <<http://www.africavenir.org/>>. Acesso em 07 nov. 2015.

AGBI, Sam. **Nigeria House Salvador** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <jjfilho2@yahoo.com> em 21 dez. 2016a.

AGBI, Sam. **Nigeria House Salvador** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <jjfilho2@yahoo.com> em 23 dez. 2016b.

AHEARNE, Jeremy. **Between cultural theory and policy: the cultural policy thinking of Pierre Bourdieu, Michel de Certeau and Régis Debray**. Coventry: Centre for Cultural Policy Studies University of Warwick, 2004. Disponível em: <http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/theatre_s/cp/research/publications/centrepubs/ccpsresearchpaper7.pdf>. Acesso em 04 abr. 2015.

AKANBIEMUON, Martins. National Commission for Museums and Monuments goofed. **The Nation**, Lagos, 20 jan. 2016. Disponível em: <<http://thenationonlineng.net/national-commission-for-museums-and-monuments-goofed/>>. Acesso em 10 out. 2016.

AKANDE, Habeeb. **Illuminating the blackness: blacks and African muslims in Brazil**. London: Rabaah, 2016.

AKPOMUVIE, Orhioghene. Museums and development in Africa. **African Research Review**, Bahir Dar, Ethiopia, v. 4, n. 17, p. 529-538, oct. 2010. Disponível em: <<http://www.ajol.info/index.php/afrev/article/viewFile/69249/57284>>. Acesso em 02 out. 2016.

ALTUNA, Raul. **Cultura tradicional bantu**. Prior Velho, Portugal: Paulinas, 2006.

AMARAL, Rita. A coleção etnográfica de cultura religiosa afro-brasileira do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. **Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, v. 10, p. 255-270, 2000.

ANAH, Cletus. Repositioning the museum in Nigeria for social change and sustainable development. **International Journal of Education and Research**, Sydney, v. 2, n. 11, p. 545-554, nov. 2014. Disponível em: <<http://www.ijern.com/journal/2014/November-2014/45.pdf>>. Acesso em 05 nov. 2016.

APPIAH, Kwame. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARAÚJO, Ana. Slavery, royalty, and racism: representations of Africa in Brazil carnival. **Ethnologies**, Laval, Canada, vol. 31, n. 2, p. 131-167, 2010a. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/039368ar>>. Acesso em 06 nov. 2016.

ARAÚJO, Ana. Welcome the diaspora: slave trade heritage tourism and the public memory of slavery. **Ethnologies**, Laval, vol. 32, n. 2, p. 145-178, 2010b. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/ethno/2010/v32/n2/1006308ar.pdf>>. Acesso em 10 jan. 2015.

ARAÚJO, Ana. Pierre Verger: negotiating connections between Brazil and the Bight of Benin. **Luso-Brazilian Review**, Wisconsin, vol. 50, n. 1, p. 113-139, 2013.

ARAÚJO, Carlos. Museologia: correntes teóricas e consolidação científica. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 2, p. 31-54, 2012. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/159/199>>. Acesso em 05 jan. 2015.

BAHIA. Governo do Estado. Secretaria de Cultura. **Centro Antigo de Salvador: plano de reabilitação participativo**. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2010.

BAHIA. Governo do Estado. **Comissão de promoção da igualdade racial**. 2012. Disponível em: <<http://www.igualdaderacial.ba.gov.br/2012/05/comissao-de-promocao-da-igualdade-da-albacelebra-o-dia-daafrica-em-sessao-especial/>>. Acesso em 30 mar. 2014.

BAHIATURSA. **Centro Histórico da Cidade do Salvador**. Salvador: Bahiaturisa, 1992.

BARBALHO, Alexandre. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In: RUBIM, Antonio; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 37-61. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/138/4/Políticas%20culturais%20no%20Brasil.pdf>>. Acesso em 10 set. 2016.

BARBALHO, Alexandre. **Política cultural**. Salvador: P55 Edições/SecultBa, 2013. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/arquivos/File/BARBALHOAlexandrePoliticaCulturalColecaoPoliticaseGestaoCulturaisSECULT2013.pdf>>. Acesso em 10 nov. 2016.

BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, vol. 4, p. 211-261, 1996.

BARCELAR, Jeferson. **Etnicidade: ser negro em Salvador**. Salvador: Ianamá, 1989.

BARRIO, Angel-B. **Manual de antropologia cultural**. Recife: Massangana, 2005.

BEVILACQUA, Juliana. Sobas e Museo do Dundo: relações de poder em Angola no período colonial. In: Encontro Estadual de História da ANPUH-SP, 22, Santos-SP, 2014. **Anais Eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP**, Santos-SP, 2014, p. 1-16. Disponível em: <<http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/>>

[29/1406681354_ARQUIVO_textoJulianaRibeirodaSilvaBevilacquaparaAnpuh2014.pdf](#)>.

Acesso em 22 jan. 2016.

BITTENCOURT, Josés. Gabinetes de curiosidades e museus: sobre tradição e rompimento. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, vol. 28, p. 7-18, 1996.

BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. **Dicionário de política**. Tradução Carmen C. Varriale et ai. Brasília: UNB, 1998.

BODGAN, Robert. La mise em spectacle de l'exotique. In: BACEL, Nicolas et al. (Dir.). **Zoo humains**: au temps des exhibitions humaines. Paris: La Découverte, 2002, p. 49-54.

BOLAÑOS, María. **La memoria del mundo**: cien años de museología, 1900-2000. Gijón: Ediciones Trea, 2002.

BORGES e ACM inauguram a Casa de Angola. **Tribuna da Bahia**, Salvador, 06/07 nov. 1999. Caderno Política, p. 3.

BOUDON, Raymond (Org.). **Dicionário de sociologia**. Tradução de Antônio J. Pinto Ribeiro. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil, de 5 de outubro de 1988**.

Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em 03 set. 2016.

BRASIL. IBGE. **Características étnico raciais população 2010**. Disponível em: <http://downloads.ibge.gov.br/downloads_estatisticas.htm>. Acesso em 03 dez. 2016.

BRASIL GANHA CENTRO cultural em Angola. **Semanário Angolense**, Luanda, 11 set. 2015. Cultura, p. 23.

BRULON, Bruno. Da artificação do sagrado nos museus: entre o teatro e a sacralidade. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, vol. 21, n. 2, p. 155-175, jul. 2013.

BUENO, Eduardo. **Brasil**: uma história. 2ed. São Paulo: Ática, 2003.

BURGOS, Frederico. Pelourinho e seus deslizes metafóricos. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 9, Salvador, 2013. **Anais Eletrônicos IX ENECULT**. Salvador: UFBA, 2013. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult/anais/edicao-2013/>>. Acesso em 05 dez. 2015.

CAIN, Artwell. Representation of Africa and the African diaspora in European museums. **Human Architecture: journal of the Sociology of Self-knowledge**, Boston, vol. 9, iss. 4, p. 105-115, 2011. Disponível em: <<http://scholarworks.umb.edu/humanarchitecture/vol9/iss4/9/>>. Acesso em 10 jul. 2015.

CAIXA CULTURAL SALVADOR. **Informações gerais**. Disponível em: <<http://www.caixa-cultural.com.br/sitepages/unidade-informacoes-gerais.aspx?uid=7>>. Acesso em 10 set. 2016.

CALABRE, Lia. O Conselho Federal de Cultura, 1971-1974. **Estudos Históricos**, Rio de

Janeiro, n. 37, p. 81-98, jan. 2006. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2254/1393>>. Acesso em 22 mar. 2015.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço & perspectivas. In: RUBIM, Antonio; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 87-107. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/138/4/Políticas%20culturais%20no%20Brasil.pdf>>. Acesso em 10 set. 2016.

CALABRE, Lia. Políticas e Conselhos de Cultura no Brasil: 1967-1970. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v.1, n.1, p. 19-25, 2008. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/3188>>. Acesso em 02 abr. 2014.

CANDAU, Joël. Bases antropológicas e expressões mundanas da busca patrimonial: memória, tradição e identidade. **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v.1, n. 1, p. 43-58, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria/article/view/9564>>. Acesso em 10 jan. 2017.

CÂNDIDO, Manuelina. Novas ondas do pensamento museológico brasileiro. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, n. 20, p. 17-32, 2003. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/376>>. Acesso em 10 jul. 2015.

CASA DA NIGÉRIA será inaugurada amanhã. **Tribuna da Bahia**, Salvador, 28 ago. 2008. Caderno Salvador, p. 11.

CASA DE ANGOLA. Centro Cultural Casa de Angola na Bahia. **História**. Disponível em: <<http://www.casadeangolanabahia.com.br/centro-cultural-historia.php>>. Acesso em 10 set. 2015.

CASA DO BENIN mais uma ponte Bahia-África. **A Tarde**, Salvador, 06 maio 1988. Caderno 2, p. 1.

CASA DO BENIN reúne a cultura de dois países. **A Tarde**, Salvador, 07 de maio de 1988, p. 3

CASA DO BENIN será inaugurada amanhã. **Jornal da Bahia**, Salvador, 05 maio 1988. Caderno Geral, p. 10.

CASA DO BENIN será inaugurada hoje. **Jornal da Bahia**, Salvador, 06 maio 1988. Caderno Geral, p. 9.

CASTELLO, Lineu. A memória das cidades e a revitalização do Velho Centro. In: ENCONTROS NACIONAIS DA ANPUR, 7, Recife, 1997. **Anais Eletrônicos 7º ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR**. Recife, 1997, p. 524-539. Disponível em: <<http://unuhospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/anais/article/view/1701>>. Acesso em 28 jan. 2015.

CASTRO, Yeda. Dimensão dos aportes africanos no Brasil. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, n. 16, p. 24-35, 1995. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/3590/1/afroasia_n16_p24.pdf>. Acesso em 12 set. 2014.

CENTRO CULTURAL BANCO do Brasil Rio de Janeiro. **Conheça nossa história.** Disponível em: <<http://culturabancodobrasil.com.br/portal/rio-de-janeiro/>>. Acesso em 10 set. 2016.

CENTRO CULTURAL CORREIOS. **Sobre o centro.** Disponível em: <<https://www.correios.com.br/sobre-correios/educacao-e-cultura/centros-e-espacos-culturais-dos-correios/centro-cultural-salvador>>. Acesso em 10 set. 2016.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **O que é o Centro Cultural São Paulo.** Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/CCSP_O_que_e_o_Centro_Cultural_Sao_Paulo.html>. Acesso em 10 out. 2016.

CERÁVOLO, Suely. Delineamentos para uma teoria da museologia. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 12, p. 237-268, jan. 2004.

CHAGAS, Mário. Memória e poder: dois movimentos. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, vol. 19, p. 43-81, 2009. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/367>>. Acesso em 27 nov. 2016.

CHAPMAN, William. Arranging ethnology: A. H. F. Pitt Rivers and the typological tradition. In: STOCKING, George (Ed.). **Objects and others: essays on museums and material culture.** Madison and London: The University Of Wisconsin Press, 1985, p. 15-48.

CLIFFORD, James. **On the edges of anthropology.** Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.

CLIFFORD, James. Quai Branly in process. **October Magazine**, Cambridge, MA, iss. 120, p.3-23, 2007. Disponível em: <<http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/octo.2007.120.1.3>>. Acesso em 22 fev. 2015.

COELHO, Antônio. Os argonautas portugueses e o seu velo de ouro (séculos XV-XVI). In: TENGARRINHA, José (Org.). **História de Portugal.** Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: UNESP; Lisboa, Portugal: Instituto Camões, 2000, p. 57-75.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural.** São Paulo: Iluminuras, 1997.

COMEMORAÇÕES INICIAM inauguração da Casa de Angola. **Tribuna da Bahia**, Salvador, 05 nov. 1999. Afro-Bahia, p. 6.

CONN, Steven. Category jumpers: museums and anthropological objects. In: MACDONALD, Sharon (Ed.). **A Companion to Museum Studies.** Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2006, p. 498-508.

CORTESÃO, Jaime. **Os fatores democráticos na formação de Portugal.** Lisboa: Livros Horizontes, 1984.

COSTA E SILVA, Alberto. O Brasil, a África e o Atlântico no século XIX. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 8, n. 21, p. 21-42, maio 1994. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9660>>. Acesso em 10 jan. 2016.

COSTA E SILVA, Alberto. Como os africanos civilizaram o Brasil. **Biblioteca Entre Livros**,

São Paulo, edição especial n. 6, p. 64-69, 2007.

COUTO, Ione. A tradução do objeto do “outro”. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário; SANTOS, Myrian (Orgs.). **Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007, p. 179-202.

CUCHE, Dennys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

CUNHA, Marcelo. **Teatros e memórias, palcos de esquecimentos: culturas africanas e das diásporas negras em exposições museológicas**. 2006. 285 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/12944>>. Acesso em 15 jan. 2015.

CUNHA, Marcelo. Teatros e memórias, palcos de esquecimentos: culturas africanas e das diásporas negras em exposições museológicas. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 40, p. 149-171, 2008.

CUNHA, Marcelo. A exposição museológica como estratégia comunicacional: o tratamento museológico da herança patrimonial. **Revista Magistro**, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 1, p. 109-120, 2010. Disponível em: <<http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/magistro/article/view/1062/624>>. Acesso em 07 out. 2016.

