Arte Africana

60 anos da Coleção de Arte Africana do MNBA

Arte Africana Coleção MNBA

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

Esta obra foi publicada com recursos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico — CNPq através do edital nº40/2022 Pró Humanidades – Programa de Desenvolvimento Científico e Tecnológico em Humanidade; Linha 5A - Políticas Públicas para promoção da Cultura.

S493

60 anos da coleção de arte africana do MNBA / autores: Ana Teles da Silva ... [et al.] ; organização: Ana Teles da Silva e Eloísa Ramos Sousa ; coordenação e produção editorial: Rodrigo Andrade Alvarenga ; revisão: Natalia Francis e Rosalina Gouveia ; projeto gráfico: Lucyano Palheta e Luana Luna. – Rio de Janeiro : AREA27, 2025.
295 p. : il. (algumas color.)

Publicação digital (e-book) no formato PDF.

ISBN 978-65-85719-18-6

1. Museu Nacional de Belas Artes (Brasil) – Catálogos. 2. Arte africana – Catálogos. I. Silva, Ana Teles da. II. Sousa, Eloísa Ramos. III. Alvarenga, Rodrigo Andrade. IV. Francis, Natalia. V. Gouveia, Rosalina. VI. Palheta, Lucyano. VII. Luna, Luana.

CDD- 709.6





Achanti
Antigo Reino de Benin
Bambara
Bassa
Baulê
Bobo-Fang
Dan
Dogon
Fon
Fulani
Lunda-Quioco
Senufo
Yorubá
-
Angola

60 anos da Coleção de Arte Africana do MNBA

SUMÁRIO

08 **Prefácio**
Daniela Matera Lins

10 **Nota da edição**

12 **Apresentação**
Daniel Barretto

Textos

O MNBA e suas coleções

24 **01. Das origens das coleções museológicas do MNBA**
Cláudia Regina Alves da Rocha

38 **02. 60 anos da Coleção de Arte Africana do MNBA: repensando uma trajetória**
Ana Teles da Silva

54 **03. As artes africanas nas galerias do Museu Nacional de Belas Artes: para além do tronco e do atabaque**
Eloísa Ramos Sousa

Memórias de uma coleção

66 **04. Arte da África Negra no Museu Nacional de Belas Artes**
José Roberto Teixeira Leite

70 **05. Entre a escola e o museu: visitas inclusivas na exposição de arte africana do MNBA**
Reginaldo Tobias de Oliveira

76 **06. Impressões curatoriais: reminiscências de Mariza Guimarães**
Entrevista com Mariza Guimarães

78 **07. Coleção Arte Africana MNBA: diálogos com um Brasil afrodiaspórico**
Raul Lody

Monografias

83 **Fon**
103 **Senufo**
129 **Achanti**
149 **Yorubá**
184 **Listagem de obras de arte africana adquiridas pelo MNBA – 1964**

Anexo

190 **Achanti**
202 **Antigo Reino de Benin**
208 **Bambara**
212 **Bassa**
214 **Baulê**
220 **Bobo-Fang**
224 **Dan**
228 **Dogon**
230 **Fon**
234 **Fulani**
238 **Lunda-Quioco**
240 **Senufo**
254 **Yorubá**
288 **Angola**

Acervo

Prefácio

Como construímos um museu?

DANIELA MATERA LINS

Essa é uma pergunta que me faço todas as vezes que adentro um espaço museológico. Penso, por exemplo, no Museu Nacional de Belas Artes: como ele foi construído? Sua gênese, intimamente ligada ao ensino, revela pequenos vislumbres de sua constituição por meio de sua coleção.

Não poderia ser diferente na década de 1960, quando o então diretor Teixeira Leite incorporou ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes quatro coleções significativas, alinhadas ao pensamento de sua época. Entre elas, destaca-se a Coleção de Arte Africana, tema sobre o qual nos debruçamos intensamente nos últimos anos.

O ímpeto histórico dos museus em colecionar os colocou diante da exigência contemporânea de revisar seus acervos. Nesse contexto, é essencial refletirmos sobre o que nos constitui como museu. Uma das ações que exemplifica esse movimento de autoanálise institucional no MNBA é esta publicação, resultado do projeto 60 Anos de Arte Africana: Fortalecendo Identidades, financiado pelo CNPq, e que busca revisitar e fortalecer os vínculos dessa coleção com questões identitárias e históricas.

Embora o Museu Nacional de Belas Artes esteja diametralmente distante dos ditos museus universais, ele compartilha a mesma vocação: ser guardião da representatividade artística de um país. Por isso, não devemos nos esquivar da necessária autoanálise, sempre que possível, para repensar nossa existência e assegurar nossa relevância para as gerações futuras.

É com grande satisfação que o grupo de Pesquisa MNBA/CNPq Museus, Patrimônios e Diversidades apresenta o novo catálogo da Coleção de Arte Africana do MNBA, fruto dos debates e reflexões levados a cabo pelo grupo de pesquisa. Com esta publicação, queremos marcar os 60 anos da primeira Coleção de Arte Africana em museu de arte no Brasil e os 40 anos de seu estudo e primeiro catálogo, divulgando-a assim para um público mais amplo.

A seção *O MNBA e suas coleções* traz um artigo da museóloga Cláudia da Rocha sobre as coleções do MNBA, outro da antropóloga Ana Teles sobre a trajetória dessa coleção em seus 60 anos, e outro da museóloga Eloísa Sousa, que reflete sobre o lugar das coleções de arte africana em museus brasileiros.

A seção *Memórias de uma coleção* tem os artigos de pessoas que estiveram diretamente envolvidas com a coleção do MNBA. O crítico de arte José Roberto Teixeira Leite relembra a aquisição da Coleção de Arte Africana nos anos 1960, quando era diretor do museu. Apresentamos as memórias de Mariza Guimarães, responsável pelo estudo da coleção nos anos 1980, em trechos de entrevistas realizadas com ela. O educador Reginaldo Tobias traz suas experiências no setor educativo durante duas exposições da coleção, nos anos 1980. Já o antropólogo Raul Lody trata da produção de monografias sobre os povos Achanti, Senufo, Fon e Yorubá, de onde se originam parte das peças presentes na coleção.

A seção *Monografias & Anexo* apresenta a lista original de obras que o Museu Nacional de Belas Artes adquiriu do colecionador Gasparino da Matta. Aqui estão também as monografias que resultaram do estudo aprofundado da coleção e que foram editadas ao longo da década de 1980, mas que não tiveram, naquele momento, a oportunidade de serem publicadas. O *Caderno Senufo* contempla, além de 12 peças Senufo, quatro peças de outros povos. Com a publicação do *Caderno Fon*, que faz referência a um reposteiro que fazia parte do acervo do Museu Nacional, prestamos homenagem ao museu que passou por um trágico incêndio que destruiu quase todo o seu acervo em 2018.

As fotografias das peças percorrem todo o catálogo e são divididas pelos diferentes povos que as produziram. A identificação das peças segue o estudo realizado por Raul Lody e Mariza Guimarães, em 1983.

Este projeto contou com o apoio do CNPq[1] e com três bolsistas de iniciação científica.

1 Edital 40/2022 - Linha 5A – Projetos Individuais: políticas públicas para a promoção da cultura.

Notação

Apresentação

DANIEL BARRETTO

A concepção desta publicação situa-se em dois aspectos. O primeiro é composto por dois fatos importantes e relacionados que o calendário sugere comemorar: a importante aquisição da Coleção Africana pelo Museu Nacional de Belas Artes, em 1964, e a edição do primeiro catálogo dedicado a essa coleção, em 1983. O segundo aspecto é o projeto 60 anos de Arte Africana: Fortalecendo Identidades, com o apoio do CNPq, pensado justamente para a comemoração da efeméride. Ele traz a oportunidade de uma ampla revisão do que se produziu na instituição ao longo dos anos, considerando as variações provocadas pelas particularidades de cada gestão do museu, e é dedicado exclusivamente ao conjunto reunido por essa e por outras aquisições pontuais posteriores.

No entanto, se as efemérides são sempre uma oportunidade para visitar assuntos e acontecimentos passados, é mais interessante que essa visitação se torne um reolhar significativo, um exercício de autocrítica sobre o que se olha, mas principalmente sobre os modos de olhar da própria instituição museu, de forma que se possa ser coerente com o seu tempo e pertinente no campo de discussões e pesquisas sobre o acervo, que é patrimônio público. Nesse sentido, os textos preparados para esta edição se encarregam de atualizar e produzir essa autocrítica, na busca simultânea por contextualizar e dar a devida importância à coleção na contemporaneidade da instituição.

