

CRITÉRIOS PARA O TRATAMENTO MUSEOLÓGICO DE PEÇAS AFRICANAS EM COLEÇÕES: UMA PROPOSTA DE MUSEOLOGIA APLICADA (DOCUMENTAÇÃO E EXPOSIÇÃO) PARA O MUSEU AFRO-BRASILEIRO

*Marta Heloísa Leuba Salum**

SALUM, M.H.L. Critérios para o tratamento museológico de peças africanas em coleções: uma proposta de museologia aplicada (documentação e exposição) para o Museu Afro-Brasileiro. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 7: 71-86, 1997.

RESUMO: Este texto reúne algumas reflexões sobre o processo de trabalho com coleções africanas em museus de arte e antropologia. Trata-se da determinação de uma tipologia classificatória de objetos etnográficos e de diretrizes teóricas que dão orientação a um processo de apreciação de acervo, a um projeto museológico e plano de exposição, bem como ao seu planejamento. Foi elaborada em função da necessidade de formular um projeto museológico para o Museu Afro-Brasileiro em Salvador, e de amparar sua implantação. Ela sinaliza elementos básicos de certos tipos de produção clássicos das culturas e da arte africana do ponto de vista patrimonial, típicos de uma coleção dessa natureza e confronta-os com a especificidade desse acervo através de um *corpus-piloto* de peças e objetos dele constituintes.

UNITERMOS: África – Arte Africana – Arte afro-brasileira – Brasil-África: curadoria e histórico de coleções – Brasil: coleções africanas em museus – Cultura material: classificação e tipologia – Etno-estética africana – Museologia e Antropologia.

I – Introdução

Este texto reúne algumas reflexões sobre o processo de trabalho com coleções africanas em museus de arte e antropologia. Surgiu, como um esboço, no final de 1995, depois de um período de pesquisa junto ao Centro de Estudos Afro-Orientais-CEAO da Universidade Federal da Bahia-UFBA, ao qual se vincula o Museu Afro-Brasilei-

ro-Museu AFRO, Salvador.¹ Retomo-as hoje, depois de dois anos, entre as duas visitas deste ano de 1997 (agosto e dezembro), cuja finalidade é o acompanhamento do desenvolvimento do projeto museográfico e montagem da nova exposição de longa duração.

Tratamos aqui da determinação de uma tipologia classificatória de objetos etnográficos e de diretrizes teóricas que dão orientação a um processo de apreciação de acervo, a um projeto museol-

(*) Doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo.

(1) Cf. resultados em Salum 1995b.

lógico e plano de exposição, bem como ao seu planejamento.

Paralelamente a tudo, foi necessário ajustar a implantação de um processo de documentação do acervo (ainda inexistente na ocasião), que é do tipo universalmente convencionalizado como de *Arte Africana*. Refiro-me à produção plástica e estética de inspiração secular e tradicional dos povos africanos até época recente, que, na maioria dos casos, desapareceu das sociedades de origem devido ao *fato colonial*, e que hoje encontra-se parcialmente conservada em coleções particulares e museológicas. Além disso, sabemos que a “descoberta da arte africana” deve-se, originalmente, à Etnologia e à História das Religiões.

Nesse sentido, uma coleção africana não pode ser tratada como uma coleção genérica da cultura material, sem as prerrogativas oferecidas pela História da Arte, pela Tradição Oral e pela Etno-estética africanas – estas, como sustentáculo de todo o projeto museológico. Isso justificaria a elaboração, baseada nessas prerrogativas, de um *thesaurus* específico (ainda inexistente), redimindo o papel que a Arqueologia e Etnologia tiveram especialmente na África, ao longo do processo em que a qualidade do objeto passou de *etnográfico* a *museográfico*, ou ao longo de um passeio conceitual, sem nenhuma isenção, entre os conceitos de *artefato* e *objeto de coleção*.

Esse problema desperta meu interesse no nível da fundamentação teórica, mas é na prática e no campo museológico e das coleções que ele emerge² nem sempre dentro das “salas de exposição” mas necessariamente em função delas, e do público interessado e especializado.

E é no momento em que se fecha a exposição até hoje em vigor para a remontagem dessa nova exposição de longa duração do Museu AFRO, que a Revista do MAE abre-nos espaço para publicar uma produção científico-acadêmica elaborada ao longo de dois anos face a esse novo projeto de Salvador, como o fez em ocasiões anteriores, duas das quais publicando artigos correlatos – Salum, Ce-

ravolo 1993 (sobre a coleção e exposição do MAE) e Salum 1988 (sobre classificação e coleções africanas de museus no Brasil). Grata oportunidade para registrar uma auto-crítica – silenciosa, pois que sem remissões diretas, mas humildemente desarmada – com relação a este último citado, já que nele a Coleção do Museu Afro-Brasileiro não figura com a atenção merecida desde aquela ocasião.

É por isso que considero este texto como uma “reunião de reflexões”, já que se apresenta como uma continuidade de um processo inesgotável de amadurecimento e revisão, voltado à concepção de trabalho com um acervo africano, procurando reiterar sua importância especial entre nós. Se de um lado, devemos constatar que as peças africanas que conservamos não alcançam, na sua enorme maioria, a primazia de que gozam coleções inteiras no mundo ocidental, em particular na Europa, não podemos, de outro lado, depreciar o inestimável valor dos testemunhos plásticos e da cultura material que integram coleções como a do Museu AFRO.

Esses testemunhos são instrumentos sensíveis no processo de construção de identidade, especialmente no Brasil que mantém relações umbilicais e históricas com populações do continente africano, podendo propiciar às pessoas de todas as nações caminhos mais humanos para interagir com o que hoje se denomina “globalização” – fazendo-nos preservar, ou redescobrir, nossa “especificidade afro-”

No texto original para publicação, o assunto estava dando forma de artigo à *Proposta de um projeto de exposição permanente* (Salum 1995a), que apresentamos ao CEAO como relatório da consultoria prestada. No final, acrescentamos breves observações sobre o andamento do plano da nova exposição de longa duração do Museu AFRO, que neste momento se encontra em fase preparativa para montagem.

II – Do acervo ao projeto expositivo

A) Diagnóstico do acervo do Museu AFRO-CEAO/UFBA

O acervo do Museu Afro-Brasileiro é composto por uma grande diversidade de peças da cultura material de origem ou inspiração africana, tanto do ponto de vista de proveniência como da funcio-

(2) Sou de origem artista plástica e licenciada em Educação Artística. Meu ingresso na Antropologia (Etnologia e arte africana) deu-se graças ao vínculo de pesquisa com o Museu de Arqueologia e Etnologia-MAE da Universidade de São Paulo desde 1981, responsável pela oportunidade, em 1984, de realizar estágio em museus africanos especializados como o de Tervuren (Musée Royal de l’Afrique Centrale).

nalidade no ambiente sócio-cultural de origem, sem contar a multiplicidade de categorias (tipo de objeto) e de processos de fabricação.

Sejam produzidas na sociedade brasileira – mais especificamente a baiana – ou procedentes de países africanos, grande parte dessas peças se inserem em cronologias e outras especificidades particulares e, portanto, têm uma temporalidade distinta – um problema diretamente ligado à identidade cultural no mundo contemporâneo.

Nesse acervo encontram-se exemplares das artes, da estética e da cultura material africanas, que são representativas da vida cotidiana, das estruturas de poder sócio-político, e dos sistemas de crenças e filosóficos em sociedades da chamada África tradicional. Importa torná-las significativas diante das peças brasileiras que com elas integram a totalidade desse acervo, estas podendo ser encaradas como produções, ou tipo de objetos correlatos aos das sociedades da África, nos delas inspirados, ou de suas instituições derivados – uma cultura material herdada? revivida?. Trata-se especialmente dos objetos religiosos – cultuais e rituais, mas também de uma importante produção estético-artística, constituindo não apenas uma cultura “material”, mas sobretudo simbólica, de sensibilidade distinta, visual (cf. especialmente Manoel Bonfim e Caribé). A obra do fotógrafo-etnógrafo Pierre Verger está bem representada, pondo face-a-face “África” e “Brasil”

Há que se dizer que, no início dos trabalhos, em 1995, as peças africanas disponíveis não estavam ainda satisfatoriamente identificadas, dificultando o estabelecimento de uma rede de relações no plano expositivo. Este deveria proporcionar ao visitante uma visão clara das diferenças e da diversidade social e cultural, que se alternam às semelhanças e à unidade, estas já cristalizadas em várias manifestações do Brasil, de países africanos e de outros cuja sociedade também têm raízes na África.