CURY, Marília. Museologia – marcos referenciais. **Cadernos do CEOM**, Chapecó, ano 18, n. 21, p. 45-74, 2005a. Disponível em: <<https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2271>>. Acesso em 05 jan. 2015.

CURY, Marília. Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus. **História, Ciências, Saúde**, Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 12 (Suplemento), p. 365-380, 2005b. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702005000400019>. Acesso em 05 jan. 2015.

CURY, Marília. Comunicação museológica em museu universitário: pesquisa e aplicação no Museu de Arqueologia e Etnologia-USP. **Revista CPC**, São Paulo, n. 3, p. 69-90, nov. 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cpc/article/download/15598/17172>>. Acesso em 22 abr. 2015.

CURY, Marília. Museologia, novas tendências. **MAST Colloquia – Museu e Museologia: Interfaces e Perspectivas**, Rio de Janeiro, v. 11, p. 25-41, 2009.

DABUL, Lígia. Museus de grandes novidades: centros culturais e seu público. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 257-278, jan. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100011>. Acesso em 23 mar. 2015.

DAMASCENO, Wagner. Uma abordagem sócio-histórica das coleções principescas e dos gabinetes de curiosidades. **Revista Eletrônica Ventilando Acervos**, Florianópolis, vol. 2, p. 35-53, nov. 2014. Disponível em: <<http://ventilandoacervos.com.br/wp-content/uploads/2014/11/Artigo-3-Wagner-Damasceno.pdf>>. Acesso em 20 de jun. 2015.

DAMATTA, Roberto. **Relativizando: uma introdução à Antropologia Social**. Rio de Janeiro:

Rocco, 1987.

DE L'ESTOILE, Benoît. Les Musees des Autres, du Trocadero au Musee de l'Homme. In: FRONING, Sarah (Org.). **France and its Others: New Museums, New Identities/ La France et ses Autres: Nouveaux Musees, Nouvelles Identites**. Paris: Chicago Center, 2006, p. 944-961. Disponível em: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00361609/document>>. Acesso em 10 dez. 2014.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de museologia**. Tradução de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, Pinacoteca do Estado, Secretaria de Estado da Cultura, 2013. Disponível em: <<http://icom-portugal.org/multimedia/conceitos-chave%20de%20museologia.pdf>>. Acesso em 10 maio 2015.

DIAS, Nélia. Antropologia e museus: que tipo de diálogo? In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário; SANTOS, Myrian (Orgs.). **Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007, p. 126-137.

DZIDZIENYO, Anani. A África vista do Brasil. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, n. 10-11, p. 79-97, 1970. Disponível em: <http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n10_11_p79.pdf>. Acesso em 10 dez. 2014.

DZIDZIENYO, Anani. África e diáspora: lentes contemporâneas, vistas brasileiras e afro-brasileiras. In: NASCIMENTO, Elisa (Org.). **A matriz africana no mundo**. São Paulo: Selo Negro, 2008, p. 205-232.

EMOSU, Wale. Nigeria Cultural House in Brazil: before these treasures become treasure trove... **Tribune on Line**, Lagos, Nigeria, 25 apr. 2015. Disponível em <<http://tribuneonlineng.com/content/nigeria-cultural-house-brazil-these-treasures-become-treasuretrove%E2%80%A6>>. Acesso em 16 maio 2016.

FASOYIN, Bamidele. **Requalificação da Casa da Nigéria: casa do estudante**. 2015. 88f. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Salvador, Salvador, 2015.

FEDATTO, Maíra. A Fiocruz e a cooperação para a África no governo Lula. 2013. 118f. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais) – Instituto de Relações Internacionais, Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/15692/1/2013_%20MairadaSilvaFedatto.pdf>. Acesso em 05 dez. 2016.

FEEST, Christian. Museus de etnologia. Coleções e colecionar. In: MAGALHÃES, Aline; BEZERRA, Rafael (Org.). **Museus Nacionais e os desafios do contemporâneo**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2011, p. 22-31.

FERRAZ, Marcelo (coord.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1993.

FERREIRA, Aurélio. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FUNDAÇÃO GREGÓRIO DE MATTOS. **Espaço Cultural da Barroquinha**. 2009.

Disponível em: <www.culturafgm.salvador.ba.gor.br>. Acesso em 12 jul. 2016.

FUSCO, Coco. **English is broken here**: notes on cultural fusion in the Americas. New York City: The New Press, 1995.

GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte "primitiva": o caso do Musée Branly. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 14, n. 29, p. 279-314, jan. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100012>. Acesso em 10 dez. 2014.

GONÇALVES, José. **Antropologia dos objetos**. Coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 2007. Disponível em: <http://nau.ufsc.br/files/2010/09/antropologia_dos_objetos_V41.pdf>. Acesso em 30 maio 2014.

GONDIM, João. Museu da Cultura Afro Brasileira em Salvador tem obra inacabada. **IG Bahia**, Salvador, 21 out. 2012. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/ba/2012-10-21/museu-da-cultura-afro-brasileira-em-salvadortem-obra-inacabada.html>>. Acesso em 20 nov. 2016.

GROGNET, Fabrice. Ethnology: a science on display. **Museum International UNESCO**, Paris, vol. 53, n. 1, p. 51-56, 2001.

GROGNET, Fabrice. Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie? **Gradhiva**, Paris, n. 2, p. 49-63, 2005. Disponível em: <<https://gradhiva.revues.org/473>>. Acesso em 22 fev. 2015.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. The work of representation. In: HALL, Stuart (Ed.). **Representation**: cultural representations and signifying practices. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 1997, p. 13-74.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HERANÇA cultural Casa de Angola na Bahia vai aprofundar os conhecimentos da influência africana no Brasil. **Correio da Bahia**, Salvador, 06 nov. 1999. Caderno Aqui Salvador, p. 1.

HERNANDEZ, Leila. **A África na sala de aula**: visita à história contemporânea. São Paulo: Selo Negro, 2005.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Schwarcz, 2003.

HORTA, Maria. Modos de ver museus e comunicação. **Cadernos do CEOM**, Chapecó, ano 14, n. 12, p. 133- 157, jun. 2000. Disponível em: <<https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2132>>. Acesso em 05 jan. 2015.

HUMBOLDT FORUM. Berlin, 2011. Disponível em: <<http://www.humboldt-forum.de/en/home/>>. Acesso em 01 nov. 2014.

ICME. International Committee for Museums and Collections of Ethnography. **Mission**.

2010. Disponível em: <<http://network.icom.museum/icme/about-icme/mission-and-aims/>>. Acesso em 15 mar. 2016.

INAUGURAÇÃO DA CASA de Angola. **Correio da Bahia**, Salvador, 06 nov. 1999. Poder, p. 3.

INTECÂMBIO: CASA DA BAHIA vai ser construída na Nigéria. **Correio da Bahia**, Salvador, 20 out. 2008. Disponível em: <<http://www.correio24horas.com.br/detalhe/bahia/noticia/intercambio-casa-dabahia-vai-ser-construida-na-nigeria/?cHash=43202f0773dc3bfa5f789d3c38cb655e>>. Acesso em 23 jan. 2016.

IPAC. Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia. Disponível em: <<http://www.ipac.ba.gov.br/publicacoes-para-download/guias-e-folders>>. Acesso em 15 jul. 2016.

JEAN NOUVEL. **Projets**. 2014. Disponível em: <<http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/paris-france-quai-branly-museum1>>. Acesso em 10 jan. 2016.

JOÃO HENRIQUE É o pior prefeito do Brasil pela segunda vez. **Revista Bahia**, Salvador, 24 dez. 2011. Disponível em: <<http://revistabahia.com.br/2011/12/24/joao-henrique-e-sagrado-pior-prefeito-do-brasil-pela-segunda-vez/>>. Acesso em 05 dez. 2016.

KARP, Ivan. Culture and representation. In: KARP, I.; LAVINE, S. (Ed.). **Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display**. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1991, p. 11-24. Disponível em: <http://halleinstitute.emory.edu/karp/articles/museums_exhibitions/1991_culture_and_representation_exhibiting_cultures.pdf>. Acesso em 06 jun. 2015.

KARP, Ivan. Exhibiting otherness: problems and prospects. **Communicating Cultures: Proceedings of the Museums Australia 1995 National Conference**, Brisbane: Museums Australia, p. 40-46, 1995. Disponível em: <http://halleinstitute.emory.edu/karp/articles/museums_exhibitions/1997_exhibiting_otherness_problems_and_prospects.pdf>. Acesso em 06 jun. 2015.

KARP, Ivan; KRATZ, Corinne. Collecting, exhibiting, and interpreting: museums as mediators and midwives of meaning. **Museum Anthropology**, Arlington, VA, vol. 37, iss. 1, p. 51-60, 2014.

KAUARK, Giuliana. Políticas culturais de Salvador nas gestões Imbassahy (1997-2000 e 2001-2004). In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 1, Salvador, 2005. **Anais Eletrônicos I ENECULT**. Salvador: UFBA, 2005. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecul2005/GiulianadElReideSaKauark.pdf>>. Acesso em 11 mar. 2015.

KERTÉSZ, Mário. **Palavra e obra**. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador, 1988.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. **Destination Culture: tourism, museums and heritage**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. Reconfiguring museums: an afterword. In: GREWE, Cordula (Hrsg.). **Die schau des fremden**: ausstellungskonzepte zwischen kunst, kommerz und wissenschaft. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2006, p. 361-376.

KONARÉ, Alpha. Towards a new type of 'ethnographic' museum in Africa. **Museum**, Paris, n. 139, vol. XXXV, p. 146-151, 1983.

KÖPP, Juliana; ALBINATI, Mariana. Políticas culturais de Salvador na gestão Mário Kertész (1986-1989). In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 1, Salvador, 2005. **Anais Eletrônicos I ENECULT**. Salvador: UFBA, 2005. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecul2005/JulianaBorgesKoppeMarianaLuscherAlbinati.pdf>>. Acesso em 11 mar. 2015.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (Org.). **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Tradução de Agatha Bacelar. Niterói: Editora da Universidade Fluminense, 2008, p. 89-121.

LE PHOTO blog de Denis. **Musée du Quai Branly**. 2006. Disponível em: <<http://denisphotos.canalblog.com/archives/2006/10/10/2871838.html>>. Acesso em 02 mar. 2017.

LEBOVICS, Herman. Echoes of the “primitive” in France's move to postcoloniality: the Musée du Quai Branly. **Globality Studies Journal**, Stony Brook, NY, issue 4, p.1-17, feb. 2007. Disponível em: <<https://gsj.stonybrook.edu/wp-content/uploads/2007/02/0004Lebovics.pdf>>. Acesso em 09 nov. 2014.

LIDCHI, Henrietta. The poetics and the politics of exhibiting other cultures. In: HALL, Stuart (ed.). **Representation**: cultural representations and signifying practices. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 1997, p. 151-222.

LIMA, Diana. Museu, poder simbólico e diversidade cultural. **Museologia e patrimônio**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 16-26, 2010.

LIMA, Mônica. Venho de Angola, camará. In: FIGUEIREDO, Luciano. **Raízes africanas**. Rio de Janeiro: Sabin, 2009, p. 11- 15.

LOPES, Nei. Cultura banta no Brasil: uma introdução. In: NASCIMENTO, Elisa (Org.). **Cultura em movimento**: matrizes africanas e ativismo negro no Brasil. São Paulo: Selo Negro, 2008, p. 31-50.

LÜHNING, Angela. Pierre Fatumbi Verger: aview from Bahia. **Cahiers du Brésil Contemporain**, Paris, n. 38/39, p. 75-95, 1999. Disponível em: <<http://www.revues.msh-paris.fr/vernumpub/05-Luhning.pdf>>. Acesso em 03 jan. 2015.

MACDONALD, Sharon. New constellations of difference in Europe's 21 st-century museumscape. **Museum Anthropology**, Arlington, VA, vol. 39, iss. 1, p. 4-19, 2016.

MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André. Brève histoire de la muséologie: des Inscriptions au Musée virtuel. In: MARIAUX, Pierre. (Org.). **L'objet de la muséologie**. Neuchâtel: Institut de l'art et de muséologie, 2005, p. 1-50.

MARINS, Paulo. Novos patrimônios, um novo Brasil? Um balanço das políticas patrimoniais federais após a década de 1980. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 27, n. 57, p. 9-28, jan. 2016. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/eh/v29n57/0103-2186-eh-29-57-0009.pdf>>. Acesso em 05 nov. 2016.

MARTIN, Alexandra. Quai Branly Museum and the aesthetic of otherness. **St. Andrews of Art History and Museum Studies**, St. Andrews, UK, vol. 15, p. 53- 63, 2011. Disponível em: <<https://www.st-andrews.ac.uk/media/school-of-art-history/pdfs/journalofahandms/quaiبرانلي.pdf>>. Acesso em 10 jan. 2016.

MATOS, Thiara. **Correspondências pessoais ajuam a crias instituições**: Pierre Verger, o Museu Afro-Brasileiro e sua rede de colaboradores (1972-1976). 2012. 178f. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/15023>>. Acesso em 10 jan. 2015.

MENESES, Ulpiano. A cultura material no estudo das sociedades antigas. **Revista de História**, São Paulo, n.115, p. 103-117, jul. 1983.