Não deixa de ser pertinente, ao mirar as atenções no presente, lembrar o contexto político-social que culmina com a entrada do conjunto de obras no museu, momento divisor em muitos aspectos e de acontecimentos marcantes, com uma nova atmosfera para a produção de cultura no Brasil. Mas, para isso, vale voltar um pouco no tempo e tentar imaginar o que fica para trás sem deixar, no entanto, de criar sulcos profundos na formação do *ethos* brasileiro. Em vista disso, vale rememorar que, do ponto de vista histórico, há um bloco de estudo mais ou menos coerente que começa com a Revolução de 30 e termina com o Golpe de 64, período que recobre quinze anos da Era Vargas, a Segunda Guerra Mundial e, com a República de 1945 a 1964, uma fase de importante exercício da democracia representativa, que estava ainda em processo de consolidação. Nos anos 1930, é possível imaginar um país que se esforça para deixar no passado as características de uma sociedade que se entende como atrasada e predominantemente rural, com a expansão das emisso-

ras de rádio (que terá seus anos dourados nas décadas de 1940 e 1950). Já no começo dos anos 1960, após a inauguração da nova capital — Brasília —, a televisão se tornou um bem de consumo durável da indústria nacional e objeto de desejo dos consumidores brasileiros.

Esse espaço de tempo, que vai dos anos 1930 aos 1960, cobre justamente o momento de transição demográfica no Brasil, ou seja, o período que determina a passagem para uma sociedade industrializada — o que está associado a um verdadeiro processo de modernização, de construção de novos centros urbanos e de mudanças nas condições de vida que se refletem no declínio das taxas de mortalidade e na estabilidade dos índices de natalidade. Essa modernização teve características muito próprias, consolidada, para o bem e para o mal, numa visão centralizada (e centralizadora) que prevaleceu até o fim da Segunda Guerra Mundial. Entendia-se, naquele momento, que o Brasil era um território desintegrado, rural e dependente da economia internacional. Essa percepção levou a alguns determinantes que guiaram a condução do país, como promover a unidade territorial nacional e educar os futuros cidadãos, ou seja, terminar com os "sertões" e territórios sem a influência do governo central e fazer da identidade brasileira um ativo de integração e reconhecimento do povo, como também uma imagem vendável e coerente para o exterior. Mas, para que essa organização fosse possível, era necessário conhecer os problemas, e "conhecer" exigia adotar um discurso com diretrizes científicas.

Questões relacionadas ao clima preparatório para a Segunda Guerra e à crise econômica internacional de 1929 foram razões para a queda nas taxas de entrada de imigrantes no Brasil na década de 1930. Declínio provocado, pois não era mais interessante ao país a entrada massiva de imigrantes, antes subsidiada pelo governo brasileiro. "A imigração subsidiada alimentava-se de uma crença no 'branqueamento' do povo brasileiro como indicador de avanço civilizatório, acelerando um processo de mestiçagem em curso há séculos (...), concepção que a partir dos anos 1930 seria muito questionada" (GOMES, 2013, p. 51). Na verdade, o que aconteceu foi que a imagem de um Brasil como a terra de um povo mestiço e diverso passou a ser vista como algo vantajoso, a ser celebrado. Essa seria a constituição de uma verdadeira "raça brasileira".

Os movimentos migratórios no país deixaram de ser de fora para dentro, mas continuaram no próprio território brasileiro. Os deslocamentos, por conta dos processos de industrialização e urbanização, passaram a ocorrer do campo para a cidade, multiplicando-se os centros urbanos no interior do país e minimizando-se os movimentos para o litoral. A mudança foi tão radical que, nos anos 1960, com o início da mecanização do campo, surge um grande vazio empobrecido nas áreas rurais. "O homem brasileiro, o trabalhador nacional — e não mais o imigrante estrangeiro —, era o grande protagonista desse cenário de migrações internas que descortinava a partir dos anos 1930" (*Ibid.*, p. 60), movimento que possibilitou ao Brasil um novo modelo de desenvolvimento.

Esse cenário político-administrativo, e mesmo estratégico, engendra toda uma mudança de políticas culturais que envolve as principais figuras do cenário intelectual da época, inclusive de diferentes entendimentos, o que não minimizou as discussões, mas definiu ações coordenadas de interferência na redefinição da cultura brasileira, seja pelos braços do Estado, seja por ações independentes. O único consenso parecia ser a ideia de que era necessário estudar o Brasil, conhecer seus problemas e particularidades, na missão de formar uma consciência nacional; e o livro, instrumento reconhecido de difusão da cultura, foi adotado como fundamental.

Não por acaso, nesse impulso de conhecer o Brasil, apareceram algumas das obras fundamentais de interpretação do país, que se tornaram incontornáveis para o pensamento social-acadêmico da formação do povo brasileiro. É o caso de *Casa-grande e senzala*, de autoria de Gilberto Freyre, de 1933; *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, de 1936; e *Sobrados e mocambos*, do mesmo ano, também de Gilberto Freyre. Esses livros, ainda que hoje não possam ser lidos sem uma clara observação sobre a romantização de certos aspectos da realidade dos fatos, submergem no cenário escravocrata e "mostram a força do legado dos negros da formação da cultura brasileira" (DUTRA, 2013, p. 244), assim como os desdobramentos difíceis de uma experiência colonial. Nesse contexto, não se pode deixar de citar a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), em 1937, com a missão de definir a autêntica arte nacional, e também o momento de criação, entre outros, do Museu Nacional de Belas Artes.

Sem dúvidas, muitas mudanças sociais e culturais ocorreram nos quase 30 anos que separam a criação do museu e a aquisição da Coleção Africana. Mas não se pode deixar de visualizar que o Brasil do começo dos anos 1960 era em parte o resultado dessa grande mudança de orientação na política social e cultural do país desenvolvida na década de 1930 e aprofundada nas décadas seguintes. O Brasil industrializou-se, integrou o seu território, inseriu os meios de comunicação de massa na realidade do seu povo e estendeu a rede educacional. Mas se, por um lado, superou em parte a ideia do atraso, por outro, não foi capaz de se libertar inteiramente da dependência inter-

nacional, e muito menos superar as contradições que amarravam o avanço numa história colonial brutal. Nesse sentido, pensar na aquisição da Coleção Africana no Museu Nacional de Belas Artes dos anos 1960 parece um desafio a ser revisitado de tempos em tempos, tentando imaginar o quanto isso significou na época, mas também como vem reverberando ao longo dos anos passados desde então.

Raul Lody, coordenador dos trabalhos do catálogo da Coleção Africana de 1983, aponta, em um de seus textos da época, a indissociabilidade, na cultura africana, entre a oralidade (demonstrada nos contos e lendas) e os bens culturais. Essa forma discursiva, consolidada nos mitos, recupera algo da condição integral do sujeito humano com a natureza, ou o que denominamos como o meio ambiente, assunto hoje tão fundamental nas políticas sociais e culturais mais conscientes. Trata-se também de um conhecimento que registra na cultura material um amálgama cultural de códigos, normas, identidade e ancestralidade.

Deoscoredes Maximiliano dos Santos (2003), o Mestre Didi, artista, escritor e conhecedor profundo da tradição oral afro-brasileira, narra uma história interessante, ocorrida em Santo Amaro, cidade do Recôncavo Baiano, na qual um menino tinha por hábito ir brincar à beira do rio que ficava perto de sua casa. Lá ficava muito tempo, o que acabou por chamar a atenção de um de seus irmãos, que resolveu segui-lo para ver por que demorava tanto. Nesse dia, o menino, chegado à beira do rio, começou a brincar com uma cobra imensa, o que pôs seu irmão com muito medo e o levou a contar a história da cobra para o pai. No dia seguinte, o menino seguiu para o rio, com seu irmão e seu pai no encalço. Ao chegarem lá, o menino já brincava com a cobra, e seu pai, espantado com o tamanho dela, esperou o momento adequado e deu um tiro certeiro. A cobra desapareceu e o menino desfaleceu, apesar de não encontrarem nenhum ferimento nele. Como um morto, o menino passou treze dias sem comer ou beber, apenas respirando. No décimo quarto dia, o menino chamou o pai para lhe dizer que ele o matou, que ele matou seu Criador e que não se esquecesse dele. Feito isso, o menino morreu. Ao guardarem o corpo, foi visto um esqueleto de cobra com os olhos arregalados, que desapareceu no instante de retirarem o corpo para a sepultura.

É exemplar nessa narrativa como a oralidade e os mitos guardam um elo perdido, aos poucos sendo recuperado numa cultura mais cartesiana e cientificista, que lembra o vínculo indissociável entre o ser humano e a vida planetária como um todo.