Caracterizando-se como uma instituição que trata de objetos africanos e brasileiros, seria desejável, então, que o Museu adotasse no trabalho com seu acervo uma diretriz estrutural, mas sem perder de vista a perspectiva dialética. Desse modo, a exposição permanente deveria voltar-se para o problema da relação Brasil-África, evitando criar no espaço do museu uma miscelânea envolvendo num mesmo cadinho aspectos da vida cultural atual brasileira e a projeção mítica na África que dá sustentação parcial aos processos de construção de uma

identidade sócio-cultural no Brasil. Um de seus principais papéis é, a despeito da importância disso no plano social, reordenar informações sobre a África em várias épocas, trabalhando dados concretos sobre suas sociedades, artes e técnicas (no seu sentido mais amplo), para evitar, no confronto das culturas ali representadas, esbarrar em pressupostos teóricos muitas vezes distorcidos e comprometidos com uma ideologia de subordinação.

Este novo “arranjo” do Museu de Salvador vem como perspectiva de atualização e incentivo da pesquisa e extensão de estudos sobre as culturas afro-baianas e afro-brasileiras – sempre pensando na vocação original do Museu AFRO de Salvador. O projeto pretende enfatizar seu caráter antropológico no âmbito da Universidade e da Comunidade, resguardando a importância da contribuição – extremamente participativa e popular – dada na formação e montagem anterior do acervo, que inaugurou o Museu.³ Além disso, sendo um dos apenas quatro museus que possuem uma coleção africana no Brasil, é mais do que necessário, e devido, torná-lo pólo de referência especializada.

Nessa perspectiva, uma forma de exposição permanente tenderia a apresentar, setorialmente, África separada de Brasil, de modo a fazer figurar o problema das relações Brasil-África, que é central, como resultante da compreensão antecipada pelo visitante das especificidades de cada um desses complexos. Criar um setor intermediário do tipo “relações Brasil-África” seria possível desde que houvesse um conjunto de peças que permitisse apresentar museograficamente o problema da associação.

A exposição que foi oferecida pelo Museu AFRO até então enfatizava as semelhanças das culturas africanas com aspectos da brasileira, sobretudo na Bahia, e destacava fatores relativos à concepção de mundo jêje-nagô da chamada região “sub-saariana” “sudanesa”, ou do “Golfo da Guiné” na África ocidental. Sem desconsiderar as especificidades bantu,⁴ contidas no candomblé nação-Angola, o princípio que a regia se baseava nas entidades relacionadas ao sistema de crenças das so-

(3) Para informações referentes ao histórico e exposição inaugural do Museu AFRO, cf. Castro 1983. Cf. tb. Museu 198-?, da gestão Júlio Braga.

(4) Tratamos de características culturais de sociedades de línguas *bantu* da região da floresta equatorial e de savanas da África central, oriental, e “austral”

iedades Fon (jêje) e dos Yorubá (nagô)⁵ e, em tudo, mais representadas que as da África central no acervo através de peças originais.

O novo plano expositivo que sugerimos, ao contrário, procura dar ao visitante uma dimensão da diversidade étnica no continente africano como um todo, destacando África de Brasil, já que as semelhanças entre culturas de sociedades tradicionais dos países africanos e a da sociedade brasileira são irrefutáveis – não apenas, mas especialmente – na plasticidade e na iconografia, já que “materializadas” nos objetos.

Além do que, as semelhanças, ou unidade cultural, devem ser explicadas não pela generalidade, mas, pelo menos, por dois fatores. O primeiro é que a escravidão distribuiu em territórios brasileiros diferentes africanos de mesma origem, dificultando o reagrupamento étnico no Brasil. O segundo é que, apesar de o maior contingente de imigração recente (século passado) no Brasil, e na Bahia, ter sido jêje-nagô, muito do mundo bantu continuou se revelando presente desde tempos imemoriais.⁶

Podemos pensar que a incorporação que se mostra prioritária de peças referentes às tradições ancestrais no Togo, Nigéria e Benin no Museu AFRO corresponda ao destaque, quando da formação do acervo, e até uma década atrás, dos candomblés de origem jêje, nagô e fon, em particular na Bahia.

E, aqui, finalmente, tocamos no ponto mais suscetível, mas dos mais importantes para a compreensão da nossa realidade e do imaginário brasileiro: a polarização entre o mundo yorubá e o mundo bantu. Pois se o mundo yorubá é mais conhecido entre nós – sendo às vezes tomados pelo todo: a África –, há de outro lado uma forte tendência, ao se tentar superar o problema, em contruirmos um novo mito: o dos bantu.

Dessa forma, o Museu AFRO, em Salvador, redefinindo-se hoje como um autêntico “museu de etnologia africano e afro-brasileiro” ou “etnográfico” (Bacelar 1995a), exerce seu papel devido à comunidade no que diz respeito ao processo de construção de identidade sócio-cultural – que nessa

cidade é tão vigoroso –, projetando um exemplo de alcance afro-americano (cf. objetivos em Jefferson 1995b), além de fomentar os estudos africanistas que integram os propósitos do CEAO relativos à extensão e pesquisa universitária.

B) Da conceituação da exposição de longa duração

A África é um território em constante redivisão em virtude do fato colonial recente (1885 – década de 60) – isso, aliás, estabelecendo um contraponto com o Brasil colonial (1500-1822) nas relações históricas e culturais comuns entre as partes. Disso decorre a dificuldade teórica em “congelar” (como se fosse possível trazer um “retrato” da África para dentro do espaço museológico) todo o processo dinâmico de modernização e mudança social.

Essa dificuldade, porém, não deve ser argumento para restringir a história da África ao assentamento dos europeus naquele território no fim do século passado, como se, por outro lado, a chamada África pré-colonial tivesse descontinuidade histórica, a menos que, erroneamente, fosse vista, conforme ocorreu no pensamento científico ocidental nos séculos precedentes, como um bloco monolítico.

Por isso, ao contrário, deve-se falar da situação colonial que perdura até anos recentes, principalmente porque é de dentro dela que provêm os objetos que constituem coleções africanas como as nossas no Brasil. Não deixam, por isso, de ser testemunho da tradição (vez que a materialidade permite uma forma de “resistência” negada no plano social), mas também testemunham toda a dinâmica, alteridade e decolagem tradição-modernidade nas diversas regiões africanas, entre si, internamente, e externamente, com o exterior. E aqui nos enquadrados os brasileiros também.

Qual é, então, a diferença entre o Brasil e os países europeus? Trata-se de uma questão menos histórica, e mais de *tempo-espaço sócio-cultural*. O acervo, apesar de focar relações Brasil-África, determina um posicionamento antropológico e etno-histórico.

À apresentação da exposição é imprescindível um texto explicativo sobre o potencial do acervo, que deve ser aproveitado em informações sobre organizações sócio-políticas tradicionais da África, permitindo ao visitante estabelecer discernimento entre realidades brasileiras e africanas. Pois, representativas dessas organizações, a maioria das peças

(5) Esses grupos étnicos são politicamente divididos na atualidade pelos limites do Togo, Benin (ex-Daomé) e Nigéria.