MENESES, Ulpiano. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). **Anais do Museu Paulista Nova Série**, São Paulo, n. 1, p. 207-309, 1993.

MENESES, Ulpiano. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**, Nova Série, São Paulo, v.2, p. 9-42, jan. 1994.

MENESES, Ulpiano. O museu e o problema do conhecimento. **Anais do IV Seminário sobre Museus Casas**: Pesquisa e documentação. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 17-39, 2002.

MILANESI, Luís. **Centro de cultura**: forma e função. São Paulo: Hucitec, 1989.

MORA, José F. **Dicionário de filosofia**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

MOREIRA, Marta. **Da casa ao museu**: adaptações arquitetônicas nas casas-museu em Portugal. 2006. 388f. Dissertação (Metodologias de Intervenção no Patrimônio Arquitetônico) - Faculdade de Arquitectura, Universidade do Porto, Porto, Portugal, 2006. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/53514/2/4336.pdf>>. Acesso em 10 out. 2016.

MUSÉE DU QUAI BRANLY. 2006. Disponível em: <<http://www.quaiبرانلي.fr/fr/>>. 2006. Acesso em 05 nov. 2015.

MUSÉE ROYAL de l'Afrique Centrale. 2010. Disponível em: <http://www.africamuseum.be/renovation/renovate/index_html?set_language=en&cl=en>. Acesso em 15 mar. 2016.

MUSEU NACIONAL DE ANTROPOLOGIA. República de Angola. Ministério da Cultura. Disponível em: <<http://www.museuantropologia.angoladigital.net/>>. Acesso em 07 nov. 2015.

NIGERIAN ARTS and culture directory. The Federal Ministry of Culture and Tourism. Disponível em: <<http://www.nacd.gov.ng/ministry%20of%20culture%20and%20tourism.htm>>. Acesso em 11 out. 2016.

NIGERIA CULTURAL HOUSE. **Our mission**. 2013. Disponível em: <<http://nigerianculturalhouse.blogspot.com.br/2013/01/our-mission.html>>. Acesso em 20 nov. 2014.

NIGÉRIA E BAHIA retomam programas de atividades culturais em Salvador. **BahiaJá**, Salvador, 30 ago. 2008. Disponível em: <<http://bahiaja.com.br/cultura/noticia/2008/08/30/nigeria-e-bahia-retomam-programas-de-atividades-culturais-em-salvador,10210,0.html>>. Acesso em 20 nov. 2015.

OLIVEIRA, Maria. Quem eram os “negros da Guiné”? **Revista Afro-Ásia**, Salvador, n. 19/20, p. 37-73, 1997. Disponível em: <http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n19_20_p37.pdf>. Acesso em 05 maio 2014.

LOLAJULO, Babajide. O passado de quem? Museus da Unidade, produção de memória e a busca pela identidade nacional na Nigéria. In: SANSONE, Livio (Org.). **Memórias da África**: patrimônios, museus e políticas das identidades. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 125-146.

PINHO, Osmundo. A Bahia no fundamental: notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, vol. 13, n. 36, p. 1-13, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000100007>. Acesso em 07 nov. 2015.

PINHO, Osmundo. Novos sujeitos afrodescendentes e pluralização da modernidade em Salvador/BA. In: ENCONTRO ANUAL ANPOCS, 27, 21-25 out. 2003a, Caxambu, MG. **Anais do XXVII Encontro Anual da ANPOCS**. Caxambu, MG: ANPOCS, 2003a, p. 1-39.

PINHO, Osmundo. **“O mundo negro”**: sócio-antropologia da reafrikanização em Salvador. 2003b. 412 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003b. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000317256>>. Acesso em 05 jan. 2016.

PINHO, Patricia. **Reinvenções da África na Bahia**. São Paulo: Annablume, 2004.

PINTO, Louis. Déconstruire Beaubourg: art, politique et architecture. **Genèses**, Paris, n. 6, p. 98-124, 1991. Disponível em: <<https://geneses.hypotheses.org/>>. Acesso em 20 out. 2016.

PODE ENTRAR IRMÃO, que a casa é sua. Peça publicitária. Prefeitura Municipal de Salvador. Fundação Gregório de Mattos. **Jornal da Bahia**, Salvador, 06 maio 1988. Economia, p. 7.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n.

10, p. 200-212, 1992. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941>>. Acesso em 10 jan. 2017.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: **Enciclopédia Einaudi**. Memória – História. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984, vol. 1, p. 51-86.

PORTO, Marta. **Cultura e desenvolvimento em um quadro de desigualdades**. Salvador: Secretaria de Cultura/Fundação Pedro Calomon, 2009.

PORTO, Nuno. The spectre of art. **Etnográfica**, Lisboa, vol. VI (I), p. 113-125, 2002. Disponível em: <http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_06/N1/Vol_vi_N1_113-126.pdf>. Acesso em 07 jan. 2016.

PORTO, Nuno. Arte e etnografia cokwe: antes e depois de Marie-Louise Bastin. **Etnográfica**, Lisboa, vol. 19 (I), p. 139-168, 2015. Disponível em: <<http://etnografica.revues.org/3941>>. Acesso em 15 jan. 2016.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI**: do monumento aos valores. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

PRANDI, Reginaldo. De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião. **Revista USP**, São Paulo, n. 46, p. 52-65, jun. 2000. Disponível em: <<http://www.journals.usp.br/revusp/article/download/32879/35450>>. Acesso em 07 jan. 2015.

PREFEITO E REI abrem Casa do Benin. **Jornal da Bahia**, Salvador, 07 maio 1988. Geral, p. 9.

PREFEITURA ABRE NO MASP mostra da cultura africana. **Tribuna da Bahia**, Salvador, 12 mai. 1988. Caderno de Cidade, p. 1.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SALVADOR. Fundação Gregório de Mattos. **África Negra**. Catálogo de exposição, 11 maio a 26 jun. 1988, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SALVADOR. **Um presente da prefeitura para a cultura afro-brasileira e o povo baiano**. Salvador: Prefeitura Municipal, 2014.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

PRICE, Sally. **Paris primitive**. Jacques Chirac's museum on the Quai Branly. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2007.

PRICE, Sally. The enduring power of primitivism: showcasing “the other” in twenty-first-century France. In: SALAMI, G.; VISONÀ, M. (ed.). **A companion to modern African art**. Chichester, UK: John Wiley & Sons, 2013. p. 447-465.

RANGEL, Aparecida. A construção da subjetividade no museu-casa. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 44, p. 199-212, 2012. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Anais%20do%20Museu%20Historico%20Nacional>>. Acesso em 28 jul. 2015.

REDE MUSEOLÓGICA no país deve consolidada – diretor Nacional dos Museus. **Portal de Angola**, Luanda, 25 ago. 2015. Disponível em: <<http://www.portaldeangola.com/2015/08/rede-museologica-no-pais-deve-consolidada-director-nacional-dos-museus/>>. Acesso em 30 out. 2016.

REI DE KETU inaugura Casa do Benin. **A Tarde**, Salvador, 06 maio 1988. Capa, p. 1.

REIN, Anette. Competences and responsibilities of ethnographic museums as global actors. **Etnolog**, Ljubljana, 22, p. 193-213, 2012. Disponível em: <<http://www.etno-muzej.si/en/etnolog/etnolog-22-2012/competences-and-responsibilities-of-ethnographic-museums-as-global-actors>>. Acesso 10 jun. 2015.

REIS, João. Bahia de todas as Áfricas. In: FIGUEIREDO, Luciano. **Raízes africanas**. Rio de Janeiro: Sabin, 2009, p. 39-49.

REPÚBLICA DE ANGOLA. Ministério da Cultura. Museu Nacional de Antropologia. **Catálogo da Exposição Permanente**. Luanda: Ministério da Cultura, 2007.

RIBEIRO, Cláudio. Brasil-África: notas sobre política externa e comércio exterior (1985-2005). **Revista Afro-Ásia**, Salvador, n. 35, p. 281-314, 2007. Disponível em: <http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia35_pp281_314_Ribeiro.pdf>. Acesso em 10 set. 2016.

RIBEIRO JUNIOR, Ademir. **Parafernália das mães-ancestrais**: as máscaras *gueledé*, os *edan ogboni* e a construção do imaginário sobre as “sociedades secretas” africanas no Recôncavo Baiano. 2008. 159f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-22092008-150603/pt-br.php>>. Acesso em 10 set. 2016.

RISÉRIO, Antonio. Carnaval: as cores da mudança. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, n. 16, p. 90-106, 1995. Disponível em: <http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n16_p90pdf.pdf>. Acesso em 20 jan. 2016.

ROCHA, Everardo. **O que é etnocentrismo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ROIGÉ I VENTURA, Xavier. Museos etnológicos: entre la crisis y la redefinición. **Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia**, Barcelona, n. 09/a, p. 1-29, 2007. Disponível em: <<http://www.raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/73519/131240>>. Acesso em 14 de jun. 2015.

RUBIM, Antonio. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Antonio; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 11-36. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/138/4/Políticas%20culturais%20no%20Brasil.pdf>>. Acesso em 10 set. 2016.

RYDELL, Robert. World fairs and museums. In: MACDONALD, Sharon (ed.). **A Companion to Museum Studies**. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2006, p. 135-151.

SALUM, Marta. Critérios para o tratamento museológico de peças africanas em coleções: ma proposta de museologia aplicaa (documentação e exposição) para o museu afro-brasileiro. **Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, n. 7, p. 71-86, 1997. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/109296>>. Acesso em 11 jan. 2016.

SALUM, Marta. Que dizer agora sobre arte africana? A África nas exposições da virada do século XX para o XXI, no Brasil e no exterior. **Arte** 21, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 10-26, jul.-dez. 2014. Disponível em: <<http://www.belasartes.br/downloads/revista-arte-21/3.pdf>>. Acesso em 12 set. 2016.

SAMPAIO, Tiago. **ACM e a Bahia**: a construção do discurso político-afetivo de Antônio Carlos Magalhães e a narrativa de baianidade. 2010. 192f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9042>>. Acesso em 05 nov. 2016.

SANSI-ROCA, Roger. De armas do fetichismo a patrimônio cultural: as transformações do valor museográfico do candomblé em Salvador da Bahia no século XX. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário ; SANTOS, Myrian (Orgs.). **Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007, p. 95-112.

SANSONE, Livio. Os objetos da identidade negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil. **MANA**, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 1, p. 87-119, abr. 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132000000100004>. Acesso em 15 ago. 2015.

SANSONE, Livio. Da África ao Afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, n. 27, p. 249-274, 2002. Disponível em: <http://www.afroasia.ufba.br/pdf/27_5_daafrica.pdf>. Acesso em 19 jun. 2014.

SANTANA, Agnaldo. Salvador ganha Casa de Angola. **Tribuna da Bahia**, Salvador, 06 nov. 1999. Caderno Fim de Semana, p. 3.

SANTOS, Andre; CORREIA, Marcos; OLIVEIRA, Paulo. A Bahia e os seus fluxos e reflexos rumo à mítica Mama África: um possível campo de exercício da cooperação Sul-Sul? **Cardeno CRH**, v. 29, n. 76, p 87-100, jan. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-49792016000100087>. Acesso em 10 dez. 2016.

SANTOS, Maria. Reflexões sobre a Nova Museologia. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, vol. 18, p. 93-139, 2002. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/363>>. Acesso em 15 ago. 2016.

SANTOS, Myrian. Políticas da Memória na criação dos museus brasileiros. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, vol. 19, p. 115-137, 2002. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/369>>. Acesso em 15 ago. 2016.

SANTOS, Myrian; CHAGAS, Mário. A linguagem do poder dos museus. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário; SANTOS, Myrian (Orgs.). **Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007, p. 12-19.

- SANTOS, Myrian. Museus, liberalismo e indústria cultural. **Ciências Sociais Unisinos**. São Leopoldo, RS, v. 47, n. 3, p. 189-198, set. 2011. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/csu.2011.47.3.01/618>. Acesso em 10 jan. 2016.
- SANTOS, Myrian. Por uma sociologia dos museus. **Cadernos do CEOM**, Chapecó, v. 27, n. 41, p. 47-70, 2014. Disponível em: <<http://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2597>>. Acesso em 02 jan. 2016.
- SANTOS, Paula. Todos temos problemas... Museus etnográficos e desenvolvimento na Europa “Ocidental”. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, n.1, p. 85-129, 2013. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/645>>. Acesso em 10 nov. 2015.
- SARAIVA, José. Política exterior do Governo Lula: o desafio africano. **Revista Brasileira de Política Internacional**, Brasília, v. 45, n. 2, p. 5-25, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbpi/v45n2/a01v45n2.pdf>>. Acesso em 05 dez. 2016.
- SCHEINER, Tereza. Museologia e representação da realidade. In: **Museología y presentación: ¿original/real o virtual?/ Museologia e Apresentação: original/real ou virtual? XI ICOFOM LAM**. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural, 2003, p. 96-105.
- SCHWARCZ, Lilia. **O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCHWARCZ, Lilia. 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 Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves. **Museus: dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna**. Belo Horizonte: Argumentum, 2005, p. 113-136.
- SCHWARCZ, Lilia. O artista da mestiçagem. In: SCHWARCZ, Lilia (Org.). **O universo de Jorge Amado: orientações para o trabalho em sala de aula**. São Paulo: Companhia das Letras, v. 2, 2009, p. 34-45.
- SHELTON, Anthony. Museum and anthropologies: practice and narratives. In: MACDONALD, Sharon (ed.). **A Companion to Museum Studies**. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2006, p. 64-80.
- SHELTON, Anthony. The public sphere as wilderness: le Musée du quai Branly. **Museum Anthropology**, Arlington, VA, vol. 32, iss. 1, p. 1-16, 2009.
- SHELTON, Anthony. From Anthropology to Critical Museology and viceversa. **Museo y Territorio**, Málaga, n. 4, p. 30-41, 2011. Disponível em: <<http://www.museoyterritorio.com/pdf/museoyterritorio04-3.pdf>>. Acesso em 12 abr. 2015.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SILVERMAN, Debora. Diasporas of art: history, the Tervuren Royal Museum for Central Africa, and the politics of memory in Belgium, 1885-2014. **The Journal of Modern History**, Chicago, vol. 87, n. 3, p. 615-667, 2015.