Esta publicação, pensada como um movimento institucional de revisitação da aquisição do acervo em 1964, mas também do catálogo publicado em 1983 e dos cadernos de estudo sobre algumas etnias específicas, produzidos pelo mesmo fôlego de construção do catálogo. Ela se constitui, para além dos fac-símiles dos textos originários, de novos textos que ajudam a contextualizar essas ações e a situá-las numa perspectiva distanciada, sessenta anos depois, cujo ponto de vista parte da percepção contemporânea que pode ser formulada. Dividida em duas partes, a primeira trata d'*O MNBA e suas coleções*, e a segunda das *Memórias de uma coleção*.

O primeiro texto, de autoria da museóloga Cláudia Regina Alves da Rocha, é dedicado ao tema das coleções museológicas e à formação do acervo do MNBA. O período observado envolve não apenas o acontecido após a criação oficial do museu, em 1937, mas as ligações institucionais anteriores do museu com o ensino acadêmico de arte no Brasil, elemento fundamental para a compreensão da constituição do acervo do museu e da sua atuação no sistema da arte. Esse panorama colabora para situar o MNBA como a consolidação institucional do que seria o primeiro museu de arte do país e a reconfiguração do seu acervo, assim como prepara o dimensionamento das ações de José Roberto Teixeira Leite como diretor.

O segundo, da antropóloga Ana Teles, centra-se na Coleção de Arte Africana do MNBA, buscando salientar a importância do conjunto como um ativo para a ressignificação das práticas coloniais que perpassam a formação dos museus e como exemplo da riqueza cultural dos povos que marcam a africanidade na formação da própria cultura brasileira. A partir dessa premissa, o texto observa as ações da instituição voltadas à Coleção Africana desde a entrada no acervo do MNBA, em paralelo com as ações engendradas no encalço da aquisição — como a série de palestras do curso organizado com o grupo do Teatro Experimental do Negro — e a dificuldade no tratamento do conjunto que reflete as premissas institucionais, às vezes mais assimilado como objeto artístico, às vezes como objeto etnográfico, situando-se mais ou menos distante da cultura nacional.

O terceiro artigo, e o último da primeira parte, da museóloga e socióloga Eloísa Ramos Sousa, ressalta o trabalho do MNBA, tanto por suas ações institucionais quanto pelo investimento dos seus servidores, como pioneiro no reconhecimento, no tratamento técnico e na divulgação de acervos africanos. Indica, por exemplo, como o procedimento dedicado ao acervo, conjugando visão antropológica e artística, foi considerado uma novidade na década de 1980. Uma abordagem que diferia das predominantes e que marcaria a ousa-

dia dos pesquisadores. Um ponto fundamental seria, justamente pela abordagem, o avivamento dos objetos estudados fora de uma chave subalterna, evitando narrativas eurocêntricas. Esse trabalho conjuga-se com a percepção contemporânea de que é imperativa — e mesmo reivindicada pela sociedade civil — a presença da cultura negra nos museus brasileiros, o que mobiliza não apenas o desfazimento de erros históricos, mas a ancestralidade das culturas africanas e afrodiaspóricas.

Abrindo a segunda parte da publicação, há uma breve e ilustre colaboração de autoria do ex-diretor do MNBA, José Roberto Teixeira Leite, que se dedica a recuperar a natureza da produção cultural da África Negra, transitando por sua importância para a arte do século XX, por seu teor artístico intrínseco e pela consciência no momento da aquisição do conjunto, na década de 1960, da sua relevância para uma maior compreensão da contribuição do negro na formação da brasilidade.

O quinto texto, do educador Reginaldo Tobias de Oliveira, funde em tom memorial sua narrativa como educador com a própria história institucional e da coleção africana, relembrando o pioneirismo do museu com as ações do corpo educativo, a integração com as ações sociais e a aproximação entre as áreas educativa e curatorial. Num texto quase caleidoscópico, observa-se como uma ação coligada a outra tece no tempo, dentro de um museu, uma rede de produção coletiva de sentidos antes, durante e depois de chegar ao público.

Precedido de dois curtos trechos de entrevistas com a pesquisadora da coleção africana e servidora aposentada do MNBA, a museóloga Mariza Guimarães, o sexto e último artigo, outra colaboração marcante, de autoria do antropólogo Raul Lody, remonta a uma experiência essencial para a coleção, na década de 1980: o estudo e a documentação da coleção, no exercício de abrir as possibilidades de acesso e de leitura desses bens culturais. Nesse sentido, ele pontua a busca de lugares de fruição que ultrapassassem o campo da estética, atentando para as relações simbólicas e funcionais, estas muito representativas para os desdobramentos na cultura brasileira. Também ressalta a importância da pesquisa na época, seja pela ausência de documentação associada aos objetos, seja na busca de formas de comunicação e democratização da informação, assim como o aprofundamento aplicado aos cadernos temáticos de estudo.

Com essa reunião de escritos, o leitor é convidado a participar de um projeto de reconstrução institucional e de formação de novos olhares, levando em consideração a importância de um acervo que contribui para a

compreensão profunda da cultura afro-brasileira e da arte brasileira, consequentemente. Mesmo num campo mais restrito, de uma história já canônica da arte no Brasil, não é possível compreender as obras de artistas como Rubem Valentim ou Emanoel Araújo sem contrapô-las às suas referências culturais primeiras e ao múltiplo corpo negro-africano de saberes e fazeres.

Talvez a questão sobre a Coleção Africana (estrangeira?) possa ser pensada como elemento de cura em um acervo moldado a partir de referências eurocêntricas, cujas coleções formadoras são fruto de um pensamento de transposição e imposição de um ente cultural colonizador. E, mais uma vez, a oralidade tão marcante da cultura africana, talvez possa nos ajudar a pensar essas articulações.

Mestre Didi conta que Ossain, desde muito jovem, foi devotado às matas, permanecendo lá a maior parte do seu tempo. Conhecedor das plantas e de seus efeitos, muito cedo tornou-se o médico da sua cidade. Diz-se que não era muito próximo de sua mãe e de seus irmãos — que pouco lhe gostavam — e que, passados alguns anos, sem que ninguém esperasse, Ossain juntou suas coisas, se despediu e partiu para o mundo. Sendo bem recebido por onde passava, os doentes passaram a procurá-lo e, assim, criou para si uma boa reputação. Ao salvar o rei de uma cidade, passou a viver no palácio, tendo sido nomeado um dos nobres da corte. Certo dia, a mãe de Ossain ficou muito doente, e um adivinho disse que só ele poderia salvá-la. Assim, os irmãos foram à sua procura. Por onde passavam, ouviam falar dos feitos de Ossain, até que chegaram à cidade onde ele se encontrava. Ossain voltou à sua cidade e curou sua mãe. Ao ver que ela estava bem, despediu-se de todos para seguir viagem. Sua mãe pediu então que ele ficasse e morasse com ela, mas Ossain respondeu que não pertencia a ela e que não poderia ficar, "pois ele era *ewê* (a folha), e tinha que estar por todo o mundo".

Ossain é também Ossanha, orixá a que se refere o "Canto de Ossanha", música composta por Baden Powell e Vinícius de Moraes e parte do álbum *Os afro-sambas*. Gravado em 1966, não muito tempo depois da chegada da Coleção de Arte Africana no Museu Nacional de Belas Artes, o álbum teve arranjos e regência de Guerra-Peixe, e foi inspirado no samba de roda baiano, um estilo muito permeado pela influência sonora africana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/termo/os-afro-sambas/> Acesso em: 30 set. 2024.

DUTRA, Eliana Freitas. Cultura. *In:* GOMES, Angela de Castro. **Olhando para dentro: 1930–1964**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, v. 4, pp. 229-274. (Coleção História do Brasil Nação: 1808-2010).

GOMES, Angela de Castro. População e sociedade. *In:* **Olhando para dentro: 1930-1964**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, v. 4, pp. 41-90. (Coleção História do Brasil Nação: 1808-2010).

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **Coleção Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: MNBA, 1983.

SANTOS, Deoscoredes M. **Contos negros da Bahia e contos de Nagô**. Salvador: Corrupio, 2003.

SCHWARCZ, Lilia M.; Starling, Heloisa M. **Brasil: uma biografia**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

O MNBA

e suas coleções

01

Das origens das coleções museológicas do MNBA

CLÁUDIA REGINA ALVES DA ROCHA

Um museu que nasce de parte de um legado da história da institucionalização do ensino artístico acadêmico no Brasil, profundamente ligado às concepções predominantemente europeias da época (principalmente francesas). Assim foi criado o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), em 1937, a partir da transferência de expressivo acervo da Escola Nacional de Belas Artes (Enba).

Esse acervo, composto por coleções diversas, era originário da pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes (Aiba), posteriormente Escola Nacional de Belas Artes (Enba), e configurou as primeiras coleções de arte formadas em território nacional. O núcleo inicial que deu vida ao MNBA traz também, em sua origem, a formação de coleções daquele que já seria o primeiro museu de arte do país, existente nas dependências da Aiba, desde a sua criação em 1826.