(6) Ramos (1979), Bastide (1967) são clássicos para o início dessa discussão. No que diz respeito aos Candomblés do Brasil, ver, entre outros, Carneiro (1967) e Prandi (1991). Ver tb. Encontro (1984).

e estilos pertencem a produções e/ou “ateliês” que já desapareceram. Ao mesmo tempo, se muitas peças africanas não existem mais no contexto de origem, sua concepção, forma, material estão presentes na visão de mundo e no sistema de crenças das populações africanas ou de origem africana, ou, ainda, negras, o que é em parte ilustrado pela grande parcela de peças afro-baianas, especialmente as originárias de cultos afro-brasileiros.

Os mapas devem assinalar grupos étnicos, reinos e chefias, cidades e países atuais *representados* pelos objetos, bem como os *mencionados* nos suportes expositivos. A exploração do território (viajantes e missionários) e os mapas coloniais não devem ser, pelos motivos acima discutidos, excluídos. Se não em mapas, em textos devem ser sinalizados, quando pertinente, outros movimentos internos na história da África, como os decorrentes do Islamismo, das razias, das migrações que possam explicar fontes de inspiração, fatores tecnológico-ambientais refletidos nos objetos expostos.

A vinda de africanos para o Brasil, finalmente, deve ser ilustrada por mapa de tráfico e painel explicativo, passando pela importância do segmento negro na formação da sociedade brasileira, terminando com referência às tradições ancestrais permanentes nos cultos afro-brasileiros, onde se destacam como elemento básico de identidade cultural entre nós. Há ainda a “volta” de contingentes brasileiros à África a ser sinalizada, os quilombos e as comunidades contemporâneas descendentes de escravos: uma “África no Brasil”?

Propusemos que nesta nova exposição os objetos provenientes da África deveriam estar em módulos espaciais distintos dos reservados aos objetos de uso ou feitura afro-brasileira por excelência – como os “objetos de culto” dos candomblés afro-baianos.

A decisão final sobre a modulação de outras peças do acervo – sobre blocos, afoxés, capoeira, e sobre a arte afro-brasileira e artes negras (seja a “arte de inspiração africana”; a que comporta uma “iconografia negra” ou “do Negro”; a “produzida por artistas negros”) –, seria feita posteriormente.

Seria exaustivo aqui detalhar o processo de elaboração do projeto museográfico – ou seja, do plano expositivo – que, do original, passou por várias reformulações, adequando-se às condições materiais e incorporando a participação ativa da introdução de recursos humanos e de profissionais especializados no Museu, desde então (cf. item V).

III – Classes e termos para uma tipologia de acervos africanos

A) Esboço teórico

Levando-se em consideração as características do acervo do Museu, mas também as diretrizes que orientam a concepção da nova exposição permanente de Museu,⁷ vimos propor uma tipologia classificatória, tendo como premissa que uma das prioridades das *Idéias para uma proposta Emergencial para o Museu Afro-Brasileiro* fosse a “definição do acervo do Museu” o que exigiria seu imediato recadastramento.

Entre muitas formas clássicas de classificação das artes africanas, destaca-se a de Gabus (1967) que resulta numa tipologia, digamos, semântica.⁸ Apesar de nortear-se no *usofunção* do objeto, o campo epistemológico em que se insere o objeto é que garante sua posição na malha classificatória, garantindo, a nosso ver, a sua abordagem nas esferas do tempo social, mítico e cosmogônico de origem.

Com essa orientação, abstermo-nos do compromisso com o funcionalismo que, aplicado à análise de objetos, isola a produção material de seus produtores. Em Gabus (1975), temos uma definição para o conceito “objeto-testemunho” (*L’objet témoin*, título da obra) como aquele objeto que “é testemunho de qualquer coisa e de qualquer um: indivíduo, técnica, forma, função e, no mais freqüente, de várias coisas ao mesmo tempo, se não de todas e em diferentes graus”

Um objeto analisado em todas as dimensões é um testemunho de vida em todas as suas modalidades, da economia ao sistema de crenças – o reflexo de uma produção num dado contexto. Mas acrescentamos que muitos desses “objetos-testemunhos” podem vir a se transformar em “objetos-pretextos”⁹ podendo fazê-los “dizer” qualquer

(7) Essas diretrizes estão contidas originalmente em Baccar 1995a e 1995b, e foram, posteriormente, discutidas em Salum 1995a.

(8) Publicação de peças africanas do Musée d’Ethnographie, Neuchâtel, em que figuram subdivididas nas seguintes classes, *dimensões* ou *referências* (de valor): “valor comemorativo; valor social; valor político; valor mágico-religioso; valor de educação; valor estético; valor de sincretismo; valor de comunicação e de escrita”

(9) Conceito usado por Hainard *apud* Savary (1988).

coisa ao gosto do observador ou do expositor, como diz Hainard (1988). À museologia estrito senso talvez isso fosse concedido, mas pior, aqui, seria o compromisso com o pensamento estrutural exacerbado. E isso não sendo suficiente, devemos refutar a influência daqueles que, baseando-se em Leroi-Gourhan (1984), relegam a forma à mercê da técnica e do material. Pois qualquer objeto – por mais utilitário que pareça – constitui-se de um complexo *símbolo-significado* predestinado pelo uso, mas não necessariamente caracterizado pela função, pois que às vezes o que importa é a matéria (exemplo disso são alguns objetos rituais, seja na sua estrutura ou em seus adereços). Assim é que, se existe relação entre técnica e material, ou material e função, nada disso permite inferir com precisão o modo de vida de um povo, como dita Leroi. E, por fim, se devemos refutar o determinismo cultural, não podemos, sem precauções, aceitar hipóteses de recorrências universais.

Cabe-nos, ainda, pensar nas classificações de âmbito geográfico-cultural, ou espaço-ambientais – ou melhor, étno-estilísticas –, através das quais as categorias de *tempo-espaço* do objeto possam ser consideradas por quem o observa. Desse modo, é possível criar um campo de isenção – aquele que traz à consciência a diversidade –, já que as classificações por função, forma, ou mesmo as “semânticas” nos levam a associações, e a campos, digamos, de identificação por semelhança (o que pode, sem esse campo de isenção, ser confundido com “identidade”). São muitas as classificações desse tipo. Fugindo daquelas que ditam “áreas culturais” ditadas pelos difusionistas, ou das baseadas em critérios tecnológicos, de origem evolucionista, destacamos, entre as mais isentas, as de Leiris & Delange e de Unesco.¹⁰ E, por último, qualquer que seja a classificação adotada, ela, lembramos, deve ser adaptada, levando em consideração o que o acervo oferece, bem como adequada à realidade do que ele exprime, ou pode exprimir, sobre as relações África-Brasil e Américas.

Eis agora o que foi sugerido como metodologia ao CEAO para dar sustentação ao início dos

(10) Aqui, vemos três modos de abordagem: “Materiais e técnicas”, “História”, e “Zonas estilísticas”. Esta última subdividida em “Regiões sudanesas; Costa e selva atlântica; Golfo da Guiné, Bacia do Congo; Regiões do Leste e do Sul”. O que interessa não é a nomenclatura das partes, mas o que determina a divisão do todo.

trabalhos visando à montagem da exposição permanente, agora chamada de longa duração.¹¹

B) *Tipologia utilizada na apreciação do acervo e na formulação da proposta para o Museu AFRO*

1) Tipo do objeto:

máscaras, estatuetas, armas, ferramentas, instrumentos musicais, utensílios, tecidos, considerando uso, função e/ou representação universal.

2) Material e técnica:

tecelagem, cestaria e trançado, metalurgia (ferro e bronze), cerâmica, arquitetura, penteados etc.

Observa-se que parte do acervo está assim classificado na *Sala Fazer* da exposição atual.¹²

Trata-se de um critério usando parâmetros universais. Organiza termos do critério anterior e absorve peças que por ele se excluem, como “fotos de contexto” demonstrando *emprego e finalidade*, ou objetos relacionados a seus termos como um tear junto de tecidos correspondentes, e as peças que demonstram o processo de escultura de uma máscara *géledé***,¹³ por exemplo.

Como o anterior, esse critério permite, cruzando dados obtidos pelo critério *regiões geográficas e estilísticas* (ver adiante), quantificar o *potencial expositivo* do acervo.