SOARES, Bruno. **Máscaras guardadas**. Musealização e descolonização. 2012. 448 f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/6330711-Universidade-federal-fluminense-programa-de-pos-graduacao-em-antropologia-bruno-cesar-brulon-soares-mascaras-guardadas-musealizacao-e-descolonizacao.html>>. Acesso em 01 jun. 2015.

SOTO, Moana. Dos gabinetes de curiosidade aos museus comunitários: a construção de uma concepção museal à serviço da transformação social. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, n. 4, p. 57-80, 2014. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/4987>>. Acesso em 20 ago. 2015.

SOUZA, Marina. A descoberta da África. In: FIGUEIREDO, Luciano. **Raízes africanas**. Rio de Janeiro: Sabin, 2009, p. 91- 97.

STURGE, Kate. The other on display: translation in the ethnographic museum. In: HERMANS, Theo (ed.). **Translating others**. New York: Routledge, 2014, p. 431-440.

TAYLOR, Anne-Christine. Au Musée du Quai Branly: la place de l'ethnologie. **Ethnologie Française**, Paris, vol. 38, n. 4, p. 679-684, 2008. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2008-4-page-679.htm>>. Acesso em 05 maio 2015.

TEH, Yvonne. Museums in Africa: rhetoric versus reality. **Ufahamu Journal of African Studies**, Los Angeles, 28 (2-3), p. 137-150, 2000. Disponível em: <http://www.escholarship.org/help_copyright.html#reuse>. Acesso em 05 jan. 2016.

TERCEIRÃO pensando alto. **O expansionismo português: o Périplo Africano e a Rota Oriental**. 2013. Disponível em: <<http://terceiraopensandoaltohg.blogspot.com.br/2013/08/a-expansao-maritima-xivxv.html>>. Acesso em 01 fev. 2017.

THE ART NEWSPAPER. **Special report**. London: U. Allemandi, Vol. XXV, n. 278, Apr. 2016. Disponível em: <<http://theartnewspaper.com/reports/visitor-figures-2015/>>. Acesso em 05 set. 2016.

TRABAZO, Carla. Territórios de África em Salvador: Nigéria baiana. **Correio da Bahia**, Salvador, 18 nov. 2013a. Disponível em: <<http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/territorios-de-africa-em-salvador-nigeria-baiana-2/?cHash=a2709c862192ef289ff03d7538f9d62d>>. Acesso em 10 nov. 2014.

TRABAZO, Carla. Territórios de África em Salvador: Origens angolanas. **Correio da Bahia**, Salvador, 19 nov. 2013b. Disponível em: <<http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/territorios-de-africa-em-salvador>>. Acesso em 10 nov. 2014.

TRINDADE, Pedro. **Do lado de cá da Kalunga**: os africanos angolas em Salvador – 1800-1864. 2008. 104 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/10889>>. Acesso em 15 set. 2016.

URRUTIA, Jorge. **Leitura do Obscuro**: Uma semiótica de África. Lisboa: Teorema, 2001.

UDEZE, Edozie. A day in Nigeria house, Salvador. **The Nation**, Lagos, 20 nov. 2011. Disponível em: <<http://www.thenationonlineng.net/2011/index.php/sunday-magazine/arts-life/26848-aday-in-nigeria-house-salvador.html>>. Acesso em 02 jan. 2015.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. Centro de Estudos Afro-Orientais. Museu Afro Brasileiro. **Setor África**. Projeto de Atuação Pedagógica e Capacitação de Jovens Monitores. Salvador: UFBA, 2005.

UZOIGWE, Godfrey. Partilha europeia e conquista da África: apanhado geral. In: BOAHEN, Albert Adu (Org.). **História geral da África, VII: África sob dominação colonial, 1880-1935**. Brasília: UNESCO, 2010, p. 21-50.

VEJA FOTOS da inauguração da Casa da Nigéria. Blog da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Salvador, 04 set. 2008. Disponível em: <<https://plugcultura.wordpress.com/2008/09/04/veja-fotos-da-inauguracao/>>. Acesso em 02 jan. 2015.

VIANNA FILHO, Luiz. **O negro na Bahia**. Rio de Janeiro e São Paulo: José Olympio, 1946.

ZAID, Yetunde. Museums, libraries and archives: collaborating for preservation of heritage materials in Nigeria. In: **World Library and Information Congress: IFLA General Conference and Council, 75th, Milan, 2009**, p. 1-15. Disponível em: <<http://www.ifla.org/past-wlic/2009/191-zaid-fr.pdf>>. Acesso em 07 jul. 2016.

ZAMPARONI, Valdemir. A África e os estudos africanos no Brasil: passado e futuro. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 59, n. 2, jun. 2007, p. 46-49. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000200018&Ing=en&nrm=iso>. Acesso em 11 jun. 2015.

APÊNDICE A - Entrevista I com Sra. Arlete Soares, fotógrafa, editora da Corrupio, foi uma das primeiras diretoras da Fundação Gregório de Mattos. Concedida para J.J. Araújo Filho em Salvador, 23 de novembro de 2016.

J. J. - Gostaria que a Sra. começasse falando um pouco da casa do Benin e do projeto Bahia-Benin, que começou um pouco antes...

A. S. - Dois anos antes... Olha, esse projeto foi assim... eu fui uma dos quatro diretores da Fundação Gregório de Matos. Quando criou-se a Fundação Gregório de Matos, era João Jorge Rodrigues – hoje do Olodum, eu, Antônio Risério e o Waly Salomão. Então cada um tinha uma área que se interessava mais, que estava a fim de desenvolver. Eu escolhi cultura negra, coincidia que era a época 1986-87 e que vinha o centenário da abolição. E como eu lido com a Editora Corrupio, com a obra do Pierre Verger, que é toda ela nesse fluxo e refluxo entre a Bahia e o Golfo do Benin, então achei que seria ótimo criar um espaço aqui para o Benin e criar no Benin um espaço para o Brasil. Quando eu falei para Verger da ideia, Verger nem queria, ele disse: “isso não vai dar em nada, dona Arlete, negócio de governo, prefeitura...”. Ele tinha suas razões para ser descrente, mas eu insisti, disse: “não, Verger, vai dar certo, vamos tentar”. E deu certo. Aí apresentei ao prefeito, apresentei a Lina Bardi, fui ver a Varig pra conseguir as passagens... Bem, aí fizemos aquele encontro. Foi a primeira delegação oficial do Brasil que foi à África depois da abolição da escravatura. E o Mário Kertész foi em uma das viagens, foram três viagens.

J. J. - Quando aconteceu exatamente a primeira?

A. S. - Acho que foi em 86, tenho até um relatório por aí com as etapas todas. Nessas viagens também trouxemos os africanos para aqui, grupos de ballet, de música... Foi um intercâmbio muito legal, aí uma casa foi desapropriada no Pelourinho, foi feita a reforma pela Lina Bardi que é a atual Casa do Benin. Fizemos uma grande exposição em 1988, em maio, foi Vovô com o Ilê, João Jorge, Mãe Stella, foi muita gente. Com patrocínio da Varig e hotéis aqui, hotéis lá. Fizemos realmente uma coisa forte, na época nem tinha celular, nem internet, era na base daquele rádio, passava rádio para lá... esperava a resposta. Depois fizemos a outra exposição em São Paulo, no MASP, com obras do Museu do Homem. Eu fui à Paris com Verger, e Verger escolheu as peças que ele achava que eram ótimas para vir. Essas peças saíram pela primeira vez do Museu do Homem para vir ao Brasil.

J. J. - Essa exposição particularmente não chegou a Salvador, chegou?

A. S. - Não, a de lá foram peças do Museu do Homem, no MASP, toda planejada pela Lina Bardi. E a daqui foi mais ligada ao artesanato popular. A coisa de barro, de fibra, de madeira, de bronze...

J. J. - A Sra. poderia detalhar mais sobre essa coleção específica que está na Casa do Benin, foi garimpada pelo Verger? Pela Lina?

A. S. - Foi engraçado, a gente convidou a Lina para ir ao Benin, e íamos comprar peças em volta de mil dólares, uma verba que conseguimos para comprar coisas lá, populares, no mercado, feiras. A Lina se animou e falou “tá eu vou”. Quando já estava tudo perto da viagem, ela falou “olha eu não vou não, mas eu fiz aqui um mapa... você vai achar barro, você vai aqui nessa feira... você acha aqui”. Ela imaginou como seriam os mercados, detalhou na imaginação dela...

J. J. - A Lina conhecia essa região?

A. S. - Nada! Foi pura imaginação e cultura. Conhecendo todo o material que se fala dos mercados africanos, fotografia... sei lá, sei que ela fez um mapa. Eu fui com Verger, e a gente mesmo foi escolhendo. A gente ia de mercado em mercado, via as peças, os tecidos, muita coisa de tecido...

J. J. - Teve algum lugar específico que se sobressaiu mais em termo de material, ou Ouidá ou Cotonou por exemplo?

A. S. - Olha, nós fomos em vários mercados, porque lá acontecem de quatro em quatro dias... os mercados africanos lá do Benin. Então todos mercados africanos são super interessantes, você encontra de tudo. Mesmo um pequeno mercado como o de Ouidá, Sakété, Abomé. O país é pequeno, então podíamos percorrer vários, em dez dias você fazia muitos mercados. Achemos o mercado de Cotonou fantástico, Dantopka.

J. J. - E dessa viagem, já voltaram com esses materiais...

A. S. - Tudo cortesia da Varig. Centenas de quilos, coisas de madeira, até cadeira trabalhada que a gente ganhou de presente. Veio presente também que foi dado para Mãe Stella. Trouxemos muita coisa, com pouco dinheiro, mas o importante era ter um bom olhar e Verger tinha: “Isso aqui é interessante... isso aqui é muito perfeito”.

J. J. - Esse objetos quando chegaram, já tinham uma destinação, ficaram armazenados? Teve algum órgão responsável por eles?

A. S. - Quando chegou já foi direto para Casa do Benin, já foi pra montar a exposição. Abrir todas aquelas caixas... etc... e a Lina ia vendo como ela ia dispor.

J. J. - Então a Lina teve uma participação grande nessa expografia...

A. S. - Enorme! Ela ficava hospedada aqui no Hotel da Bahia, 15, 20 dias.

J. J. - Como a Sra. vê a participação do Verger na expografia? Além de selecionar os objetos, ele também participou na disposição deles?

A. S. - Olha, é muito interessante porque são duas cabeças que eu respeito muito: Lina Bardi e Pierre Verger. Trabalhei com ambos por bastante tempo, sobretudo com Verger. Mas eles tinham pensamentos muito convergentes e ao mesmo tempo muito díspares. Porque Verger era assim didático, metodológico, preto é preto, branco é branco, azul é azul. E a Lina tinha uma coisa imaginativa, uma coisa criativa, que era o barato dela. Verger era o pesquisador, fotógrafo, detalhista. A Lina era sonho também, conhecimento, sabedoria e sonho. Então às vezes eles entravam em atrito, porque a Lina queria botar, digamos, esse celular junto desse ipad. Ai Verger dizia: “não! Porque o celular saiu muito primeiro, foi criado muito antes, ele tem que estar em outro contexto”. E a Lina queria passar por cima, porque ela não estava ali para fazer uma coisa didática. Ela queria uma coisa mais grandiosa.

J. J. - A Sra. que vivenciou todo esse percurso, como analisa a Casa do Benin hoje?

A. S. - Eu acho uma pobreza.

J. J. - Por que?

A. S. - Porque a Casa do Benin foi pensada para ter visitantes na parte de cima. São seis apartamentos. Visitantes que viriam da África.

J. J. - Bem no começo chegou a funcionar dessa forma, não?

A. S. - É... um pouco, no começo. E daqui iria pra casa do Brasil lá em Ouidá, um intercâmbio realmente. E que aquelas peças, elas iam se renovando, iam incorporando coisa novas. Eu voltei ao Benin várias vezes depois dessa viagem, já encontrei outras coisas novas de artesanato, coisas maravilhosas que naquela época não tinha ainda. Então a Casa do Benin, acho uma pobreza, acho que ninguém dá muito valor. Tenho essa impressão porque quase não vou lá praticamente. Passo por fora.