A importância de uma coleção estava intrinsecamente associada à concepção de uma escola de artes e à base de funcionamento do ensino artístico acadêmico idealizado por Joachim Lebreton no que definiu como "um sistema completo de instrução das artes", em correspondência ao Conde da Barca, de 12 de junho de 1816, propondo uma dupla Escola de Belas Artes Brasileira:

> (...) O mestre tem talvez tanta necessidade quanto os alunos de ligar-se, ele próprio, aos modelos que o inspiram, o retificam, o impedem de desviar-se; aliás, terminada a aprendizagem, resta ainda ao jovem pintor a tarefa de dar ao seu talento um caráter, uma fisionomia. E como o faria se conhecesse somente os quadros de seu mestre e aqueles que o acaso lhe oferecesse aqui, em número demasiado pequeno, e que talvez ainda não fossem suficientemente clássicos?
>
> É, portanto, necessário reunir quadros de diversas escolas, temas que possam servir às lições práticas, como demonstração, ao mesmo tempo que guiem e mesmo inspirem os professores.
>
> Embora somente com grande despesa se possa formar uma coleção de quadros para um soberano, não é difícil reunir para uma escola, com despesa moderada, o necessário e o útil em quadros,

escolhendo bem e pondo de lado a pretensão e a mania de possuir coisas demasiado raras (LEBRETON, 1816, p. 14).

As primeiras coleções da Aiba foram formadas pelo conjunto de quadros que pertenciam à família real — a Coleção Real, que foi deixada no Brasil quando do retorno do rei para Portugal em 1821 —, pelo conjunto de telas do príncipe regente e rei D. João VI — adquiridos no Brasil entre os anos de 1809 e 1821—, pelo conjunto de telas adquirido de José Estevão Grondona pela Coroa Portuguesa, e pelo conjunto de obras trazido e adquirido por Joachim Lebreton do *marchand* Meunié em Paris, a Coleção Lebreton. De acordo com o pesquisador e professor Anaildo Baraçal:

> Em geral, trata-se de obras flamengas, da península itálica e francesas, em originais e em cópias, que testemunham o gosto pelos temas religiosos, bíblicos, históricos de Portugal, da antiguidade romana, vistas de cidades, paisagens, naturezas-mortas, retratos, que recuam até o século XVI. A finalidade das reuniões, para cada uma das coleções, foi a representação do estado, possivelmente a atualização ou aprovação de produção estética para um programa decorativo, o caráter mercantil de obras plásticas e, no caso de Lebreton, um acervo a permitir a educação do olhar de estudantes de arte, em que a tradição pictórica deveria ser objeto de apreensão através de exemplares física e diretamente disponíveis (BARAÇAL, 2018, p. 58).

Entre os anos de 1834 e 1851, durante a direção de Félix Émile Taunay (1795-1881), a pinacoteca da Aiba foi organizada, e muitas obras de arte foram adquiridas por meio de compra, como as coleções de gesso. Também neste período, foram criadas as Exposições Gerais das Belas Artes e instituído o Prêmio de Viagem, que possibilitaram constante aumento das coleções com a compra, pela Aiba, de trabalhos premiados produzidos por alunos e professores.

Já entre os anos de 1854 e 1857, o diretor Manuel Araújo Porto Alegre (1806-1879) conseguiu reformar o prédio da Aiba, viabilizando melhoras no espaço físico da pinacoteca, para que exposições permanecessem sempre abertas ao público. Isso permitiu também a continuidade das aquisições, seja através de compras ou de doações. Destacamos a compra de desenhos e gravuras de Grandjean de Montigny, em 1866, e da Coleção Ângelo Antônio Rosea, composta por pinturas que chegaram ao Brasil em 1862, através de Cesari Lanciani, que as vendeu à Aiba em 1874.





Grande vaso com flores, s/d
N 1738
óleo sobre tela, 147 x 214 cm
assinada Bosschaert
compra, Escola Nacional de Belas Artes
Coleção Joachim Lebreton, 1937

Ártemis/Diana de Gabbii
[*Jovem senhora romana*], s/d
N 20088
gesso/moldagem, 174 x 53 x 45 cm
sem assinatura
incorporação, 2010

Em 1879, foi realizada a "Exposição geral" que, além das tradicionais seções de Pintura, Escultura etc., apresentou a Seção Escola Brasileira, com obras que pertenciam à pinacoteca da Aiba, compondo um arco temporal da produção artística brasileira que contemplava desde a pintura colonial, como a pintura *Nossa Senhora da Conceição* de Manuel Dias de Oliveira, até *Batalha do Avaí* e *Batalha dos Guararapes*, de Pedro Américo e Victor Meirelles, respectivamente. Assim, foram apresentados trabalhos de José Correia de Lima, Francisco Manuel Chaves Pinheiro, João Zeferino da Costa, Agostinho José da Mota, Joaquim de Melo Corte Real, João Maximiano Mafra e de muitos outros, estando essas obras presentes tanto nas coleções do MNBA quanto nas do Museu D. João VI.

As coleções durante o período imperial se caracterizaram como de procedência estrangeira ou produzidas de originais estrangeiros (cópias) de autores não identificados, compradas pela Aiba ou doadas por iniciativas privadas para serem referências para os alunos da Aiba.

Já durante a República, na Enba, houve a continuidade da aquisição de obras de arte, seja através de legados, doações ou compras. Destacamos a compra de obras dos irmãos Bernardelli e a doação de pinturas estrangeiras pelo Conde Figueiredo à Enba em 1891. Alguns anos depois, a Enba recebeu doações de origem privada que a dotaram com mais obras de arte estrangeiras, como o conjunto de pinturas doadas pelo colecionador e joalheiro Luiz de Resende em 1909; o conjunto de pinturas doadas pela Baronesa de São Joaquim em 1922 — que dentre elas apresenta 21 telas de Eugéne-Louis Boudin; o conjunto de obras de arte doado por Luiz Fernandes em 1926 — que em grande parte abarca obras de artistas portugueses como Columbano, José Malhoa e Silva Porto — e o conjunto de obras de arte, entre pinturas, desenhos e esculturas, doadas por Arthur Índio do Brasil (legado) em 1933.

Das aquisições por compra: pinturas de Nicolas Antoine Taunay compradas de Luis d'Escragnolle Taunay em 1908. Destacamos ainda o conjunto de desenhos de Victor Meirelles de Lima, doado à Escola Nacional de Belas Artes após a exposição " Victor Meirelles, 1903" por sua viúva Rosália Meireles de Lima.

O MNBA E SUAS COLEÇÕES MUSEOLÓGICAS

Quando da criação do MNBA, a primeira ação para a formação de sua coleção inicial foi a definição de seu acervo proveniente da Enba. Para isso, o ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema (1900-1985) criou uma comissão para estabelecer qual seria o acervo do novo museu.

A comissão composta pelo diretor da Enba, Lucílio de Albuquerque (1877-1939), pelo diretor do MNBA, Oswaldo Teixeira (1905-1974), pelo diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sphan, Rodrigo Mello Franco de Andrade (1898-1969) e ainda pelo diretor do Gabinete do Ministro, Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), assim definiu:

> 1 – O edifício
> 2 – Móveis, utensílios, material de expediente e objetos de ornamentação
> 3 – Arquivos de obras de arte
> 4 – Legados
> 5 – Telas, esculturas, gravuras e outras obras de arte
> (SOUZA, 1987, p. 24-23.)

Dessa forma, o MNBA foi criado com cerca de 4 mil obras de arte provenientes da Enba.

A ideia de um museu nacional de arte tomou força entre o fim do século XIX e início do século XX, quando as constantes notícias sobre o estado de conservação das obras de arte pertencentes à Enba, bem como do prédio, tornaram-se muito presentes nos jornais da época.

O MNBA não nasceu a partir de um projeto específico. No entanto, alguns documentos, como a proposta de projeto de lei de autoria de Pedro Américo para a criação da Galeria Nacional de Bellas Artes em 1892, citada na carta de José Marianno Filho intitulada "Organização do Museu Nacional de Belas Artes", de 1936, dão pistas das ideias presentes desde o início da República até o formato elaborado por seu primeiro diretor Oswaldo Teixeira (1937-1961), que liderou a implantação do caráter museológico através da adoção de medidas técnicas de qualificação e de restauração de espaços e de coleções.

> E pleitearei, também, meu caro redator, muitos melhoramentos e reformas nas galerias, nas claraboias, na ventilação e etc. Separarei os quadros, dando-lhes maior espaço entre um e outro (atualmente são expostos de

> maneira impressionante; há uma balbúrdia terrível, quadros pequenos expostos próximos do teto); reconstruir ou consertar as claraboias, cujos vidros e ferragens estão partidos e enferrujados. Comumente as galerias estão alagadas e existem salas completamente às escuras (TEIXEIRA, 1937).