3) Categoria temática do objeto (os exemplos dados existem no acervo):

a) *objetos utilitários* (relativos à vida cotidiana e a técnicas de produção e comércio), ex: utensílios, mobiliário, ferramentas, instrumentos musicais, armas, panos, teares.

(11) Extraído de Salum 1995b, aqui adaptado e revisto. Cf. tb. projeto de implantação (Jeferson, Cunha, Salum 1996).

(12) Não mais em vigor. Trata-se de uma das três salas de exposição permanente chamadas “O Fazer”, “O Crer”, “A Memória” (cf. Museu 198-?).

(13) Todos os termos assinalados com (**) correspondem a categorias ou nomes de objetos já bastante familiarizados e vulgarizados pelos catálogos e obras de divulgação das artes africanas. Algumas publicações especializadas trazem um glossário em que normalmente são mencionados. Um dos que, a meu ver, parece interessante para consulta eventual é o de Leiris, Délangue (1967:425-48) e Balandier, Maquet 1968. Alguns poucos termos afro-brasileiros também vão grifados assim, por serem menos usuais, mas de fácil procura.

b) *objetos rituais* (relativos a mitos, usados na *adivinhação*, ritos e cultos e práticas mágico-medicinais), ex: a réplica da estatueta “maternidade” Bena Luluwa do MRAC, objetos do culto de Ifá, os *ibeji***, “bonecas” como as *akua-ba*** de Gana, “ferramentas” de *orixás*, as insígnias *edan*** dos Ogoni, entre outros.

c) *objetos de prestígio* (bens e insígnias sociais e políticas), ex: bastões, e outros atributos rituais ou utilitários, como bancos de chefes dos Ashanti, jóias, símbolos de alguns *orixás*** (enquanto chefes políticos na Nigéria, Benin), tapeçaria dos Bakuba do Congo (ex-Zaire), entre outros.

d) *objetos comemorativos ou cerimoniais* (de representação coletiva, funerários, relativos à autoridade e ao poder, e os de *culto de ancestrais*), ex: réplicas de estátuas (*ndop*** e “efígies reais”**), da estatueta “maternidade” dos Bakongo, das figuras com cariatídes dos Baluba e da cadeira de chefe dos Batshokwe – todas do MRAC –; algumas máscaras a serem determinadas, os *asèn*** dos Fon, os “récades”**, “cabeça de bronze”** do tipo dos Bini, e alguns outros produtos de bronze e cerâmica (?).

e) *objetos educativos* (que são suporte de comunicação e veículo de mensagens socializantes, e os que estão relacionados com a transmissão oral da história), ex: algumas máscaras, como as *gèledé*, enfocando o significado da iconografia proverbial; bonecas *akua-ba*; pesos de ouro dos Ashanti de Gana; os “récades” e os *asèn*, aqui também; panos de Benin (com emblemas reais, e outros ideogramas proverbiais).

f) *objetos estéticos* (enfoque artístico universal, relativos a regiões tradicionais estilísticas e históricas, e a processos técnico-artísticos tradicionais), ex: estátuas e máscaras, jóias, tecidos, “arte de corte”**, objetos que ilustrem processos técnicos e produtos das diversas artes

É um critério específico, referente ao *emprego*, à *finalidade* e à *representação do imaginário social* (do contexto sócio-cultural de origem). Seus termos são estipulados a partir do exame preliminar do conjunto de peças da coleção. As peças, que podem ter mais de uma dessas qualidades, estarão assim classificadas conforme o *potencial didático e de pesquisa* do acervo.

Pode ser determinante na escolha de áreas temáticas para a exposição do acervo.

Além de dar dimensão antropológica à peça, esse critério absorve as demais peças excluídas pelos critérios anteriores: entre outras, os “assenta-

mentos”** de divindades (peças de metal que não devem ser confundidas com bastões, “ferramentas” – nome usual entre os iniciados –, pois são antes de mais nada altares – termo não adotado nesta tipologia ou fazem parte deles).

4) Áreas temáticas:

a) *sistema de crenças e visão de mundo*

– natureza – meio ambiente, cosmologia, vegetais, animais, minerais, medicina tradicional, toponímia

– indivíduo e sociedade – educação e identidade, culto de ancestrais, noção de pessoa, noções de fertilidade, fecundidade e descendência (“ancestralidade”)

– pensamento e filosofia – noções de *força vital*, tempo *mítico*, cosmogonia, oralidade, o princípio dual e antropomorfismo

b) sistema sócio-político

– poder político (relações entre sagrado e profano: sacralização do chefe, significado do território e da economia)

– organização social (noções de autoridade e poder, modo de vida, cotidiano)

– etno-história (história oral e cultura material)

– tempo cronológico (pré-colonial, colonial e contemporâneo)

Organiza termos do critério anterior, considerando aquilo que o acervo possui para representar questões e sociedades enfocadas pelo Museu e o *potencial expositivo* do acervo.

5) Regiões geográficas e estilísticas:

a) *proveniência* (centro de produção, produtor e usuário), visando ensino e pesquisa, por local de origem – “ateliê” ou artista; cidade ou aldeia; chefias e reinos; comunidade ou grupo étnico; país atual; regiões estilísticas – a partir da documentação original do acervo ou de pesquisa especializada

b) *procedência*, visando a curadoria e pesquisa, por *local de aquisição*, a partir do levantamento do histórico institucional. No caso de ser doação, ou depósito por empréstimo, e não havendo documentação suficiente, seria desejável entrevistar antigos curadores e, se possível, proprietários anteriores dos objetos (museus ou outras instituições, galerias, lojas e mercados, coleções ou colecionadores).

É importante para o cadastramento e, eventualmente, para a identificação de peças, mas sobretudo para a manutenção e para a dinâmica de composição do acervo.

C) Plano expositivo –
projeto museográfico preliminar

1) Sobre o recorte de que trataremos.

Elencamos aqui algumas observações que fizemos, após primeiro exame, sobre as peças e objetos constituintes desse acervo a serem expostos, destacando peças e grupos de peças, e pensando em painéis expositivos (gráficos, textos, mapas) que, isoladamente, ou na relação entre si, possibilitam uma gama de correlações significativas de informação, crítica e reflexão, embasando uma produção de conhecimento tanto ética, quanto criativa por parte da instituição e por parte do público.

A essas peças, objetos e grupos de peças ou objetos, denominamos, na época, “*corpus piloto*” – *destacando o que é originário da África* – que passaria a ser uma referência para o reposicionamento e enfoque do *material afro-brasileiro*, já mencionado atrás.

Sugerimos, então, este primeiro planejamento setorial nos quatro módulos listados a seguir:

– Módulo de entrada: apresentação da exposição.¹⁴

– Segundo módulo: África.¹⁵

– Terceiro módulo: Nações e Religiões afro-brasileiras na Bahia.¹⁶

– Quarto módulo: Referências africanas nas artes plásticas do Brasil.¹⁷

Havia uma preocupação de aproveitar os grandes setores desse planejamento para sinalizar elementos básicos de certos tipos de produção clássicos, do ponto de vista patrimonial, da cultura e da arte africana (quanto a função, estilo, histórico), procurando suprir as dificuldades iniciais, até que o Museu viesse a constituir uma equipe de documentação e pesquisa.

Destacamos aqui apenas o detalhamento dos módulos com referência à África, já que, como foi

dito, aquilo que diz respeito à religiosidade afro-brasileira, a aspectos da cultura negra no Brasil, assim como às artes negras e afro-brasileiras, seria tratado posteriormente.

Ei-los como na versão original:

2) Módulo de entrada: apresentação da exposição

a) *painel frontal*: texto sobre o acervo, sobre planos e metas do Museu e sobre a exposição, com planta localizando módulos, divisões, vitrines, orientando circulação do visitante.

b) *aspectos geográficos e históricos do continente africano*

– África Contemporânea: mapa político atual.

– África Tradicional: mapa étnico e de vegetação com texto explicativo de centros técnico-estilísticos.