J. J. - Depois dessa última requalificação de 2014 a Sra. não foi lá?

A. S. - Não. Preciso até ir, pode ser que esteja se dando muito bem e eu não saiba. Sei que tinha um restaurante que funcionou por um bom tempo, com uma bela cozinha, com as palmeiras que a Lina resolveu botar lá. Era um espaço para ser muito aproveitado. Era para ser uma coisa que marcasse no calendário da Bahia de festas, de eventos, de programação. E o prédio todo, a restauração, o nome da Lina...Encrustado numa área nobre da cidade...que é o Centro histórico, o Pelourinho mais precisamente. Mas aqui, as coisas tendem sempre para ficar esculhambadas. Sabe, a tendência é um pouco assim...cai no descuido, cala-se, as pessoas não se interessam, não tem nem conhecimento e nem amor. Quando a gente fez a Casa do Benin e esse projeto, a gente vibrava. Era uma coisa fortíssima. Todos participavam, eram muitos, arquitetos, a Lina, Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki, Verger, Roberto Pinho, Roberto Dias, era o Waly Salomão. Tinham muitas reuniões, discutia-se, se pensava mesmo.

J. J. - A Sra. acha que a participação política do Mário Kertesz foi decisiva na época?

A. S. - Foi importantíssima, sem ele não teria sido feito. Isso não tem a menor dúvida. E tudo isso sem custo para a prefeitura. Foi um projeto megaprojeto, imagina isso a tantos anos atrás, 1988. A prefeitura não gastou. Hotel, nós conseguimos...Varig, essas passagens... tudo. Quando teve a exposição em São Paulo o Maksoud patrocinou, a prefeitura não gastou. O que o Mário fez de importantíssimo foi bancar a ideia, acreditar que era uma coisa importante para a Bahia. E soltou a corda. As vezes ele falava assim: “se não conseguir, a prefeitura banca”.

Mas sempre a gente conseguiu, e ele ajudava a gente nessa capitação...

J. J. - A Sra. acha que hoje faltam políticas públicas para a área da cultura?

A. S. - Ah... acho que falta tesão dos governantes...

J. J. - Talvez falta conhecimento?

A. S. - O que eu vejo...estou com 76 anos, já vi muita gente passar utilizando a caneta do poder...o prefeito, o vereador, o governador, o senador... sei lá. Teve uma época, e eu não sou saudosista, mas tenho memória, que eram pessoas que agente respeitava muito...um secretário de cultura, ter uma Lina Bardi que vinha para fazer um projeto de restauração, um Pierre Verger que era convidado para mostrar a cultura negra, em eventos inclusive da Bahiatursa. A maioria das pessoas aqui que usava a caneta do poder pensava, tinha sensibilidade. Era gente culta, era um Edgar Santos, eram pessoas que tinham...sabe...a música, o teatro, a dança. Agora, eu olho assim e são um bando de quase nada. Você vê um cara, Ministro da República, o Geddel, aquilo ali é uma aberração. Eu moro na Ladeira da Barra, meu Deus, como é que vão botar 30 e tantos andares! Que coisa mais deselegante, que coisa mais feia, não é? Mas é a ganância do dinheiro.

J. J. - Desde o início já havia o pensamento de se estabelecer outras casas africanas como as de Angola e Nigéria que vinheram depois?

A. S. - Claro. Acho legal que elas vieram. Porque acho uma coisa tão próxima, apesar de a gente está tão distante. Não sei porque não encurtam logo esse caminho. África está na gente. A gente é parte.

J. J. - Como a Sra. vê simbolicamente o funcionamento do grupo dessas três casas para uma cidade como Salvador?

A. S. - Benin e Nigéria, a gente veio de lá, sobretudo do Benin. O tráfico de africanos sai de lá do Benin, daquela costa. De Angola também veio uma quantidade muito grande de negros, então acho que está muito no sangue mesmo, não é?. Muito mais do que uma casa como, digamos, Gana, sei lá um outro país negro. Togo tem muito a ver. Mas Benin, Nigéria e

Angola tem de mais...

J. J. - Como a Sra. vê o incentivo oficial que o governo brasileiro deu no estabelecimento de algumas Casas do Brasil nesse continente? Por exemplo Acra tem uma, Luanda também.

A. S. - Essas são da época de Lula.

J. J. - Mas a de Uidá foi bem antes...

A. S. - Foi em 88 com esse projeto Benin/Bahia.

J. J. - O que a Sra. poderia falar dessa Casa do Brasil em Uidá? Como ela está?

A. S. - Estive lá uns três anos atrás. Está semiabandonada. Está lá, tem vigilante, tem peças daqui, do Brasil, da Bahia. Mas, também não ganhou força. Está lá...

J. J. - O projeto de Lina nunca chegou a ser implementado lá...

A. S. - Não, a Lina tem um projeto para a Casa que não foi implementado. E o daqui é aquilo que falei anteriormente, não teve assim... porque no começo quando foi inaugurado, todo mundo ia na Casa do Benin, de Maria Betânia a todo mundo. Porque tinha o restaurante, tinha o nome da Lina, a comida era ótima, então era muito visitada. As pessoas tinham curiosidade, e apreciavam porque chagavam lá e viam coisas lindas, a comida ótima, as famosas cadeiras. Até as cadeiras, tudo *design* da Lina... a mesa. Tinha um charme muito especial. Mas esse negócio de diretor de casa de cultura ser funcionário público é uma coisa muito lesiva. Porque o cara é funcionário público, ele podia estar ali, podia estar no DETRAN...

J. J. - As Casas de Angola e Nigéria são gerenciadas pelos seus respectivos governos e me parece, à primeira vista, que elas sofrem de problemas muito parecidos...

A. S. - Exatamente.

J. J. - Até que ano a Sra. ficou na Fundação?

A. S. - Eu fiquei de 86 até o final de 88. Aí foi cometida uma coisa bastante conhecida. O começo de tudo. Eu fiquei, 86, 87, 88, quando teve toda a festa aqui e em São Paulo, Benin/Bahia, África Negra e tal. Eu fui tirada e foi colocada outra pessoa para se envolver com o projeto da Casa do Benin. Eu não estava lá, eu era diretora da Fundação Gregório de Matos, mas dava assistência total a Casa do Benin. Aí foi colocada outra pessoa, aliás, essa outra pessoa era a mulher do cara que era meu chefe. A pessoa é ótima, mas não tem a esperteza para aquele domínio. Não adianta me colocar em um avião que eu não sei pilotar. Mas, me coloque em um carro que sei pilotar muitíssimo bem. Então, isso é coisa da administração brasileira que é pior ainda na África e em muitos outros países. As pessoas não estão ali por mérito ou competência, estão ali porque são parentes de A ou B. Isso causa um prejuízo e muito..., e a longo prazo... é um prejuízo incalculável.

J. J. - Me parece que entra administração, sai administração e não existe uma continuidade...

A. S. - É. E por motivo totalmente condenável... Mas é isso, foi um projeto que gosto muitíssimo. Outro dia estava vendo os cartazes da época feito por Lina para os eventos daqui e de São Paulo.

J. J. - A própria mídia da época deu um destaque muito grande, não? Até mesmo a propaganda que a Fundação fez nos jornais na época...

A. S. - Esse projeto saiu por três motivos: um, a determinação do Mário: “vamos fazer, vão em frente”...

J. J. - Ele abraçou a ideia...

A. S. - Total!. Ele recebia a gente qualquer hora do dia e da noite, se tivesse urgência. Naquela época era telefone, nem era e-mail. Dois, Verger. Quando se entusiasmou, se entusiasmou total, deu uma contribuição fantástica. E a minha determinação. Quando eu fui propor a Lina o projeto, ela falou: “olha, você Arlete vai ter que virar uma onça, você vai ter que virar um animal selvagem”. Agente queria muito mais, é porque não deu para fazer. O recorte era bem forte. Mas, trouxemos artesãos do Benin para fazer ali do lado da Casa do Benin workshops com teares. Funcionou durante... não sei por quantos dias.

J. J. - A delegação que veio para a abertura foi bem grande e representativa, não?

A. S. - Nossa! E hospedagem. Nós tínhamos tudo. Hospedados no Maksoud (SP). Nós trouxemos um grupo de 40 jovens, professores, reis, e hospedamos lá naquele hotel Quatro Rodas (Salvador). Conseguimos lá no Quatro Rodas. Um dia, eu chego lá, o gerente me chama e diz: “olha, esse pessoal só fica aqui até hoje. Amanhã eu quero que a Sra. os retire, cancelamos a cortesia”. Eu estava inclusive com quarto lá, estava tomando conta dos meninos, com outras pessoas. Era muita gente. Ele disse : “as meninas saem a noite só com um paninho enrolado, tudo os peitos de fora. Eles tiram os colchões da cama e botam no chão, porque eles gostam de dormir no chão. Eles comem tudo do frigobar. Eles chegam na mesa...”, isso eu já tinha visto na mesa do café da manhã, eles não pegavam pedaços de mamão, eles pegavam a bandeja toda do mamão e levavam para a mesa deles. Outra cultura! Jovens! Pela primeira viagem por outro país. Eu achava lindo! Aí, eu peguei o telefone...aí que eu digo, se não tivesse um cara comprando a ideia...não ia fazer... Eu disse: “Mário, estou aqui no hotel, assim e assim... O gerente me disse que tenho que sair do hotel com todo esse pessoal”. “Qual é o motivo?”. Mário dava risada do outro lado do telefone: “mas o que? Elas estão andando com os peitinhos de fora? (risos)”. “Então, não fecha a torneira da banheira? Deixa transbordar?”. Mário caía na risada. Mário parou a brincadeira e disse: “olha, você vai dizer para ele que você falou comigo e mandei dizer se ele cortar a cortesia, eu vou para os jornais e denunciá-lo como racista. Isso é racismo, e você sabe Arlete. Você pode dizer que eu que estou mandando dizer. Qualquer dúvida, ele ligue para mim. Pode dar meu telefone privado para ele”. Aí eu voltei uma felicidade. Eu disse: “olha, o Dr. Mário disse isso, isso, isso...e mandou que eu desse o telefone dele particular para Sr. Ligar para ele se tiver qualquer dúvida”. Na mesma hora, o cara voltou atrás. E era tão preconceito, porque quando esses meninos desciam para o almoço, ou para jantar ou para ficar ali no hall, eles tocavam, eram músicos também e dançarinos. Os hóspedes ficavam encantados. Os hóspedes viviam atrás desses meninos para ver eles fazendo som. Era um conjunto maravilhoso de dança, malabarismo e tudo... Mas o cara do hotel era um racista... entende?. E achou um motivo assim... Esse projeto, eu tenho muitas fotos dessa época toda, dessas apresentações porque eles se apresentaram em várias escolas, em terreiros de candomblé. Eles circularam porque tinha ônibus à disposição da gente. Fomos ao Gantois, fomos à Mãe Stella. Foi um projeto que rendeu muitíssimo. E lá fizemos a mesma coisa quando o povo daqui foi para lá com Mãe Stella, com... Foi incrível.

J. J. - A exposição da Casa do Benin abriu quase concomitante com a África Negra em São Paulo, não foi isso?

A. S. - Aqui foi dia 6 de maio, e lá foi dia 13 de maio.

J. J. - Como a Sra. vê a exposição África Negra no MASP, em um espaço considerado elitista até hoje? Sendo o “grande museu” de arte da América Latina, embora não tenha sido a primeira exposição com essa temática sediada por eles...

A. S. - Eu acho que foi um sucesso estrondoso. Eu mesma fiquei pasma em São Paulo, vendo eles se apresentarem no teatro do MASP. Eles se apresentaram em outros locais, programa de televisão, eles eram realmente um sucesso, o grupo de dança e música. E os senhores, os ministros, com aquelas roupas maravilhosas... O chefe do vodu, aquele homem imenso... quando eles andavam ali pela Paulista juntava gente, pedia autógrafo. Foi um imenso sucesso essa exposição. E foi uma exposição que a Lina fez, construindo como se fosse uma taba africana, como se fosse uma aldeia africana. A concepção maravilhosa também. E com peças do Museu do Homem que nunca tinham saído de lá. E Verger tinha escolhido a dedo.

J. J. - Alguns deles estão em exposição no Museu du Quai Branly agora...

A. S. - Pois é! Então, teve essa junção de pessoas geniais, como Verger, Lina, um administrador, um homem público como Mário. Tinha pessoas com esses potenciais, que disseram: “vamos fazer que é bacana e vai ficar na história”. Eu conheço uma antropóloga que viu essa exposição do MASP. Ela fazia doutorado em São Paulo, na USP, e viu a máscara goli, que o nome dela é Goli Almerinda. Até hoje, quando perguntam sobre o nome dela ela conta que viu uma exposição no MASP, da Editora Corrupio. O catálogo, hoje, se vendem por não sei quanto... acho que é 300 contos, é uma raridade aquele catálogo. Foi muito sucesso, tanto lá, como aqui. Uma exposição que marcou. Eu ia toda noite lá. Inaugurou dia 13, fiquei alguns dias ainda lá, antes de voltar para cá.

J. J. - A Sra., então, acha que essa casa contribui para refazer esses olhares que nós temos de África, sobre os africanos?