Enquanto na Aiba e na Enba as Exposições Gerais das Belas Artes mobilizavam as aquisições de obras de arte para a pinacoteca, no MNBA eram os Salões Nacionais de Belas Artes, que foram realizados entre os anos de 1937 e 1970 no MNBA, que proporcionavam a entrada garantida de obras de arte, seja pela destinação das obras premiadas ou compradas com verba reservada à aquisição de trabalhos escolhidos nos salões onde o MNBA tinha assento na presidência ou nas comissões organizadoras como membro.

> Nas primeiras obras de arte adquiridas para o MNBA, foi privilegiada a arte brasileira, com a aceitação de artistas contemporâneos da época, indicando que a política de aquisição para o Museu voltava-se à produção artística nacional. Nessa ocasião, a experiência do diretor e de seus assessores direcionavam as aquisições, objetivando preencher "lacunas" e acrescentar às coleções da Instituição artistas jovens e promissores do período, numa dinâmica consciente. O objetivo era privilegiar os valores artísticos, sugerindo a existência de uma política de aquisição no período, voltada à arte e ao artista nacional. Deve-se salientar que uma expressiva quantidade de obras de arte estrangeira, proposta à venda para o Museu, recebeu indeferimento (Apêndice C), um indicativo da preferência pela arte brasileira, em especial a produzida pelos artistas formados na ENBA (SILVA, 2013, p. 94).

O Livro de Entrada de Obras de Arte do MNBA foi destinado a controlar as diversas aquisições recebidas a partir de 1938, posteriormente registradas nos Livros de Inventário. Entre os anos de 1937 e 1970, período que abarca três gestões: Oswaldo Teixeira (1937 a 1961), José Roberto Teixeira Leite (1961 a 1964) e Alfredo Galvão (1964 a 1970), foram compradas cerca de 2.500 obras de arte e doada a mesma quantidade aproximada. Desse quantitativo, destacamos o expressivo conjunto de obras de Rodolfo Amoedo que foi doado ao Governo Federal por sua viúva Adelaide Amoedo, mediante uma pensão vitalícia de dois mil réis, em 1941. Até o momento, Adelaide Amoedo se mantém como a maior doadora do MNBA, com 1.218 obras provenientes do espólio de Rodolfo Amoedo, seguida por Rubem Grilo e José Shaw da Mota que doou um grande conjunto de obras de arte de sua esposa, a artista Djanira.



Más notícias, 1895
N 63
óleo sobre tela, 100 x 74 cm
assinada R. AMOÊDO
Rio 895
transferência, Escola Nacional de Belas Artes, 1937

Das obras doadas, a maioria está nas coleções de pintura e desenho brasileiros. Das compradas, pertencem majoritariamente à coleção de pintura brasileira. Destacamos as pinturas *Léa e Maura*, de Alberto Guignard; *Oficinas*, de José Pancetti; *Café*, de Candido Portinari; *Pescadores*, de Tomás Santa Rosa; *Colonos*, de Di Cavalcanti, além de telas de Helios Seelinger, Eugenio Sigaud, Estevão Silva, Yoshiya Takaoka, João Timóteo da Costa, Eliseu Visconti, Luís Soares, Trinaz Fox, e pintura estrangeira, com pintores como José Malhoa, Columbano François René Moureaux, e de artistas de diversos países, como Itália, Japão, Espanha (como de Timóteo Pérez Rubio), Alemanha (como de Ferdinand Pettrich), Chile (com autores diversos), bem como de Portugal, Holanda, Canadá, Estados Unidos, Egito etc. Na escultura brasileira, obras de artistas como Hugo Bertazzon.

Na modalidade de permuta, vieram telas de Frans Post e Nicolas Antoine Taunay, que foram compradas pelo Palácio Guanabara no leilão de Djalma Fonseca Hermes, em 1943, e que foram permutadas para o MNBA através da cessão de 14 obras, além de grande conjunto de desenhos de Klixto, comprados no ano de sua morte, em 1956.

Entre 1961 e 1964, na direção de José Roberto Teixeira Leite, destacamos as aquisições das coleções de Arte Africana, Arte Popular, Arte Indígena, que abriram espaço para as produções artísticas que tradicionalmente eram alijadas de um processo de reconhecimento e representação da arte nacional no campo artístico e, consequentemente, no MNBA, que carregava uma tradição acadêmica na construção de suas coleções.

No período que vai de 1970 a 2003, o MNBA adquiriu cerca de 6.400 obras. Nos anos de 1970, o museu comprou as primeiras obras de arte conhecidas, na época, como arte naif ou arte ingênua, com nomes como de Maria Auxiliadora, Júlio Martins da Silva, José Antônio da Silva, Waldomiro de Deus, Edgar Calhado e Lia Mittarakis; desenhos de Tomás Santa Rosa, escultura de Rubem Valentim e as primeiras aquisições de gravuras, para além das provenientes da Enba, de Oswaldo Goeldi, Anna Letycia, Emanoel Araújo, Vera Chaves Barcellos, Edith Behring, Calasans Neto, Carlos Scliar, Newton Cavalcanti etc.

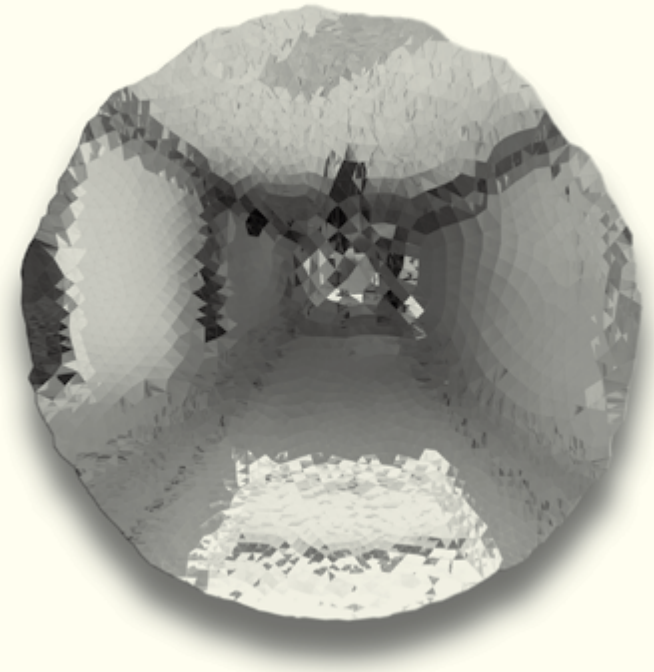
Nos anos de 1980, destacamos a doação do espólio da artista Djanira, composto por mais de 800 obras nas coleções de Desenho, Gravura e Pintura.

Nessa época, as coleções passaram por grandes revisões dentro de uma nova estruturação da Divisão Técnica, a partir da qual as coleções tornaram-se núcleos curatoriais. Dessa forma, muitas obras que até então não tinham sido registradas e/ou catalogadas, como nas coleções de Gravura e Arte Africana, por exemplo, receberam tratamento técnico documental. A Coleção de Arte Africana, em especial, ganhou tratamento técnico documental específico, desenvolvido pela museóloga Mariza Guimarães Dias e pelo antropólogo Raul Lody. E as coleções de Gravura transformaram-se consideravelmente com a criação do Gabinete de Gravura, pelo gravador, curador e professor Carlos Martins. O tratamento técnico especializado para a catalogação e o envolvimento de artistas, motivado por Carlos Martins, proporcionaram constantes doações, que se mantiveram nas décadas seguintes, o que levou a coleção de Gravura, em especial a brasileira, a atualmente ser responsável por quase 30% do acervo museológico, destacando-se como uma das maiores coleções do país.

Nos anos de 1990, ressaltamos a continuidade das aquisições de gravuras, em especial obras de Carlos Scliar. Também se destaca a entrada de arte asilar, através de obras de Fernando Diniz.

Entre 2003 e 2023, foram adquiridas mais de seis mil obras de arte. A salientar também a continuidade da aquisição de obras de arte em suporte de papel, como o conjunto de de 400 obras doadas por Louise Bourgeois, e de obras em linguagens contemporâneas, como a instalação *Devotionalia*, de Mauricio Dias Walter Riedweg.

Em 2013, a Financiadora de Estudos e Projetos — Finep doou um conjunto de obras de Candido Portinari, aumentando expressivamente a coleção do artista. Também destacamos o recebimento do primeiro conjunto de obras apreendidas pela Receita Federal, em parceria com o Instituto Brasileiro de Museus, através da Portaria MF/MINC Nº 506, de 16 de dezembro de 2014, que destinou ao MNBA obras de Anish Kapoor, Antony Gormley, Os Gêmeos, Beatriz Milhazes, Ivan Navarro etc.