– Mapa étnico-político de *proveniência* dos objetos expostos.

– África e mapa *mundi*: contato com o estrangeiro (migrações internas e exploração do território), partilha territorial e assentamento colonial Europa-África, relações contemporâneas África-Américas.

c) *relações históricas e culturais Brasil-África*

– Mapa sobre tráfego e “diáspora” escravagista com texto explicativo sobre a contribuição da vinda de africanos na formação étnica da sociedade brasileira.

d) *Arte e História na África tradicional*

– Analisar painéis da UNESCO (série “História”) que estão no acervo e julgar se devem ser utilizados em parte ou na íntegra.

3) Módulo – África¹⁸

a) *primeira divisão: estilos e sociedades*

Selecionar as peças por material e técnica, pelo tema estético e por regiões geográficas e estilísticas.

Mantendo idéias da exposição atual, sugiro, nesse módulo:

– colocar, excluindo ou mudando peças, a demonstração das etapas do processo de construção de uma máscara *geledé* (ênfatizando o procedimento de escultura, típico, “em um só bloco”).

(18) Engloba três subsetores do atual plano expositivo chamados provisoriamente de “Tecnologias”, “Arte e vida”, e “Ancestralidade” – nomes que deverão ser revistos.

(14) Essa seção está em processo final de discussão (ver item V).

(15) Ver nota 18.

(16) Sua denominação provisória no plano expositivo atual é “Religiosidade afro-brasileira”. Pode ser mudada. Está em processo final de discussão (ver item V)..

(17) Este assunto será trabalhado num espaço destinado a exposições temporárias, onde deverá permanecer o “Mural dos Orixás” de Caribé, obra *em depósito* (ou comodato) no Museu.

– montar pequena vitrine com objetos utilizados na metalurgia reportando-se à célebre e secular técnica de fundição pelo “processo da cera perdida”, criando uma seção especial de jóias e adornos.

– montar exemplares (não muitos) de panos resultantes de diferentes procedimentos de tecelagem e pintura, junto com teares, num enfoque meramente técnico, e destacando a originalidade ou especificidade africana dessa produção.

No entanto, considero mais importante neste módulo:

– destacar réplicas de peças de estilos *buli*** dos Baluba, de estátuas dos Bakuba do Congo (ex-Zaire) e de outras estatuetas e máscaras dos Bakongo, Batshokwe e Lunda (Congo – ex-Zaire – e Angola), além da máscara dos Bobo de Burkinafaso (ex-Alto-Volta).

– justapor peças jêje-nagô do Togo, Benin (ex-Daomé) e Nigéria, como *ibeji*, *exu*, objetos antropomórficos de Ifá numa perspectiva formal-estilística.

– criar espaço para mencionar a “arte de corte” de Ifé e Benin (antigos reinos da Nigéria) da África ocidental e a “arte de corte” do reino *kuba* da África central, através de algumas peças da metalurgia do bronze e ferro (da vitrine da atual exposição) e de uma ou mais réplicas de estátuas dos Bakuba, montada junto da “tapeçaria do Congo (ex-Zaire)” (*kuba*), que está na vitrine 8-9 da sala *Fazer* da atual exposição.

– não deixar de utilizar painéis da UNESCO (série “Zonas estilísticas”), ou preparar material iconográfico adicional para ilustrar contexto, complementar informações visualmente, ou dar sentido de continuidade preenchendo lacunas como a ausência no acervo de objetos de produções renomadas como as máscaras *tyi wara*** dos Bambara, máscaras e estatuetas dos Dogon (Mali), estátuas e máscaras janiformes como a dos Ekoï (Nigéria, Camarões), pilares e “arte de corte” dos Bamileke (Camarões), figuras de relicário dos Bakota (Gabão), cabeça de bronze de Ifé, estátuas esculpidas sobrecarregadas de matérias heteróclitas chamadas na literatura em geral “fetiches”** (não utilizar o termo).

b) segunda divisão: visão de mundo e organização social

Selecionar peças pelos temas *objetos de prestígio, comemorativos, educativos*.

Sugiro utilizar a sequência de vitrines de tecelagem e painéis fotográficos (“palácio – chefe –

mulheres – penteados”) da sala *Fazer* (subindo-se as escadas, indo-se da esquerda da parede do fundo – mais vitrines centrais – para a parede da direita até o fim), revendo a quantidade e *qualidade de representação* das fotos e panos, destacando o aspecto simbólico ou histórico das peças ou de sua iconografia.

Para isso, devem ser excluídas as indumentárias e tear (que estaria na *Primeira divisão*), entre outras peças sem relação com o tema, e devem ser “enxertadas” peças como:

– bastões de chefes, símbolos de alguns *orixás* – como o machado de Xangô e a espada de Ogum e *edans* da sociedade Ogboni dos Yorubá.

– um dos “tronos” ou “bancos” com cariátides dos Baluba-réplicas ou o pilão “virado para baixo” de Xangô – ou os dois –, os *asèn* (pelo menos todos aqueles que contêm “cenas de enredo” ou figuras).

– “récades”, algumas máscaras *géledé* enfocando o significado da sua decoração, pesos de ouro dos Ashanti de Gana e panos proverbiais.

– os *appuie-tête* – parecem bancos pequeninos, mas servem para apoiar a nuca e proteger penteados típicos,

– pelo menos uma das estátuas dos Bakuba-réplicas, o busto de bronze Yorubá e a “estátua de cavaleiro” que está na vitrine de Ogum da atual exposição (que reporta-se à representação de Xangô enquanto chefe político).

– “par de gêmeos” Congo (ex-Zaire)-réplica (na vitrine de *ibeji* na exposição atual), “bonecas” *akua-ba*, par ou pares de *ibeji* e *oxê(s)* de Xangô, entre outros objetos janiformes que possam ilustrar concepção de *fertilidade e força vital*.

c) terceira divisão: mundo ancestral

Selecionar as peças pelo tema *objetos rituais*. Sugiro, nesse módulo:

– criar um espaço especial para Exu, enquanto divindade das portas, do tráfego, “que abre caminho” para o sagrado, mantendo idéias subjacentes na exposição atual. Ressaltar característica de Exu na África ocidental, tanto do ponto de vista simbólico, quanto da sua representação formal. Parece-me que o MAB só possui uma pequena estatueta Exu localizada na vitrine de Ifá da exposição atual, sobre uma bandeja de adivinhação, mas há os bastões com figura esculpida e fotos que podem ilustrar o problema. Verificar se as bengalas que estão na vitrine de Ifá não são referentes a Exu.

– ressaltar o caráter de *antepassados sacralizados* das divindades jêje-nagô, por localidades e reinos conforme os relatos orais ou míticos.

Peças relevantes:

– insígnias, atributos, “ferramentas” e toda parafernália material, devidamente selecionados, de *proveniência africana* (excetuando-se indumentárias personalizadas, ou circunstanciais) de todos os *orixá* e *vodun* que integram a exposição atual,

– estatuetas e objetos de culto *ibeji*, insígnias *edan* dos Ogboni (se houver excedentes, já que figuram na sugestão da *Segunda divisão*),

– estatueta “maternidade” Bena Luluwa-réplica (usada em *culto de ancestrais* e relacionada à *adivinhação*),

– numa vitrine “tipo-cubo” exclusiva – como está na sala *Fazer* (subindo-se a escada, à direita) – deve ser exposta a peça “objeto de adivinhação”¹⁹ Seria interessante se fosse integrada ao acervo como doação.

Observação importante:

Sugiro criar um espaço especial para as duas estatuetas do Benin, da vitrine 7 da atual exposição, uma delas cadastrada como “botiê” – ambas provavelmente *bochio*. Parecem-me muito importantes. Eram figuras antropomórficas colocadas em praça pública de entrada em aldeia Fon. Podem, por isso, ter uma relação com uma das facetas universalmente atribuídas a Exu, de um lado e, de outro, são, certamente, uma referência da *visão de mundo* e da noção de *autoridade*. De modo que poderiam figurar tanto nesta como na *Segunda divisão*.