A. S. - Eu espero que sim, porque ela foi constituída com essa finalidade, de ser uma porta

aberta para esse intercâmbio que já existe na pele, na comida, na religião. A gente está lá, eles também estão aqui. Esse projeto tinha essa finalidade, de mostrar as coisas de lá.

J. J. - A Sra. acha que ainda temos uma visão muito exótica de África?

A. S. - Claro! Você fala em África, vem logo uma girafa, um elefante. Sempre, você pega na televisão, quando vão falar de África... ou então é miséria, aquelas crianças famintas, os países em guerra...

J. J. - Então essas Casas me parecem de fundamental importância para mudar esse pensamento...

A. S. - A África tem uma riqueza cultural... que a gente nem... Muitos já perceberam, o Picasso, por exemplo, todo aquele pessoal da época do Picasso chupou demais a arte africana. Todos eles!

J. J. - Até hoje...

A. S. - É. Que isso acovarda essa intolerância que se tem contra o negro.

J. J. - Como a cultura pode contribuir com a diminuição das intolerâncias que vemos surgir nas grandes metrópoles do mundo, seja a xenofobia, homofobia...?

A. S. - E tenho a impressão que nunca vai acabar. Tem até a teoria do Carlos Moore, esse antropólogo cubano que mora até aqui na Bahia. A teoria dele é essa de que vai sempre ter o "outro". O branco quando avista o negro, ele já toma como a diferença. Mas claro que a educação na escola, tudo isso (ajuda)... Mas que isso não fira a dignidade, nem a liberdade do "outro". O que se vê são agressões não só verbais, mas também físicas. Essa intolerância, que não é só contra o negro, é contra o índio, contra o homossexual, conta a mulher... Isso tem que acabar, isso tem que diminuir muitíssimo. A cultura é fundamental. Para mim cultura começa quando a criança sai do útero da mãe, já está na vida. A vida é cultura.

J. J. - Algo que não foi perguntado, mas a Sra. gostaria de falar?

A. S. - A Casa do Benin, e esse projeto, ainda me toca muito porque foi uma época, inclusive, maravilhosa. Que ela tome força, que ela alce voo cada vez mais. Essa cidade é negra, então criar eventos, buscar meios particulares, *callfunding*, para não deixar a coisa minguar. Que aí é triste.

APÊNDICE B - Entrevista II com Sr. Camilo Afonso, diretor do Centro Cultural Casa de Angola na Bahia. Concedida para J. J. Araújo Filho em Salvador, 28 de novembro de 2016.

J. J. - A Casa funciona como uma extensão da Embaixada?

C. A. - Primeiro dizer que a Casa de Angola surge na base dos acordos culturais e científicos firmados entre os governos de Angola e do Brasil, nos anos 1980. E com que propósito? Com o propósito histórico-cultural de aproximação dos dois povos, uma vez que existe uma história cultural comum. Primeiro com a fase de tráfico de escravizados... Como estava dizendo, surge com acordos assinados nos anos 1980 nos domínios culturais e científicos, e acadêmicos, de forma à aproximar os dois povos dentro do legado histórico-cultural que vem do período do tráfico de escravizados. Porque os primeiros escravizados, é o que se discute fundamentalmente aqui dentro do Brasil, que teriam sido os iorubás da África Ocidental, do oeste, e que os bantos viriam depois. Eu gosto daquilo que é escrito pelos missionários que estiveram em Angola, e estiveram aqui, que são os jesuítas. Os jesuítas, naquele período do tráfico escravizado, estiveram em Angola e estiveram aqui. E o que eles escreveram diz que os bantos, conhecidos como congo-angola, foram os primeiros a chegar para o Norte e Nordeste do Brasil, no caso concreto para o Recôncavo Baiano, Cachoeira. Bom, este período ficou marcado porque, como o Padre Vieira vai dizer, ele foi induzido – mas, ele que diz que: “Sem Angola não há escravos”. Então, o que quer dizer que escravos vieram daquele ponto. Quando os holandeses ocupam Luanda, há um oficial da Marinha Brasileira que vai libertar Luanda dos holandeses, que é o Salvador Correia de Sá e Benevides. Hoje nós temos o Liceo Salvador Correia. Esse liceo está a ser reabilitado, está já na sua fase final, é uma outra história a buscar. Para dizer que a presença brasileira em Angola também está ligada com a batalha d'Ambuíla. O Negreiros que foi governador em Angola neste período, e Siqueira, um filho brasileiro comandou a Batalha d'Ambuíla em 1665. E chegamos à independência do Brasil. Quando está dada a independência do Brasil, havia um núcleo em Benguela, que o Antônio Rego – historiador português, diz que os sertanejos brasileiros vão se entranhar para dentro e encontrar mulher bonita africana e nunca mais voltar. Então, todas essas pistas dão a entender que houve um forte relação entre Angola e o Brasil. Não é em vão que Clara Nunes canta aquela “Morena de Angola”. Todos esses elementos, levam-nos realmente a buscar o que houve de concreto. Aliás, há uma lista de governantes brasileiros que estiveram em Angola. Então, é esse passado e o presente que vai ser o da nossa independência. Nos, quando

chegamos ao 11 de novembro de 1975 os portugueses já tinham saído, retirado a bandeira do mastro e partiram. Há um filho brasileiro que é o embaixador na altura encarregado, Ovídio de Melo, que vai ousar reconhecer a independência d'Angola. A partir daí um marco histórico para nós porque se não tem essa ousadia do Ovídio de Melo nós não teríamos independência e nem teríamos nascido como uma nação aos olhos do mundo. Então esta é a nossa relação que nos anos 80 faz-se assinar este acordo no sentido de nos aproximarmos, buscarmos no que é que nos une, no que mais nos une e no que mais nos afasta. E a evolução tinha que ser no domínio da pesquisa científica e cultural para tentarmos fazer os links daquilo que está lá está aqui. E ver como tratamos o assunto para melhor compreender esse passado histórico. Claro que a Casa de Angola só existiria em 05 de novembro de 1999 e a do Brasil mais tarde em 2000 e pouco. Tanto as duas casas para dialogar o sentido, trocas de especialistas no domínio cultural, no domínio acadêmico de um lado e do outro. Nós estamos há 17 anos, junto com a Casa do Brasil já vai a caminho de 11, 12 anos. Mas, o que importa é essa presença. As responsabilidades, como já disse, se resume nesse intercâmbio cultural, histórico, trazermos o que é d'Angola para aqui e alugarmos com as academias e ver como reconstituirmos uma história em comum. Esse tem sido o nosso trabalho, é claro que nós no meio desses afro-descendentes vindos de espaços como Angola fizeram uma recriação de identidade aqui, que trouxeram de memória. O que eles trouxeram de memória? Trouxeram primeiramente as tecnologias de lutas, ou as técnicas de luta que é o caso da capoeira. A capoeira é do espaço Congo-Angola. E hoje faz parte da Academia Brasileira de Artes. Ao lado disso, trouxeram a espiritualidade, que é a religiosidade do homem banto seja ele da África ocidental ou do leste, eles têm a mesma espiritualidade. Nós acreditamos no único Deus, razão pelo qual eles criaram o candomblé. O termo candomblé vem da palavra banto, da palavra quicongo do radical “lomba” que quer dizer “pedir”, “orar”. Daí surgiram esses terreiros. Para além dos terreiros bantos aos terreiros dos orixás que, num estudo comparado, são a mesma coisa. Só tem línguas diferentes, mas não deixam de ter a base fundamental da espiritualidade. Ainda ontem foi a celebração dos 100 anos do Terreiro Bate Folha e eles até nem sabiam que o Bernardino se chamava Muxikongo. Muxikongo quer dizer “o natural do Congo”. Ele foi iniciado por um sacerdote unganganga do Congo, Manoel Nkosi. Só pelo nome, Manoel Nkosi quer dizer Manoel Leão. Isso tudo, dar nos a conhecer que na verdade esses escravizados postos aqui não ficaram amorfos. Recriaram tudo o que eles já praticavam no Congo, como ponto de partida. Por isso, a nossa Casa também tem essa vertente de pesquisa e por isso que nós estamos com um projeto, apesar de estar um bocado atrasado, com o arranque do ensino da língua quicongo e da língua quimbundo que são as línguas dos reinos do Congo e Dumdon

e que são predominantes na parte norte e nordeste do Brasil, fundamentalmente em Salvador. Precisamos para que os que estão nos terreiros possam entender o que estão cantando e estão dizendo em uma língua africana. Este é o nosso outro desafio, buscarmos estes fatos históricos. Estamos com um projeto que já está entregue à UNESCO, que já vai em sua terceira mesa redonda internacional, que foi agora realizado na capital do reino do Congo que é M'Banza Kongo, que é elevarmos a capital do reino do Congo à patrimônio mundial. Portanto, o Brasil faz parte desse projeto, apesar de que nesta última mesa o Brasil não participou. Mas, o desafio, nas conclusões finais lançaram esse desafio de juntos trabalharmos para que essa capital seja elevada à patrimônio mundial porque as Américas têm muito do Congo, então cada um vai buscar no seu campo, ou linguístico, ou da oralidade, ou da própria história para escrever o que ele encontrar. Porque nós encontramos não só na linguagem, encontramos nas técnicas do artesanato, nas técnicas de construção e habitação, casa que é chamada aqui de taipa ou pau a pique é uma casa que também tem na África Central e Ocidental. Portanto, na região a que nós pertencemos. São vários elementos que concorrem para que a Lei 10.639/03 tenha base de sustentabilidade. Porque não é uma lei que se criou... Num país como o Brasil, com várias origens europeias, africanas e as locais do povo indígena e que não se estuda. Porque nós quando estudamos a história da África e de Angola, nós sabemos que em nosso caso, nós temos parte de elementos que são filhos de portugueses ou outras nacionalidades, mas que estão aí e são reconhecidas. E por que não estudar a história dos outros?

J. J. - O Sr. acha que esta Lei vem mudando o olhar que o Brasil tem de África?

C. A. - Bom, caberia dizer que está se abrindo, mas ainda há dificuldades. Noto que há dificuldades e resistências de se estudar a história dos africanos. Pouco se escreve, há muita gente que escreve sem medo ou complexos de colocar o que eles trouxeram de positivo. Porque é um edifício, não há um edifício de três paredes. Os edifícios, sejam eles de que jeito for são de quatro paredes. Então alguma parede está a ficar de fora. Não é um prédio. Nós fizemos, é o que aconteceu conosco. Eu estudei no período colonial a história de Portugal, a história do Brasil. Porque todos que passam por Portugal nós estudamos. Por que que aquilo que foi trazido de África para aqui não pode ser estudado? É uma questão das pessoas entenderem que a história está a ser escrita.

J. J. - Não acha que fomos muito influenciados pelas políticas racistas do século XIX?

Criando esse distanciamento que houve no período, entre Brasil e África?

C. A. - Contudo, nós já sabemos que as teorias evolucionistas, as teorias relativistas e todas xenofobias inclusas distanciaram o saber de África. Felizmente a UNESCO, com o surgimento das independências em África, logo no início, pediu ao continente africano que escrevesse sua própria história. Hoje temos oito volumes, nós de Angola vamos no próximo ano apresentar o nono volume que vai tratar sobre o apartheid que existiu na África do Sul, com algumas reminiscências no Zimbaube e Namíbia. E vai tratar também de diáspora africana, dos descendentes, no caso dos afro-brasileiros, dos afro-americanos. Todos estes vão aparecer neste volume porque fazem parte dessa história. Os mercantilistas escreveram, os missionários escreveram, os viajantes escreveram. Estes relatos que fizeram não nasceu por acaso. É preciso que haja coragem, haja transparência, haja firmeza naquilo que se pretende como uma nação. Ninguém vive só. Porque esse Brasil, por aquilo que lemos e vemos, tem várias origens e cada um ocupa seu espaço. Essas contribuições que os afro-descendentes ou afro-brasileiros deram ao Brasil para ser o que é, está a vista de todo mundo, ninguém pode escamutiar isso e dizer que não há nada, não há contribuição. Há.

J. J. - O Sr. Acha que essa revalorização que começou acontecer nos anos 1970-80 com a estetização da cultura afro na Bahia tem relação com a política de turismo de massa?