ANISH KAPOOR

Sem título, s/d
N 20661
aço inoxidável, Ø = 175 cm
sem assinatura
doação, Receita Federal do Brasil/Ministério da Fazenda-MF, 2015



PANMELA CASTRO

Autorretrato como Tarsila do Amaral, 2022
N 22733
óleo sobre linho,
73 x 61 cm
assinada
doação, Panmela Silva e Castro, 2024

Desde 2022, o MNBA vem ampliando suas coleções, com destaque para artistas contemporâneos com longas trajetórias e com trajetórias recentes, de origens periféricas ou não, autodidatas ou não, com vivências e perspectivas diferentes.

Atualmente, o acervo museológico é composto por cerca de 24 mil obras de arte, classificadas em vinte duas Coleções/Classes, sendo que as coleções de Gravura e Desenho somam mais de 60% desse total. A principal forma de aquisição é a doação, correspondendo a 63% do total. O acervo inicial que deu origem ao MNBA, identificado como forma de aquisição a transferência, corresponde a cerca de 19% do acervo. Assim, a coleção inicial, que se relaciona com a história da institucionalização do ensino de arte no Brasil e que ainda identifica fortemente o acervo do MNBA em termos quantitativos, não mais representa essa identidade. O acervo se encontra caracterizado, em sua maior parte, como sendo de artes gráficas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES.
Rio de Janeiro: MEC/MNBA, 1938-1939.

AZEVEDO, Cristal Proença de. **O Gabinete de Gravura do Museu Nacional de Belas Artes: discutindo critérios para uma política de aquisição de acervos**. Rio de Janeiro, 2018. 164 f.: il.

BARAÇAL, Anaildo Bernardo. "Fez-se uma galeria com excelentes pinturas": a formação da coleção pública de pintura estrangeira no Brasil, do acervo do Museu Nacional à Academia Imperial de Belas Artes - Museu Nacional de Belas Artes. *In:* **Anais 200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas**. Brasília: Ibram, 2018, pp. 52-63.

CATÁLOGO DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES DE 1840, 1889, 1893.

CATÁLOGO DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES 1923.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução e comentários de Bruno Brulon e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura, 2013, 100p.

GUIA GERAL DAS GALERIAS DE PINTURAS E ESCULTURAS.
Rio de Janeiro: Typographia dos Tribunaes, 1920, 78p.

LEBRETON, Joachin. **Manuscrito inédito sobre o estabelecimento de dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro, 1816**. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/lebreton.pdf.

MARIANNO FILHO, José. **Organização do Museu Nacional de Belas Artes** [carta, 1932]. Arquivo Central do Iphan - Série Inventário - Museu Nacional de Belas Artes: Prédio - Histórico e Descrição do Bem.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES**. Catálogo de pinturas do Museu Nacional de Belas Artes**, 1968

NOVELLI DURO, F. M. **Iniciativas privadas em nome da arte brasileira: o lugar da Exposição Geral de 1884 no colecionismo institucional da Academia Imperial de Belas Artes**. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 3, pp. 554-593, set.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i3.8673074. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8673074.

PEREIRA, Sonia Gomes de. A Exposição Geral de 1879 e a escrita da História da Arte Brasileira no século XIX. **23º Encontro da Anpap** – "Ecossistemas Artísticos", 15 a 19 de setembro de 2014 – Belo Horizonte – MG.

RELATÓRIO DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES DO ANNO DE 1923, MDJVI.

RIBEIRO, Adalberto Mário. **O Museu Nacional de Belas Artes**. *Revista do Serviço Público*. Separata. Ano VIII, Vol. IV, n.3. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946, 35p. Il.

ROCHA, Cláudia Regina Alves da. **Da pinacoteca ao museu: historicizando processos museológicos**. 2014. Dissertação (Mestrado em Museologia), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SILVA, Carlos Henrique Gomes da. **O Estado Novo** (**1937-1945**) **e a política de aquisição de acervo do Museu Nacional de Belas Artes**. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; MAST, Rio de Janeiro, 2013.

TEIXEIRA, Oswaldo Teixeira. **O museu de Belas Artes**. *Jornal do Brasil*. Ed 151. 30/06/1937

SOUZA, Edi Meneses de. O Museu Nacional de Belas Artes, 50 anos. **Revista Correio Filatélico**. Brasília: Assessoria Filatelia, 1987, pp. 14-23.

VALLE, Arthur. A importância de agremiações artísticas e do colecionismo de Portugal na constituição da coleção de arte portuguesa da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. *In:* HOFFMANN, Ana Maria Pimenta *et al.*; BRANDÃO, Angela; SCHIAPPACASSE, Fernando Guzmán e SOLAR, Macarena. **História da arte: coleções, arquivos e narrativas**. Bragança Paulista - SP: Urutau, 2015, 584p.

60 anos da Coleção de Arte Africana do MNBA: repensando uma trajetória

ANA TELES DA SILVA

A Coleção de Arte Africana do MNBA pode ser apreendida de diversas formas: como uma mostra da pluralidade de artes africanas, como um registro etnográfico de múltiplas culturas e, ainda, como relacionada às origens das práticas culturais e religiosas de matriz africana — na medida em que as peças adquiridas vieram da Nigéria, do Togo e do Benim, correspondendo a regiões de onde foram trazidos escravizados ao Brasil. Num momento em que os museus questionam suas origens e práticas coloniais[1] e buscam novas perspectivas expositivas, é mister a reflexão sobre como a Coleção de Arte Africana do MNBA pode ser pensada como uma oportunidade de retratar a riqueza ancestral de povos e culturas africanas. A artista visual Rosana Paulino (2019), em sua pesquisa sobre as imagens de indivíduos e grupos de origem africana em museus de arte brasileiros, conclui que eles aparecem sobre os signos da escravização, do castigo, do trabalho, do exotismo, da sensualidade e da cultura popular. Nesse sentido, consideramos que o MNBA, ao possuir em seu acervo uma coleção de artes africanas, tem a oportunidade de ir além dessas chaves elencadas por Paulino, trazendo para cena e celebrando os africanos e seus descendentes como produtores de arte. Torna-se, assim, importante compreender a trajetória da Coleção de Arte Africana ao longo desses sessenta anos, procurando repensar os processos institucionais pelos quais essa coleção passou, bem como as formas pelas quais ela foi exposta, de maneira a poder apontar caminhos em direção a um museu mais inclusivo e diverso.

O MNBA foi criado em 1937. Sua história, no entanto, remonta ao século XIX, por ter sido formado a partir do acervo da Escola Nacional de Belas Artes que, por sua vez, é oriundo da Academia Imperial de Belas Artes. Esta instituição foi responsável pela cria-

1 Ver SAVOY, Benédicte. *A luta da África por sua arte:* história de um malogro pós-colonial. Campinas: Unicamp, 2021; CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. *Teatro de memórias, palco de esquecimentos:* culturas africanas e das diásporas negras em exposições. Tese (Doutorado em História Social), PUC-São Paulo, 2006; VARINE-BOHAN, Hugues. Entrevista com Hugues de Varine-Bohan. *In: Os museus no mundo.* Rio de Janeiro: Salvat, 1979, pp. 8-21, pp. 70-81; BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. *In: Anais do Museu Paulista* - vol. 28, 2020. Disponível em: < SciELO - Brasil - Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus >. Acesso em 24/07/2024.

ção do ensino artístico formal no Brasil, transmitindo os cânones europeus de arte tanto em seu ensino quanto por meio do seu acervo, criado a partir da pinacoteca trazida por Dom João VI ao Brasil e do acervo da Real Academia de Artes e Ofícios.[2]

Herdeiro do acervo da Escola Nacional de Belas Artes, o MNBA começa a diversificar seu acervo somente na década de 1960.[3] Em termos quantitativos, as Coleções de Arte Popular e Africana são pouco significativas, representando apenas 2,5% e 0,04%, respectivamente, do acervo total do MNBA. Entre 1937 e 1961, a direção foi de Oswaldo Teixeira, marcada pelo conservadorismo e pelos cânones academicistas de arte. A breve direção de José Roberto Teixeira Leite, iniciada em 1961 e abruptamente interrompida em outubro de 1964, após o golpe civil militar de 1964, foi marcada por renovações importantes no acervo do MNBA. A Coleção de Arte Africana do MNBA foi adquirida durante essa gestão, em 1964, por meio de compra do colecionador Gasparino da Matta e Silva. Da Matta foi adido cultural da embaixada brasileira em Gana no início dos anos 1960, quando formou a coleção. Naquele primeiro momento, foram adquiridas 101 peças. Doações posteriores levaram a coleção a perfazer um total de 112 peças. É interessante enfatizar que nesse mesmo ano de 1964 foi adquirida a Coleção de Arte Popular.