IV – Plano de ações e atribuições relativas à documentação e pesquisa do acervo visando à montagem da exposição

O esquema que se segue poderia ser aplicado, eventualmente, no tratamento de outras coleções com problemas similares de museografia aplicada. Ele resulta de um aprendizado de trabalho com a Coleção Africana e Afro-Brasileira do MAE/USP que, a nosso ver (Salum, Ceravolo 1993), deu mostra de um criativo processo de trabalho entre documentação e pesquisa, quando de sua formação e exposição inaugural. Não se trata de um modelo a

ser implantado, mas de um exemplo a ser seguido, no que diz respeito à alteridade na busca de uma dinâmica renovadora.

Originalmente integra um dos tópicos de Salum (1995b), entregue como proposta para o Museu AFRO ao CEAO.²⁰

A) Museografia

1) Separação das peças que integrarão a exposição

a) *determinação de fotos, objetos e outras peças pertencentes aos grupos de peças especificados no plano da exposição, listando-as por número de tombo, localização atual, e por módulo e divisão da exposição em que serão integrados (neste caso, usar como critério de escolha o potencial visual do objeto, considerando, claro, sua procedência documental) e*

b) *localização das peças especificadas individualmente no plano da exposição, listando-as com os mesmos dados acima relacionados*

c) *integrar as informações anteriores em uma única listagem ou fichário para controle, e encaminhá-la para o exame de conservação e para a equipe de pesquisa [na época, a ser constituída]*

2) Elaborar o plano de circulação da exposição definitivo

a) *estudo de um esquema gráfico definitivo da exposição (planta em escala) – situando módulos, ou setores, divisões, painéis e vitrines, e*

b) *definição do mobiliário e painéis expositivos, que devem ser feitos concomitantemente à Separação de peças*

3) Produção da exposição

a) *seleção das fotos de informação complementar designadas pela equipe de pesquisa*

b) *preparo da ficha técnica para cada peça e foto exposta, com dados como tipo do objeto, proveniência ou região geográfica ou estilística (a meu ver, não é necessário colocar a procedência, se*

(20) Alí sob o título de “III – Plano de ações e atribuições: para dar sustentação ao início dos trabalhos visando à montagem da exposição permanente”

(19) Ver Adendo, no final do item V.

não nas de peças doadas ao Museu pela comunidade), país atual, dimensões, nome vernacular, se houver na documentação do acervo (ou fornecido pela equipe de pesquisa)

c) preparo gráfico dos textos produzidos pela equipe de pesquisa

d) planejamento visual das peças dentro das vitrines

B) Pesquisa

1) Levantamento de informações específicas sobre cada peça ou grupo de peças do *corpus* piloto e elaboração de legendas *de conteúdo* para cada uma delas (que devem complementar a legenda comum – ficha técnica, uma para cada peça – feita pela museografia)

2) Elaboração de textos: “legendas-textos” (textos complementares para grupo de peças ou vitrines), textos explicativos específicos para a entrada de cada módulo, texto introdutório da exposição

3) Levantamento e separação de ilustrações (fotos e gravuras) nas publicações e do acervo – algumas já sugeridas verbalmente e assinaladas nas listagens sobre as quais trabalhei em Salvador; as outras – mostrando:

a) uso do objeto em contexto

b) objetos representativos e/ou renomados institucionalmente que preenchem lacunas da coleção do Museu, por ex., uma cabeça de bronze ou terracota de Ifé no British Museum (cf. Jean Laude, entre outros, na biblioteca)

c) elementos de arquitetura, meio ambiente e humano relacionados às sociedades mencionadas nos textos da exposição, ou relacionados à peças ou a grupo de peças expostas

4) A partir do *corpus* piloto, selecionar outras peças do acervo que integrariam a exposição na lista ou fichário de peças inicial.

5) Determinação da localização das peças ou grupo de peças, umas em relação às outras, nas vitrines e/ou nos módulos.

V – Ensaio de crônica atual da exposição de longa duração do Museu AFRO

Seguem-se aqui apenas algumas palavras finais sobre o projeto hoje, no início da fase final, que é a montagem.

Antes de mais nada, lembrar que ele vem das “Idéias” de Jeferson Bacelar (1995a), atual diretor do CEAO, procurando consolidar a tão almejada *revitalização do Museu AFRO* (Bacelar 1995b).

Nessa gestão do CEAO surge a possibilidade de renovar e atualizar, investida de uma coragem poderosa – a meu ver, como surgiu no MAE/USP em 1985-87 (aqui talvez precocemente).

Uma coragem poderosa, pois que necessariamente solene, já que a parte de procedência africana tanto de uma, como da outra coleção (afastadas pelo trajeto Salvador – São Paulo – Salvador), por pouco não seria resultado de uma partilha, “sacralizada” por Marianno Carneiro da Cunha, Pierre Verger e tantos outros.

Será que não? – o que dizer de seus nomes em correspondências e fragmentos escritos da época, nos dois museus?²¹ – o que pensar dos similares *géledé* em um e outro museu: são réplicas de um original ou uma duplicata da outra? Poderiam constituir-se numa totalidade bi-partida: há autores que afirmam que as *géledé* são feitas em pares. Não investigamos essa informação, mas, mais do que um processo simbiótico (de qualquer modo ilusório), a presença de tais máscaras similares (assim como tecidos sudaneses, sem contar a de objetos rituais baianos, como os Mercado Modelo), lá e aqui, revelam o esforço cúmplice de surpreender e superar a dificuldade de um momento nacional, em acompanhar o florescimento de uma identidade cultural, de raízes feito (ou elaborado) por um mesmo grupo de pessoas (Foto 1).

Não é à toa, portanto, que, quando visitei pela primeira vez o Museu AFRO – apesar da imposição de suas grandes vitrines-armários –, não pude evitar o sonho de repisar novamente na antiga e primeira

(21) O material correspondente do MAE já foi trabalhado pela historiadora Patricia Tavares Raffaini, orientada por Maria Isabel D’Agostino Fleming. O tema de sua pesquisa foi o conjunto de peças da família Carneiro da Cunha no acervo africano do MAE, e o objeto de estudo foi a documentação escrita da época. Marianno Carneiro da Cunha foi o responsável principal pela constituição da Coleção africana e Afro-Brasileira, tal qual ela se apresenta hoje.

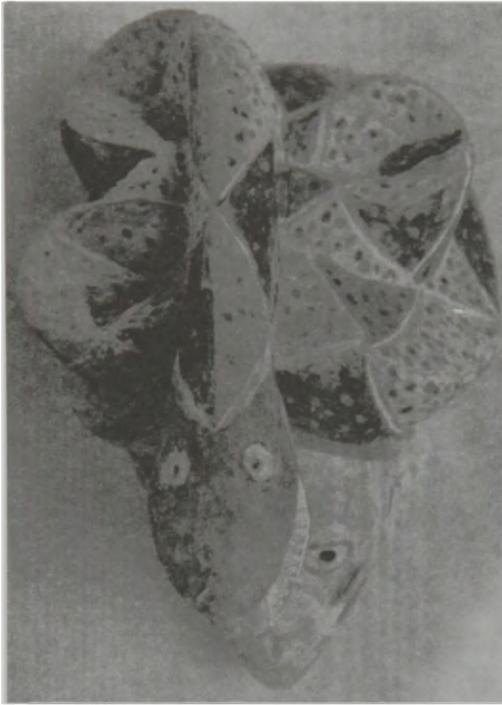


Foto 1 – Um dos pares de máscaras similares no Museu Afro e no MAE. Madeira policromada. Comprimento: c. 40cm. A da esquerda, no Museu Afro e a da direita no MAE.