C. A. - É preciso entender que turismo existe em todo lado. Mais do turismo de inclusão, no Brasil se fala sempre de turismo étnico. O que é o turismo étnico? Turismo étnico é a continuação da linha epistemológica da antropologia, do estudo do outro. Quem é esse outro? Acabamos de dizer da ideologia do século XIX, é o primitivo, o exótico. Portugal fez isso, chegou a fazer exposições nos anos 40 e que levava toda gente que estava sob seu controle para Portugal, desde alimentação, habitação, vestimenta. Tudo para mostrar que aquilo era exótico, o outro selvagem. Hoje não tem razão de ser. Se é étnico, então todas as etnias que conformam o Brasil tem que fazer também o turismo étnico. Nós vemos no programa Brasil Rural. Todos que participam, de origem italiana, alemã, buscam as suas danças, gastronomia. Mas a predominância, ou tendência maior de ver é mais para o negro e índio, os outros não aparecem tanto. É o caso que nós vivemos no período colonial em Angola. Primeiro, fez-se os estudos étnicos das populações de Angola. Juntaram grupos étnicos que não tinham nada a ver com os espaços étnicos que estavam a ser estudados. Hoje estamos a fazer um outro renquadramento desse espaço. Eles também criaram um centro de informação turística e as

populações dominadas que eram apresentadas como alvo. Os donos do espaço que eram apresentados como se fossem gente sem sentidos. Penso que é bom divulgar aquilo que o país tem, mas de uma forma global, de uma forma a criar espírito de unidade e continuidade de uma história que partiu em épocas diferenciadas mas que faz no todo a história de uma país, de uma nação. A verdade seja dita, nós vemos o carnaval como se apresenta, nós vemos como determinados debates se apresentam. Penso que o elemento cultural é fundamental, faz parte da vida dos seus habitantes. Não só fazem parte da vida, são os alicerces que sustentam uma nação. Nós vimos a Europa que na primeira guerra, segunda guerra mundial, houve espaços que foram aglutinantes e hoje estão abertos. A preferencia é que se trabalhe para a unidade. A unidade que vai fortificar essa nação.

J. J. - Voltando a questão da Casa, mas especificamente da coleção etnográfica que está no museu. O Sr. poderia falar mais um pouco dessa coleção? Como chegou? Quem trouxe? Qual a participação do Museu Nacional de Antropologia nesse processo?

C. A. - Nesse particular do espaço museológico eu devo dizer que nós ainda não temos especialistas em museologia. Como havia urgência de se trazer algo que faz essa ponte... Nós temos elementos etnográficos, mas muita coisa foi coletada por grandes especialistas mas sem o histórico completo de cada peça. Nós já temos um trabalho que está retardado, desde o ano passado que estamos a lutar para trazer a direção do Museu, porque também não é culpa deles. Houve esses documentos de que me referi, dos anos 80, houve alguns acertos de 2005-2006 mas a perspectiva era que no ano passado deveria publicar-se novamente ou reatualizar-se os acordos. Não foram criadas as condições na altura da inauguração da Casa do Brasil em Angola. Adiou-se para que acontecesse no Brasil. O assunto ainda está em aberto, estamos a aguardar em que isso vai dar. Para voltarmos a assinar novos acordos, com outras perspectivas e a partir daí nós podemos reatualizar tudo. Em vez de esperarmos técnicos que venham de Angola, ter parceiros que trabalham com museus e darmos outro tratamento com base naquilo que se tem como histórico. Porque precisamos dar uma outra visão, outra leitura das peças para as pessoas poderem compreender. E elas estarem nas três principais línguas português, inglês, ou espanhol, ou francês, ou o que for optar, para que o visitante que estiver a visitar o espaço poder tomar conhecimento porque a peça tem uma história, tem uma linguagem e tudo isso precisa estar informado.

J. J. - Mas de fato, as peças foram trazidas pelo Museu Nacional de Etnologia Antropologia?

É uma coleção que eles já tinham lá?

C. A. - Sim. Bom, é uma réplica, vamos dizer assim, do original. O original não sai. Então é uma réplica que foi feita e é essa que temos. E como digo, nós estamos com um problema porque precisamos ter um especialista para o espaço. Não é qualquer um que vai trabalhar com o espaço porque isso dificulda a compreensão e apresentação da peça. Como estava a dizer, este catálogo aqui é do Museu Nacional de Etnologia de Lisboa, mas entretanto, o que está aqui é de Angola, Guiné-Bissau e Moçambique. Mas essas coisas entram como deles. Eu me recordo porque neste período eu estava em Portugal, eu fui o adido cultural em Portugal. E visitei o Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra... e o que tem de peças de Angola...o próprio Museu de Etnologia. Levantaram-se muitas polémicas, por que estas peças não retornam para seus espaços, “ah, eles não têm como tratar, não tem como guardar...”. Com várias razões, mas como é que eles foram retirados dali para fora? Sabemos que muitas coisas foram retiradas à força.

J. J. - Processo semelhante aconteceu com a França, Inglaterra...

C. A. - Quando a gente vai para Europa, para esses grandes museus...o que encontramos? É tudo que eles tiraram de vários espaços... Bom, mas estamos em paz a 14 anos, hoje temos faculdade de ciências humanas a funcionar e que daqui a mais um tempinho vamos preencher outros espaços.

J. J. - Quais seriam os museus mais representativos de Angola, além do Nacional de Antropologia?

C. A. - Pararelo ao Museu de Antropologia, que é uma criação mais recente, dos anos 70, pós-independência. O do Dundo é mais antigo. É o mais antigo ao sul do equador. Ele já está todo restaurado com o mesmo acervo. E a partir dali por causa da companhia Diamang que trabalhou com o quadro da exploração diamantífera, mas também com as ideias que já existiam da escola americana etnográfica. A partir dali começou-se a constituir aquele museu. Constituiu-se também o Museu Regional do Uíge, que é na parte norte, Museu Regional da Huíla, Huambo. Então esses museus que estavam regionalmente a fazer vários estudos, mas nem tudo foi concluído como gostaríamos. Nós hoje estamos com uma política de criação de centros culturais, esses centros também tem essa vertente de constituir espaços museológicos.

Podem vir também para Luanda. Talvez uma parte [desses centros pode] vir para o Museu de Antropologia, a gente quer e precisamos construir um espaço maior que é para termos a dimensão histórica-cultural do país.

J. J. - Existe um museu no Centro Cultural de Angola em Lisboa?

C. A. - Não. Em Lisboa há uma Casa de Angola que surgiu no período colonial, com amigos de Angola. Mas esta Casa está dentro das políticas culturais do governo de Angola, tem biblioteca, um próprio funcionamento de centro cultural.

J. J. - Qual é o maior desafio de manter uma instituição cultural como essa em Salvador?

C. A. - O maior desafio é que não há muita publicidade nem sensibilização por aquilo que é do outro. Digo isso porque... repare... nós temos em Angola o Centro Cultural Português, a Casa Brasil-Angola. Os angolanos expõem e frequentam esses espaços. Aqui pouca gente, talvez as escolas públicas, não aqui do centro mas escolas que vêm do interior, aqui dentro pouco... às vezes alguma universidade... há a ideia de que isso aí não é para nós. É difícil de entender que há uma história a estudar. Essa história a estudar é que deve ser dada. Este livro aqui da Marina de Melo e Souza, África e o Brasil africano, eu gosto dessa professora porque ela coloca história no seu devido lugar porque na verdade há parte de África no Brasil. Então por que não estudar e entender melhor disso? Se eles não tivessem desenvolvido as técnicas de luta, o caso da capoeira, teriam sobrevivido sim, mas travar o impeto violento do estado em que viviam. Há formas de manifestação cultural, trouxeram o carnaval, recriaram. Então tudo isso... eu penso que tem razão de ser. Por que se outras comunidades têm as suas manifestações e são aceitas... por que tantos outros não? Então eu penso que há um trabalho ainda sério, mas nós vamos recebendo a população que nos visita, vamos dialogando... nós também temos ido ao campo. Infelizmente, diplomaticamente eu sou o único do quadro alocado nesta casa. Nós temos uma dupla subordinação, metodologicamente no ministério da Cultura que aprova as políticas de funcionamento da Casa e a parte administrativa com a embaixada por uma questão diplomática em termos de nossa funcionabilidade.

J. J. - Então ela está subordinada à embaixada, mas as política gerais vêm do ministério...

C. A. - Nós estamos dentro das políticas culturais do Estado. O Centro Cultural que se rege

em um estatuto próprio.

J.J. - No momento a ministra é uma mulher, não é isso?

C. A. - A Dra. Rosa por questões de saúde foi afastada, agora uma nova ministra. Ela entrou em julho ou agosto, por aí. É uma fase de transição, próximo ano temos eleições. Vamos ver qual o novo quadro que teremos.

J.J. - Em um contexto mais geral, como o Sr. vê a contribuição que a cultura e esses centros culturais pode dar em relação às crescentes xenofobias do mundo globalizado?

C. A. - É aquilo que eu digo, é o não conhecer o outro. Porque eu tenho diálogo com o outro quando possamos dialogar, trocar impressões, eu vou entender que é este, não é?. Outro exemplo, candomblé de um lado e umbanda do outro, mas esse candomblé e umbanda são nomes africanos. O que quer dizer o que eles cultuam, para além das outras mudanças que foram introduzidas, teve uma base africana. Então, por que utilizar a capa daquele que você não pode, então, o ideal é você fazer uma introspeção de si próprio e dizer “não, algo está errado”. Para lhe dizer, o cristianismo católico, pelo sul do Saara, entrou pelo Reino do Congo. E os elementos desse cristianismo africano, o sincretismo que se fala, já partiu do Congo. Primeiro eles adotaram elementos da realidade do Congo, transpondo para o catolicismo. A palavra nzambi e calunga são nomes que tem a ver com eles. Aqui temos Nzambi a Mpungu, é o mesmo Deus todo-poderoso. Portanto se reparar, o africano não pinta Deus. Menos naquelas questões infantis “juro por Deus”, o mais velho precisa dar um puxão de orelha: “onde é que o encontrou?”, “que idade é que tem?”, “onde é que ele vive?”. Porque ele é este elemento que está sempre a nossa volta, é uma força que nós acreditamos. Bom, esses elementos foram trazidos de lá para aqui, eles existem aqui. Quando se fala de Nkisi, da palavra banto é uma força espiritual que está ali. No Congo, primeira coisa foram os objetos queimados em praça pública porque eram “fetiches”, tinham que ser derrubados. Entretanto, nas proximidades da partilha do continente, Leopoldo II rei da Bélgica voltou a reforçar junto aos padres e pastores protestantes de que vocês vão para África mas não vão lá para lhes ensinar porque as crianças sabem que estuprar, matar e roubar, tudo isso eles sabem que é pecado, mas com uma linguagem toda de submissão; fazer os meninos ajoelhar para demonstrar ser de paz... e que lhes ensinar em Cristo não vai ser nada para eles. Mas eles se esqueceram – ele e os outros – de que o lugar de Jesus Cristo é o lugar de nossos antepassados

porque o homem banto não dialoga diretamente com Deus. Ele dialoga com seus antepassados que são os intermeios com Deus e vice-versa. Por isso que os missionários, já no século XX, criticaram esses erros que foram cometidos porque eles, no campo prático, viram que na verdade algo foi destruído. A espiritualidade... todos os povos tem, bem ou mau mas a tem. E por que o homem banto, ou o homem africano sobreviveu até agora? É por causa dessa força em que creditam. Por isso que nós vemos o candomblé aqui, os orixás, porque pedem algum fundamento. Se não tivesse um fundamento em que as pessoas acreditassem não haveria. Agora, é preciso que as consciências humanas saibam ver que não é pela cor da pele. Porque, como dizia o padre que era lá da minha paróquia em Angola... Ele foi a um funeral e encontrou um filósofo que o perguntou: “o que está aqui a fazer?”; “é um amigo, e o senhor? Veio saber de que cor são os outros que morrem...”. Porque o cara morreu, mas daqui a algum tempo... quando a gente for escavar... os outros são todos iguais. É para ver que podemos fazer o que quisermos, mas é uma questão de mente. Nós somos criticados por Portugal por causa de um canal assim. Eu quando voltei para Angola, depois da minha missão em Portugal, aqueles dos filhos dos filhos que nasceram em Angola... os pais é que foram tratar das certidões porque sabiam que os termos de registros de batismo as igrejas mantiveram esses documentos, como aqui. Já falei com muita gente, que diz que Santo Amaro, Cachoeira há muitos registros. Na verdade, se formos ver, há muita coisa que veio de Congo-Angola, mas só quem conhece a língua. Por exemplo, se eu perguntar o que é “cabula” pra você? “Cabula” quer dizer compartilhar. Eu reparto o pão, a água, é compartilhar. “Matatu”? É três...você falam e não sabem o que é... e há outras coisas. “Cassange”, em São Cristovão, é um pequeno galo. Os elementos estão todos ali, mas temos que saber o que é. Nós temos na nossa biblioteca um dicionário de português-quimbundo-quicongo. Este dicionário, segundo a embaixada de Portugal e o Instituto de Línguas Nacionais estão a dizer que o dicionário é atual e há um outro que apareceu que é também quicongo-português. Quem quer se dedicar e buscar as coisas... está aí.

J.J. - Professor, creio que já tive bastante informação. A entrevista foi interessante e proveitosa. Teria alguma coisa que não foi perguntada e o Sr. gostaria de falar?