Conforme afirma Teixeira Leite em entrevista:[4] "Minha intenção era transformar o museu de 'belas-artes' num museu de arte, aberto a todas as manifestações estéticas, portanto também à arte popular, à arte da África Negra e à arte afro-brasileira, à arte sacra ou religiosa e por aí vai".

A aquisição dessa coleção veio acompanhada de uma série de atividades, como cursos e palestras sobre arte africana, temáticas relacionadas à negritude e outras artes, como a arte indígena. Em 1961, é oferecido o curso Introdução à Arte Indígena, ministrado pelo antropólogo Luiz Castro Faria, do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista. Em 1962, Teixeira Leite pronuncia conferência sobre arte africana para estudantes universitários, no âmbito do curso Introdução à Realidade Africana, promovido pelo Instituto Brasileiro

2 Em 1826, torna-se Academia Imperial de Belas Artes e em 1889 Escola Nacional de Belas Artes, atualmente vinculada à Universidade Federal do Rio de Janeiro.
3 É importante lembrar que já na Academia Imperial de Belas Artes havia artistas negros. Ver: OLIVEIRA, Reginaldo Tobias de. O negro na Academia Imperial de Belas Artes. *In: Das galés às galerias:* representações e protagonismos do negro no acervo do Museu Nacional de Belas Artes. SILVA, Ana Teles da; ROCHA, Cláudia Regina Alves da e OLIVEIRA, Reginaldo Tobias (org.). Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2019; ver: SILVA, Carlos Henrique Gomes da. *Protagonismo negro no patrimônio artístico nacional? A presença de artistas negros e da coleção de arte(s) africanas no acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro* (Tese de Doutorado). Mast/Unirio, Rio de Janeiro, 2024.
4 Entrevista realizada por e-mail pela autora em 6/10/2021.

de Estudos Afro-Asiáticos, Ibeaa.[5] Já em 1964 é realizado o curso do Teatro Experimental do Negro, TEN,[6] sendo composto por uma série de palestras7 tratando sobre diversos campos artísticos em que a população afrodescendente ou africana atua. Nesse curso, Teixeira Leite ministra a palestra "Arte negra". Outra ação realizada é a exposição internacional "Esculturas da África Negra", com peças de Arte Africana vindas do Senegal, do então Instituto Francês da África Negra[8] [doravante Ifan]. Em 1963, Teixeira Leite viajou ao Senegal para escolher no Ifan peças para comporem a referida mostra. Senghor, presidente do Senegal, país recém-independente, veio ao Brasil apresentar essa exposição.[9] Ainda resultou dessa mostra o acréscimo de quatro peças de marfim, doadas ao MNBA pelo presidente do Senegal. Foram iniciados também estudos que seriam consolidados num catálogo de arte africana. Imediatamente após a aquisição da coleção, ocorreu sua itinerância, com exposições no Instituto Joaquim Nabuco, em Recife, e depois em Salvador, no Centro de Estudos Afro-Orientais.

Para a recepção da coleção, além das atividades de cunho educativo e expositivas, foram feitas melhorias no espaço do MNBA. Assim, o terceiro

5 O Ibeaa foi criado em 1962 pelo governo Jânio Quadros com a finalidade de promover estudos para uma política externa independente na relação com países africanos recém-independentes. O Ibeaa foi extinto pela ditadura civil militar, sendo retomado apenas em 1973, na Universidade Cândido Mendes, com o nome de Centro de Estudos Afro-Asiáticos. O Ceaa, que tinha o objetivo de promover pesquisa não apenas sobre a África, mas sobre as relações raciais no Brasil, fechou em 2016. Ver: História do Ceaa. Projeto Ceaa. Disponível em: https://projetoceaa.com.br/historia/. Acesso em: 24/07/2024.
6 O Teatro Experimental do Negro surgiu em 1944 por iniciativa de Abdias do Nascimento (1914-2011). Tinha por objetivo promover a valorização dos negros e da cultura afro-brasileira. Ver: Teatro Experimental do Negro (TEN) — Fundação Cultural Palmares (www.gov.br).
7 O Curso de Introdução ao Teatro Negro foi realizado entre outubro e novembro de 1964, numa parceria entre a Sociedade Amigos do Museu Nacional de Belas Artes e o Teatro Experimental do Negro. O curso foi realizado no auditório do MNBA, no qual foram ministradas as seguintes conferências: "A estética da arte negra" , Flexa Ribeiro; "Temática negra", Adonias Filho; "Cinema negro" (com exibição de trechos de filmes), Nelson Pereira dos Santos; Escultura africana (com visita explicativa à exposição "Arte africana"), Thian Bodie – Instituto Francês da África Negra, atualmente Instituto Fundamental da África Negra, Dakar; "Folclore, música e dança como fundamento teatral", Edson Carneiro; "Arte negra", José Roberto Teixeira Leite; "Do humorismo como fator de integração social", Grande Otelo; "Poesia negra" (com declamação de Lea Garcia), Thiers Moreira; "Dramaturgia negra", Augusto Boal; "Possibilidades da arte negra na cenografia e no figurino", Fernando Pamplona; "Implicações sociológicas do teatro negro", Florestan Fernandes; "Inspirações e semelhanças do teatro africano e negro brasileiro", Raimundo Souza Dantas; "Expressividade da máscara, do gesto e da voz do intérprete negro", José Carlos Lisboa; "Sobre Otelo de Shakespeare", Barbara Heliodora; "Significado do despertar da África no mundo moderno", Tristão de Athaíde.
8 Atualmente Instituto Fundamental da África Negra.
9 No artigo "O Brasil na mira de Senghor: a primeira exposição de arte africana após o Golpe de 1964", Correa (2023) situa a promoção da exposição com as peças do Ifan por parte de Senghor no âmbito de um projeto maior de estreitamentos de relações com o Brasil por parte de um país recém-independente.

José Roberto Teixeira Leite.



Fonte: Boletim MNBA, setembro, 1964.

piso foi reformado com o intuito de sediar diversas salas de exposição, dentre as quais uma para a Coleção de Arte Africana, com a denominação de Arte Negra, e outra para a Coleção de Arte Popular. Após essa série de ações preparatórias, as exposições de longa duração das coleções de Arte Africana e Arte Popular foram finalmente inauguradas em outubro de 1964. Nesse mesmo ano, o historiador da arte Clarival do Prado Valadares[10] vendeu para o MNBA uma escultura em madeira com a representação de um cavalheiro da etnia Dogon.

O ineditismo de uma Coleção de Arte Africana ganhar destaque num museu de arte não passa despercebido. Um artigo do *Jornal do Brasil*[11] de 1964 ressalta o pioneirismo do MNBA, considerando ser um dos primeiros museus do Brasil a tratar a arte africana pelo aspecto artístico, e não etnográfico.

Essas ações, porém, são interrompidas no ano de 1964. Junto com a demissão de Teixeira Leite, vem o ocaso das inúmeras iniciativas de valorização da coleção recém-adquirida. O catálogo com estudo sobre a coleção que seria

10 O historiador da arte Clarival do Prado Valadares pesquisou artes africanas e afro-brasileiras.
11 26/07/1964.

realizado por Teixeira Leite não é editado, e as salas de Arte Africana (e de Arte Popular) são descontinuadas. Em 1966, já na próxima direção — a do pintor Alfredo Galvão —, a coleção passa a ser exibida numa galeria com a denominação de Folclore Brasileiro e Arte Africana.

ANOS 1970: UMA ARTE ESTRANGEIRA?

Na década de 1970, já sob a direção de Maria Eliza Carrazoni,[12] o MNBA promove, junto com o Museu Nacional, a exposição "Máscaras africanas", em 1971, e "Máscaras e esculturas africanas", em 1973. A exposição "Máscaras africanas" é inspirada numa coleção sobre máscaras realizada em Nova York. São expostas, assim, fotografias das máscaras da exposição original, máscaras indígenas e as máscaras da Coleção de Arte Africana. O propósito dessa exposição, porém, era mais trazer uma reflexão sobre as máscaras, seus diversos usos e conotações, do que propriamente sobre a Arte africana em si.

A coleção também passa a ser exibida na galeria que então se denominava Arte Estrangeira, junto com pinturas italianas do século XIII ao XVIII, telas flamengas dos séculos XVII e XVIII, pinturas francesas dos séculos XVI e XIX e de mestres espanhóis e portugueses (*Jornal Tribuna da Imprensa*, 1974).

Além dessas exposições, em 1974 o museu recebeu em doação duas máscaras de arte africana.

Sob a direção seguinte, a de Edson Motta,[13] foi realizado o inventário geral do acervo do MNBA. Nesse inventário, a Coleção de Arte Africana foi designada à seção Arte Primitiva: Arte Negra. Foi realizada também uma exposição da coleção em janeiro de 1979.