Do cadastro nos dois museus: “máscara gelelé de Oxumaré” Proveniência: Nagô; procedência: Benin. Duplicadas? Réplicas?

montagem permanente da Coleção Africana e Afro-Brasileira do MAE, no Bloco D da USP, como o fiz em 1980, quando passei a ter certeza de que o Brasil era a África, embora não ousasse afirmar o contrário. Mas creio ser possível, depois de 17 anos de trabalho, sentir e fazer sentir, através do Brasil, ou dentro dele, a África – seja a concebida, ou a imaginada, ou a vivida, não importa. Isso realmente não importa, desde que qualquer produto de conhecimento esteja imbuído do compromisso ético na construção coletiva, e dialética, da consciência.

No que diz respeito ao espaço, o Museu Afro era, até agora, setorizado em salas de exposição permanente chamadas “O Fazer” “O Crer” “A Memória” e duas reservadas a exposições temporárias (cf. Museu 198-?). O uso corrente no CEAO de “distribuição espacial do acervo” em vez de *projeto museográfico* ou *plano expositivo*, fica aqui explicado: até hoje o museu era a exposição, e as

salas de exposição serviam à distribuição espacial do acervo. Hoje, ao contrário, há um projeto museológico mais amplo voltado não apenas à exposição, mas à pesquisa, ensino e difusão, com todo um trabalho de curadoria e conservação permanente (cf. Bacelar, Cunha, Salum 1996).

Nosso trabalho junto a Jeferson Bacelar e a pesquisadores do CEAO, durante o período de 10 a 19 de setembro de 1995, destinou-se a prestar uma assessoria na “implementação de um projeto emergencial para o Museu”, que deveria consistir em: “1. Definição do acervo; 2. Forma e distribuição espacial do acervo, e 3. Necessidades materiais e humanas do Museu”

Naquele momento, e no que diz respeito particularmente à conceitualização do museu e do novo projeto expositivo, ressaltamos a participação ativa de Ieda Machado, além da de Jeferson Bacelar. As reuniões de trabalho realizadas neste período integravam os museólogos Marcelo Cunha, Ana

Liberato e Antonio Rios. Destes, na equipe atual, permanece apenas Marcelo Cunha, hoje coordenador do Museu.

Esquema do projeto original entregue como relatório (Salum 1995a):

I – Tipologia classificatória

II – Plano expositivo

1. Diagnóstico da montagem atual.

2. Montagem da nova exposição.

a) Módulo de entrada. Apresentação da exposição.

b) Segundo módulo. África

– Primeira divisão. Estilos e sociedades.

– Segunda divisão. Visão de mundo e organização social.

– Terceira divisão – Mundo ancestral.

c) Terceiro módulo. Nações e religiões afro-brasileiras na Bahia.

d) Quarto módulo. Referências africanas nas artes plásticas do Brasil.

III – Plano de ações e atribuições...

1. Museografia

2. Pesquisa

IV – Gráficos em transparência

1. Primeira montagem (inaugural, ainda em vigor na época)

2. Plano expositivo (preliminar)

No decorrer deste ano, já com verba destinada para a exposição de longa duração, o projeto museográfico tinha sido redimensionado por várias vezes, contando com a contribuição, além da de Marcelo Cunha, da arquiteta – e, como Marcelo, também museóloga – Maria Emilia Neves, efetivada por concurso da UFBA no Museu. O levantamento da documentação e o cadastramento das peças, feito por três estagiárias, estava em fase adiantada, em agosto deste ano, durante minha estadia de volta ao Museu AFRO entre os dias 21 e 27.

Nesse período, alteramos, acrescentamos e excluímos o que era oportuno no projeto museográfico (até então, mais desenvolvido na parte da cultura material e das artes africanas), dimensionamos os suportes expositivos, elaboramos a primeira lista completa de peças a serem expostas.

A seção inicial da exposição, na entrada, que comportaria, conforme previsto inicialmente, grande massa de texto orientado por gráficos e mapas, tem sido discutida desde agosto, contando com a

participação especial de Maria Inês Côrtes de Oliveira (UFBA).

– *Da memória e dos cultos afro-baianos*

Ainda restava, nos últimos dias em que estive junto ao Museu da última vez, definir a parte dos cultos afro-brasileiros e a da memória afro-baiana, ainda não projetadas.

Quanto à primeira, a maior preocupação estava na adequação das orientações teórico-religiosas, ao contrário do que me ocorria com relação ao tratamento das peças e objetos rituais isoladamente.

Trabalhamos o assunto, visando ao desenho de um plano expositivo em separado desse setor. Esse desenho foi realizado pensando-se nas orientações mais adequadas e passíveis de serem eleitas, para, no caso de ser aprovado, permitir sua rearticulação, se necessário, num mesmo traçado espacial, já especificado no todo.

Tratava-se, por exemplo, de decidir, entre outros fatores, se as peças relativas a *orixás*, *voduns***, *iniques***, *caboclos***, deveriam estar separadas, pela sua especificidade conceitual e ritual, ou se poderiam estar correlacionadas – como, de fato, vêm, às vezes, associados, no contexto cultural, certos *voduns* a *orixás*. Poderiam estar juntas? – claro que se encarados como divindades, não, porque em termos de categoria, estaríamos tratando de personificação, e, portanto, contexto. Mas, se representados enquanto *forças*, a coisa podia mudar de figura. Afinal, sem querermos simplificar, mas na necessidade de sermos breves, Shango (África) é no Brasil tanto *Xangô*, como *Nzazi* – representa a mesma *força*, ou *princípio*, seja em cultos *jêje-nagô* ou *banto*. A questão temática – *religiosidade* ou *sistema de crenças*, ou nome outro que se lhe atribua – restabeleceria, essa “totalidade cosmogônica” (particular dos cultos afro-brasileiros), desde que então os encarássemos como “forças-energia” dinâmicas. Isso foi a chave para a elaboração daquele “traçado” a que nos referimos no parágrafo anterior.

Com tudo em mãos, fizemos uma reunião de trabalho com Jeferson Bacelar e Júlio Braga (UFBA), especializados na abordagem desses pontos mais suscetíveis, e tradicionalmente mais relevantes para o Museu, já que toca às demandas da comunidade local, popular e a “de culto” – *o povo de santo* (diga-se de passagem, que grande parte do acervo foi constituída com sua generosidade e participação).

E, definidas aquelas idéias, coube a Júlio Bra-

ga o acompanhamento científico da solução museográfica final da “Religiosidade afro-brasileira” No que diz respeito ao material da *memória afro-baiana*, seria focado introduzindo a cultura negra no Brasil e o negro na sociedade baiana”, conforme proposta de Jeferson Bacelar, e sob sua curadoria científica.

Adendo final, usando como pretexto o “objeto de adivinhação” proveniente do Zaire, mencionado na terceira divisão do item III.

Na documentação do Museu, essa peça consta como “objeto de adivinhação” procedente do Zaire (Foto 2). No primeiro exame, despertou-me

especial atenção, pois, trata-se de uma figura antropomórfica bastante ilustrativa da estatuária da África central, que supunha vir da região *kongo* ou *kwilu* do sudoeste do Congo (ex-Zaire), inserida numa estrutura pendular. Daquela zona, e sobretudo ao sul, em regiões *tshokwe*, *lunda* (já em Angola), temos conhecimento do uso na prática adivinhatória de emblemas em superfícies e objetos que sinalizariam pontos cardeais, o que, do ponto de vista plástico-morfológico, pode ser produzido pelo movimento pendular.