C. A. - O que eu devo dizer é que as pessoas que trabalham com o que é vulgo conhecido como etnicidade, devem saber colocar as coisas de forma transparente e quando se vai falar, que se fale com segurança. Porque eu já estive em palestras com especialistas que se dizem dominar o tópico da África, a certo momento começam a colocar ao aluno sem saber se é

verdade ou mentira. “Eles dizem assim”, “eles próprios descrevem assim”, mas você que assimilou ou que estudou, o que é que encontrou? Por exemplo, os livros de geografia quase que não há mapas da África. Este é o atlas do ensino secundário que é o fundamental daqui. Este é um trabalho coordenado por um professor cubano que foi na altura do império e até hoje vive em Angola. Aqui você tem Angola, África Central e Austral, África, Europa, Ásia, América do Norte, América do Sul, Austrália, quer dizer que o nosso aluno, ele tem os mapas todos do mundo aqui. Entretanto, como é que você vai ensinar uma criança um assunto se você não lhe situa no espaço e no tempo? Por isso que eu muitas vezes... como na semana passada, na faculdade de arquitetura, me convidaram para falar sobre essa questão do turismo étnico. Turismo étnico tudo bem, mas o que é que se sabe da África? Pois há coisas que aparecem... e eu como angolano digo “não, isso não tem nada a ver com Angola”. E dizem que é de Angola. Você vai ver que não tem nada de Angola, e vice-versa. Precisamos primeiro estudar a fundo, que é isso que eu vou tratar? Aqui por exemplo, nestas máscaras. Há máscaras de iniciação. É arte ou não? Mas o que é arte, afinal? O cubismo de Picasso não seria o que é se não tivesse ido à África beber da arte africana. Então, eu penso o que deve haver é uma certa transparência, despir-se daquilo que é mais subjetivismo e assumir o que é objetivo. Eu não vou falar do meu país... eu sei que o meu país, como qualquer outro país tem zonas boas e outras sombrias. Mas, eu tenho que dizer o que é aquele país, o que é aquele continente. Hoje, continua a passar uma imagem de uma África que vem de muito tempo. É preciso que ao se ensinar que se ensine com verdade.

J.J. - Somos muito África, mas ao mesmo tempo desconhecemos muito da África...

C. A. - Vocês que estão a se especializar é que devem provocar isso, vamos ao diálogo, vamos ver o que é que existe. Eu já fiz aqui muitas entrevistas, o que é que serviram essas entrevistas? Deram algum resultado? O que é que deu? O que é que não deu? Então, o ponto fundamental é que, como já disse, vamos buscar a transparência, vamos colocar as coisas, há o positivo, há o negativo. Mas, o porquê do negativo? Tem outras causas... Saber situar as coisas.

APÊNDICE C - Mediação I cultural proferida por Maria Jussara dos Santos, no Centro Cultural Casa de Angola da Bahia. Concedida para J.J. Araújo Filho em Salvador, 24 de outubro de 2016.

Meu nome é Maria Jussara dos Santos, sou assistente cultural e vou fazer oito anos [trabalhando] aqui no centro. Falo sobre a cultura do povo de Angola e explico tanto aos estudantes como aos visitantes o que é o Centro Cultural Casa de Angola aqui na Bahia, que divulga a cultura de um outro país.

Nessa parte do museu, nós falamos sobre os acervos de caça, pesca e instrumentos musicais. Aqui, por exemplo, são os cachimbos que eram muito utilizados pelos chefes de estados. Naquele tempo quem fumava cachimbo em Angola era só quem tinha o poder. Aqui embaixo, nós temos as facas que são de caça e também defesa e algumas de circuncisão que se usavam muito lá para fazer circuncisão das crianças antes de completar dez anos.

Aqui nós temos os instrumentos musicais que são os *ngomas*, conhecidos como batuques que eram utilizados lá para danças, manifestações, rituais, para qualquer tipo de comemorações dos angolanos. Aqui nós temos um instrumento musical que consiste de duas cabeças feito de madeira com couro de cobra, mais embaixo são as *Kisanjis*. Ao lado, essa estátua simboliza o tocador de *marimba* que é aquele instrumento ali.

Nesta parte temos acervos feitos de cabaça, inclusive esse cachimbo com filtro de água, ainda temos canecas, copos. E mais adiante, utensílios utilizados pelas mulheres como cinto feito de couro de cobra, colares, pulseiras feitas de bronze e aqui em baixo são as cabaças trabalhadas que eram muito utilizadas para transportar líquidos, conservação de sementes.

Já esta estátua representa um tocador de *ngoma*.

Aqui encontramos as armadilhas de pesca e caça, onde estes cestos eram utilizados para fazer o transporte do peixe até as aldeias. Os machados também utilizados para a pesca e caça. Isso aqui é o que chamamos de enxada no Brasil, lá tem outro nome, é o *etmo*. Aqui vemos uma enxada de dois cabos, pois naquele tempo quem cuidava da roça, da colheita eram as mulheres. Por isso os dois cabos, para elas se apoiarem melhor na escavação da terra.

Essa estátua representa um caçador que caçou aquele animal conhecido como palanca negra que é um animal que vive na província de Malanje.

Aqui temos mais alguns utensílios da casa, do lar: panelinhas, copos, esse é um funil feito de pedra, tigelas feitas da madeira do castanheiro. Aqui é um *mulondo*, conhecido como moringa no Brasil, para a conservação de água também e mais panelinhas de argila.

Vemos aqui um berimbau que é um instrumento que foi trazido pelos escravizados nos navios

negreiros e utilizado nas suas manifestações.

Aqui são peneiras feitas de fibras que eram utilizadas para processar uma farinha, coar um leite. Mais adiante, temos os tronos utilizados pelos chefes de estado e algumas armas também, como lanças e flechas. Isso aqui é uma *mufuka*, para espantar insetos e livrá-los dos maus. Já esta estátua representa um tocador de berrante que é feito do chifre da palanca negra. Temos aqui mais cabaças trabalhadas utilizadas para a conservação de farinha e sementes.

Este acervo aqui foi trazido a pouco tempo para a Casa que é de artesanato: temos cestos, instrumentos musicais, bolsas. E finalmente o arco e flecha utilizado para caça e defesa do povo, o instrumento musical *marimba*, e uma estátua representando o tocador de *kisanji*, instrumentos que eram muito utilizados para as danças lá em Angola.

Mais adiante temos a sala religiosa onde nós temos tanto as estátuas feitas de madeira como as máscaras que o povo utilizava para simbolizar os deuses, evocar os espíritos. Eram utilizadas para magia, crença, rituais. Cada estátua dessas representava um deus para eles. Temos aqui adiante também as que eram utilizadas para vodou, magia negra. Para evocar os deuses deles eram utilizadas tanto as máscaras quanto as estátuas.

Aqui adiante nós temos o auditório que é um espaço onde recebemos visitaçõ tanto de escolas quanto de faculdades. Reunimos os estudantes aqui para mostrar um vídeo falando mais sobre o país, para que eles possam conhecer mais o país que estamos divulgando. A Casa também empresta o espaço para outras instituições promover algum tipo de atividade.

Mais adiante temos uma sala de exposição temporária onde no momento temos uma exposição do primeiro presidente de Angola que é o Agostinho Neto. Também emprestamos para outros artistas exporem qualquer tipo de trabalho.

Aqui temos a nossa área de lazer que pode ser utilizada para um desfile, uma festa, um sarau, um lançamento de livro. E a Casa vai até onde tem o pé da mangueira.

Esta mini sala de exposição é uma extensão da anterior.

Adiante temos a biblioteca cujo intuito é falar sobre Angola. Temos para mais de seis mil livros, mas também não deixa de falar sobre África de forma geral e a sala de leitura. Tanto um visitante como um pesquisador pode ler um livro, uma revista, um jornal e desfrutar do que nós temos para oferecer.

Acho que a importância da Casa é de divulgar a cultura. As vezes as pessoas chegam aqui sem saber que existe esse centro cultural que fala da cultura de outro país, mas ao mesmo tempo fala da nossa cultura também porque muitas das coisas que vieram de Angola para cá nós absorvemos, como na vestimenta, no penteado, na comida, na dança, em alguns vocábulos que falamos sem saber que vieram de Angola.

APÊNDICE D - Entrevista III com Misbah Wale Akanni, Liaison Officer da Casa da Nigéria na Bahia. Concedida para J. J. Araújo Filho em Salvador, 26 de outubro de 2016.

J. J. - Bom dia Sr. Akanni. Poderia falar um pouco da função do senhor na Casa da Nigéria?

Sim. Eu faço parte da Casa, da administração da Casa, na realidade eu sou representante da Embaixada da Nigéria aqui. A Casa pertence ao governo federal e eu faço parte da administração da Casa. Tinha outra pessoa lá que era o representante do nosso Ministério da Cultura, estava aqui [na Bahia] mas voltou [para a Nigéria].

J. J. - A Casa era subordinada a Embaixada da Nigéria em Brasília?

M. A. - Sim. Eu sou o representante da Nigéria aqui e gerenciava a Casa na Bahia.

J. J. - Só reafirmando, a Casa abriu em 2008?

M. A. - Foi reaberta, pois já funcionava antes de 2008.

J. J. - No mesmo espaço?

M. A. - No mesmo espaço. Mas, em 2008, foi renovada, recuperada, fizeram uma renovação. Veio o Ministério da Cultura e equiparam.

J. J. - O senhor poderia falar algo sobre o acervo de cultura material que estava lá?

M. A. - Sim, a Casa era gerenciada pela Embaixada e pelo Ministério da Cultura da Nigéria, que enviou um representante para ficar na Casa. A Casa é dividida em vários departamentos, cada departamento pertence a uma agência do governo. Funcionava curso de iorubá.

J. J. - E o espaço expográfico ficava aberto como um museu?

M. A. - Como um museu porque tinha o departamento da Comissão Nacional de Museus

J. J. - Foram eles os responsáveis por trazer os objetos?

M. A. - Eles trouxeram os objetos que estavam expostos em um salão. Também tinha a parte da Agência de Turismo e Comissão de Artes e Cultura. Então, várias agências funcionavam na Casa. Tinha o auditório onde funcionava a sala de aula onde dávamos cursos de iorubá e civilização iorubana, além de informações sobre a Nigéria. E também a parte administrativa.

J. J. - Mas especificamente, os objetos que estavam nesta parte expográfica foram trazidos/doados pela Comissão de Museus da Nigéria? Como foi formado este acervo?

M. A. - Foram trazidos pelo Ministério da Cultura, como já falei. Da Comissão Nacional de Museus, eles que selecionaram e trouxeram.

J. J. - O senhor tem alguma ideia de quantos objetos são?

M. A. - Ah, eram muitos objetos, infelizmente não tenho fotos aqui. Mas, tem uma menina que é filha de nigeriano e se formou em arquitetura. O trabalho final dela foi feito sobre a Casa, ela deve ter fotos. Ela mora aqui e é filha de um funcionário da Embaixada da Nigéria.

J. J. - E esses objetos agora estão lá, estão fechados?

M. A. - Estão lá dentro.

J. J. - O governo tem alguma intenção de reabrir a Casa? Alguma previsão?

M. A. - Sim, tem previsão de reabrir a Casa. Agora, quando... O embaixador acabou de chegar [de uma viagem à Nigéria] onde foi conversar com o Ministro da Cultura e disse que em breve [reabrirá a Casa]. Com essa crise que é mundial, não é só no Brasil, também afetou. E entrou um governo novo, um ano e pouco atrás, do Buhari que precisava refazer o país, colocar nos trilhos. Como está acontecendo no Brasil, teve uma espécie de lava-jato lá também que envolveu políticos corruptos. É uma espécie de arrumar a casa, o que ele está fazendo. Então por isso, talvez, não tenha dado prioridade para a questão da Casa.

J. J. - É a única Casa da Nigéria no mundo?

M. A. - Tinha outra na China. Só tem essas duas. Embora, em cada embaixada tenha um departamento cultural com informações da Nigéria. Mas, casa mesmo, só no Brasil e China.

J. J. - Como o senhor vê a importância dessa Casa para uma cidade como Salvador que tem uma representatividade muito grande para a diáspora africana?

M. A. - É uma Casa muito importante para estreitar os laços que já existem entre os povos. Tanto era importante que o governo da Nigéria abriu a Casa na época. Inicialmente, foi o governador da Bahia que cedeu a casa para implantar a Casa da Nigéria. Já tinha a do Benin, a de Angola. E Nigéria sendo o país que historicamente e culturalmente tem mais afinidade com o Brasil, nada mais justo que ter uma casa aqui representada, para continuidade dos elos entre os povos. Conhecer não somente o passado da Nigéria, mas conhecer também a atualidade, a parte moderna.

J. J. - Existe a ideia de só pensar África como algo do passado...

M. A. - Isso. Não era somente antiguidades que tinha na Casa. Tinha artesanato, trabalhos de arte moderna que a Nigéria produz hoje que também estavam em exposição na Casa. Não estavam à venda, só para as pessoas verem. Não somente conhecer o passado, mas conhecer o presente também. Além das informações sobre o país para turistas que tivessem interesse de conhecer mais.

J. J. - É meio irônico que a gente na Bahia se sente muito africano mas, ao mesmo tempo, a Nigéria ainda é um país tão distante. Conhecemos tão pouco, não imaginamos um país tão moderno e rico, é a maior economia africana no momento. Então essa Casa tem uma contribuição enorme...

M. A. - Exatamente por isso, para divulgar mais sobre o país. Informações sobre o país para não conhecer só o passado, conhecer o que nós temos. Porque o que a imprensa ocidental passa é só informações depreciativas, temos os nossos avanços nas áreas de educação, cultura, saúde, negócios. Como acabou de falar, é a maior economia do continente e está avançando também. Então a finalidade da Casa era divulgar mais informações fidedignas sobre o país para as pessoas conhecerem mais. Principalmente na Bahia, onde a influência cultural é muito grande e até dispensa apresentação. Mas, precisa conhecer mais e manter esses laços.