Mas apesar da pesquisa em catálogos especializados durante os dois anos que separam essas minhas últimas visitas ao Museu, não encontrei, como

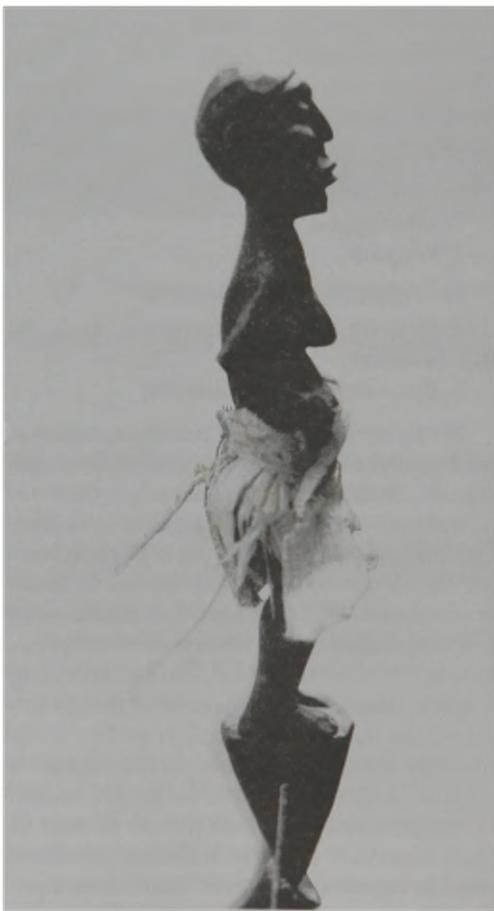


Foto 2 – Objeto pendular com figura esculpida (detalhe). Em depósito (comodato) na coleção do Museu Afro. Madeira escurecida. Altura da peça em equilíbrio: 42cm; altura da estatueta: 18cm.

Do cadastro: “objeto de adivinhação (Zaire)”. Uma “arte de aeroporto”? Desconhece-se objeto tradicional similar na região.

referência, nenhum objeto tradicional do Congo ou Angola similar.

Se, por isso, no início estabelecemos que deveria ser exposta em “vitrine exclusiva”, creio ter supervalorizado, mais recentemente, o potencial didático dessa peça. Isso se justifica ainda, a meu ver, por uma questão morfo-estilística, mas poderia estar subestimando a possibilidade de distorção de conhecimento, caso a colocássemos num contexto de adivinhação, sem controlar a fonte de documentação original.

Registro, então, aqui a apreciação sobre o assunto de François Neyt, especialista reconhecido da história e etno-estilística da arte africana, gentilmente cedida à minha solicitação de ajuda, graças ao questionamento que Júlio Braga me dirigiu sobre a sua legitimidade.

É o que Neyt diz em carta pessoal: “[...] 1) *Je ne donne jamais un avis sur un objet par fax. J’attends donc de le voir.* 2) *Les traits morphologiques ne se rapprochent pas clairement d’un style, mais on peut penser aux Bakongo.* 3) *Le mouvement pendulaire est utilisé en Afrique de l’Ouest dans la décoration,*

le jeu. Il n’apparaît jamais dans la divination en Afrique centrale [...]”

De fato, temos ali no acervo uma peça de bronze em miniatura – “um equilibrista” – peça também registrada como de adivinhação, esta proveniente do Benin ou da Nigéria(?). É de nosso conhecimento que peças “de equilibristas”, como esta última, são vendidas hoje em museus da Nigéria, como objeto de jogo e lazer, e não de adivinhação.

E, o problema exposto sobre o dimensionamento museológico dessa peça nos mostra o fundamental desempenho da antropologia na reflexão museológica na determinação de processos de tipologia e de classificação de coleções. Ao final deste artigo, faltam poucos dias para a próxima visita a Salvador. A tristeza de ver o acervo “desmontado”, deverá ser compensada pelo resultado do árduo trabalho investido por Marcelo, Emilia e equipe de colaboradores e consultores do Museu e do CEAO, além do apoio e iniciativa de instituições e entidades. A previsão é de que a UFBA e o CEAO reabram as portas do Museu AFRO no final de janeiro de 1998.

SALUM, M.H.L. Criteria for the museological treatment of African pieces in collections: a proposal of applied museology (documentation and exhibition) for the Afro-Brazilian Museum. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 7: 71-86, 1997.

ABSTRACT: This paper gathers some reflexions on the process of working with African collections in art-and anthropology musei. It deals with the determination of a classifying typology both of ethnographic objects and theoretical principles which give orientation to a process of appreciation of the collection, to a museological project and exhibition plan, as well as to its programming. It was conceived out of the need to formulate a museological project for the Afro-Brazilian Museum at Salvador, as well as to support its implantation. It points to basic elements of certain production types, classical of the African cultures and art, from the patrimonial viewpoint, typic of a collection of theis nature, and faces them with the specificity of this collection, through a pilot-”corpus” of pieces and objects which are part of it.

UNITERMS: Africa – African Art – Afro-Brazilian art – Brazil-Africa: collections, curatorship and history – Brazil: African collections in musei – Material culture: classification and typology – African ethno-aesthetic – Museology and Anthropology.

SALUM, M.H.L. Critérios para o tratamento museológico de peças africanas em coleções: uma proposta de museologia aplicada (documentação e exposição) para o Museu Afro-Brasileiro. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 7: 71-86, 1997.

Referências Bibliográficas

- BACELAR, J.
1995a Idéias para uma proposta emergencial para o Museu Afro-Brasileiro. Salvador: datilografado. 8 p.
1995b Revitalização do Museu Afro-Brasileiro. Salvador: datilografado. 8 p.
- BACELAR, J., CUNHA, M., SALUM, M.H.
1996 Projeto de implantação de exposição de longa duração. Apresentado à Fundação VITAE de Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social. Salvador: datilografado. 11 p. + anexos.
- BALANDIER, G., MAQUET, J.
1968 *Dictionnaire des civilisations africaines*. Paris, Hazan.
- BASTIDE, R.
1967 *Les Ameriques noires: les civilisations africaines dans le nouveau monde*. Paris, Payot.
- BRAGA, J.
1992 *Ancestralidade Afro-Brasileira: o culto de babá egun*. Salvador, CEAO/Ianamá.
- CARNEIRO, E.
1967 *Candomblés da Bahia* Rio de Janeiro: Estrela de Ouro. (Col. Brasileira de Ouro; 1441)
- CASTRO, Y.
1983 *Museu Afro-Brasileiro*. Salvador, CEAO,
- ENCONTRO.
1984 *Encontro de nações-de-candomblé (1981: Salvador, BA)*. Salvador, Ianamá/CEAO.
- GABUS, J.
1967 *Art nègre: recherche de ses fonctions et dimensions*. Neuchâtel, La Baconnière.
1975 *L'objet témoin: les références d'une civilisation par l'objet*. Neuchâtel, Ides et Calendes.
- LAUDE, J.
1966 *Les arts de l'Afrique noire*. Paris, Librairie Générale Française.
- LEÍRIS, M., DÉLANGE, J.
1967 *Afrique noire: la création plastique*. Paris, Gallimard.
- LEROI-GOURHAN, A.
1984 *Evolução e técnicas: o homem e a matéria*. Lisboa, Edições 70.
- MUSEU.
198-? Museu Afro-Brasileiro [guia de museu]. Salvador: datilografado. 5 p.
- PRANDI, R.
1991 *Os candomblés de São Paulo*. São Paulo, Hucitec/EDUSP. (Ciências Sociais; 29)
- RAMOS, A.
1979 *As culturas negras no novo mundo*. São Paulo, Nacional. (Brasiliana; 249).
- SALUM, M.H.L.
1988 Termos classificatórios do objeto de arte africana nas coleções: um problema para os acervos museográficos no Brasil. *Dédalo*, 26: 43-60.
1995a Contribuição para o desenvolvimento da proposta de dinamização do acervo do Museu Afro-Brasileiro do CEAO-UFBA, Salvador. Salvador: datilografado. 4 p.
1995b Proposta de um projeto de exposição permanente ara o acervo do Museu Afro-Brasileiro de Salvador – CEAO/UFBA. São Paulo: datilografado. 6 p., 2 il.
1996 *A madeira e seu emprego na arte africana: um exercício de interpretação a partir da estatuária bantu*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- SALUM, M.H., CERAVOLO, S.
1993 Considerações sobre o perfil da Coleção Africana e Afro-brasileira no MAE-USP. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 3, 167-85.
- SAVARY, C.
1988 L'objet ethnographique: moyen de connaissance des cultures? *Bulletin Annuel du Musée et Institut d'Ethnographie de Genève*, 31/32: 65-80, 1988-9.

Recebido para publicação em 30 de outubro de 1997.