12 A direção de Maria Eliza Carrazoni foi de 1970 a 1976.
13 De 1976 a 1981.

ANOS 1980: ESTUDOS, EXPOSIÇÕES E O PRIMEIRO CATÁLOGO DA COLEÇÃO

Depois de sua aquisição, no início da década de 1960, outro momento importante para a Coleção de Arte Africana é a década de 1980, quando ocorrem diversas exposições da coleção, tanto internas quanto externas, assim como estudos para a realização de seu catálogo.

Essa década teve Alcídio Mafra de Souza à frente do MNBA e foi caracterizada por inovações. Mafra de Souza participou de uma das primeiras ações de tombamento por parte do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional de um bem cultural de matriz africana — no caso, o Terreiro da Casa Branca, em Salvador —, votando a favor de seu tombamento. À época, esse tombamento causou muita controvérsia, pois o que estava em jogo não era a preservação de um exemplar de arquitetura de pedra e cal, mas sim a preservação de valores intangíveis, representados pelas práticas religiosas e culturais afro-brasileiras. A gestão de Mafra de Sousa caracterizou-se também pela estruturação do serviço educativo não apenas escolar, mas para diversos segmentos (ALMEIDA, 2013). No contexto das ações educativas, foi criado um projeto em que jovens oriundos de instituições socioeducativas receberam treinamento para serem mediadores no Setor Educativo do MNBA, recebendo o público em visitas. Além disso, em 1987 esse diretor doou uma boneca-amuleto "Ekua-Aba" do povo Achanti, aumentando a Coleção de Arte Africana.

Essa gestão acolheu, no início dos anos 1980, a iniciativa de Mariza Guimarães, museóloga, funcionária do MNBA, responsável pela Coleção de Arte Africana, que, junto com o antropólogo Raul Lody, então funcionário da Fundação Nacional de Arte, propôs a realização de estudos e da documentação dessa coleção. Como produto dessa pesquisa, resultou o primeiro catálogo da Coleção de Arte Africana, em 1983. Além do catálogo, foram produzidos quatro cadernos mimeografados: "Fon", "Achanti", "Senufo" e "Ioruba", de autoria de Raul Lody. Nesses cadernos, que foram sendo editados ao longo dos anos 1980, são descritos a localização geográfica, a história e o modo de vida de cada uma dessas etnias, das quais provêm algumas das peças da coleção. O lançamento do catálogo vem acompanhado da exposição "Arte africana", também no ano de 1983.

A pesquisa para o catálogo da década de 1980 propõe um olhar etnográfico para a Coleção de Arte Africana, a partir do qual o antropólogo Raul Lody considera importante tratar essa coleção em seus próprios termos culturais.

Inauguração da exposição "Arte africana", 1983. Ao centro, de branco, Raul Lody



Fonte: Arquivo Histórico do MNBA.

Inauguração da exposição "Arte africana", 1983. Da direita para a èsquerda, em primeiro plano, o diretor do MNBA Alcidio Mafra de Souza e o diplomata Raimundo Souza Dantas.



Fonte: Arquivo Histórico do MNBA.

Na sua apresentação do catálogo, em texto chamado “Uma leitura etnográfica”, Lody afirma:

> O valor da arte africana está nela mesma, no que ela é para os seus significados, independente de buscas, justificativas, análises estéticas, tentativas de classificações temáticas, períodos históricos, ou de qualquer outra abordagem que tente situá-la nos planos do primitivo, do exótico, em visões de fora do mundo africano, fatalmente comparacionistas, estabelecendo parâmetros com manifestações de arte europeia ou mesmo da americana. (LODY, 1983, p. 18)

Cinco anos depois, em artigo que relembra o processo de revisão do inventário da Coleção de Arte Africana, Lody fala sobre a busca por reclassificar esses objetos no que seria o seu sentido cultural original.

> Como era uma ação de devolver à coleção seu significado, foram refeitas as fichas originais que viam o fazer africano pelo olho estético europeu, rotulando certos objetos como: “madona africana” ou “ídolo africano”, reforçando, assim, visões distanciadas da representação e conteúdo antropológico emanadores e construtores do ser de cada peça (LODY, 1988).

Além das ações de Guimarães e Lody, o Setor Educativo também promoveu uma exposição com algumas peças dessa coleção que durou todo o mês de maio, por ocasião do mês celebrativo da abolição da escravatura.

Além das exposições internas, a coleção é exposta em outros museus e instituições culturais. Em 1984, na comemoração dos cinquenta anos do I Congresso de Estudos Afro-Brasileiros, 34 peças da coleção são expostas na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife. Em 1985, as peças Iorubá da coleção são expostas no projeto Zumbi Extramuros, em São Paulo, com o nome Módulo Iorubá.

O ano de 1988, ano da efeméride dos cem anos da Abolição, é bem movimentado para a coleção. Internamente, são apresentadas duas exposições. Uma delas foi a exposição “Releitura da arte africana”, que reinaugurou a sala Clarival do Prado Valadares numa mostra que apresentou peças da coleção junto com as de artistas brasileiros que se inspiram na arte africana. A outra exposição dessa coleção foi na Sala Bernardelli, uma das principais salas expositivas do MNBA.

A coleção também é apresentada nas exposições itinerantes “Axé África”, no Palácio Iguaçu, em Curitiba, no Paraná, e “Coleção de Arte Africana”,

Estudantes visitam a exposição realizada pelo Setor Educativo, 1983.



Fonte: Acervo Arquivo Histórico do MNBA.

no Museu da Inconfidência, em Minas Gerais. Ambas as exposições vieram acompanhadas de cursos e palestras. A exposição “Axé África” contou com palestras de Abdias Nascimento, Moniz Sodré, Nei Lopes, Lélia Gonzales, Raul Lody e Fernando Pamplona — todos intelectuais e pensadores negros, com exceção dos dois últimos, e que refletiram sobre questões ligadas à população negra no Brasil. A segunda exposição teve programada a palestra “Arte africana, arte afro-brasileira”, ministrada por Mariza Guimarães e Raul Lody, além do curso Negro e Negritude, ministrado por professores universitários.

ANOS 1990 EM DIANTE

A partir dos anos 1990, as exibições da coleção vão acontecendo em intervalos maiores e se tornando mais esparsas. No início dos anos 1990, algumas peças da coleção são expostas no andar térreo do MNBA, no âmbito da exposição de longa duração "Brasil: arte e origem".[14]

Nessa década, é realizada em 1991 uma exposição da coleção na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, e em 1995 é apresentada a exposição "Xangô, o mito herói africano no Brasil", no MNBA, em parceria com o Centro Cultural José Bonifácio.

Somente dezesseis anos depois, em 2011, é realizada outra exposição da coleção: a exposição extramuros "Onde somos África?", no Centro Cultural da Caixa, em São Paulo.

Essa exposição, com curadoria da museóloga Mariza Guimarães, procura relacionar as peças da coleção com práticas religiosas afro-brasileiras, demonstrando por meio das peças as influências africanas na cultura brasileira.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Nos anos 1960, a coleção é apreendida sobretudo como uma forma artística a partir da qual uma direção arrojada procura trazer formas artísticas plurais, rompendo com um museu que até aquele momento havia sido, sobretudo, eurocentrado. Ao longo dos anos 1960 e 1970, a coleção é entendida como uma forma artística, e é apresentada nas galerias principais do MNBA. No final dessa década, essa coleção é inventariada e classificada como "arte primitiva", o que, na visão de Silva (2024), a posiciona em um lugar fora da conceituação ocidental de arte, podendo até mesmo ser interpretada como inferior, já que o conceito de "primitivo" carrega uma conotação evolucionista (PRICE, 2000). Nos anos 1980, houve uma mudança de enfoque dessa coleção, fazendo com que ela passasse a ser estudada com o objetivo de investigar os contextos culturais originais de onde essas peças foram produzidas. Buscou-se, assim, olhar essas peças para além de um olhar estético, perseguindo os significados que elas carregavam quando foram produzidas. Price (2000) pesquisou as formas como a arte africana é exibida em museus de arte ocidentais e conclui que, na maior parte das vezes, ela é apresentada como um artefato etnográfico, ao lado do qual são colocados textos explicativos sobre sua localidade e contexto de origem, de forma muito diferente da apresentação da arte ocidental — junto da qual não seria necessária nenhuma explicação para além do título e da autoria. Além do aspecto etnográfico, ao longo da década de 1980 a coleção também é pensada em sua vinculação com as matrizes culturais brasileiras, com a história da diáspora africana no Brasil e como fonte de influência para alguns artistas brasileiros. O ano do centenário da Abolição, em 1988, marca uma grande demanda pela coleção, tratando a como símbolo da história dos afrodescendentes e de sua história no Brasil. A exposição "Onde somos África?" também se pauta no interesse pela coleção africana como matriz de práticas religiosas e culturais brasileiras.

Nos anos 1990, ocorre novamente a apreensão da coleção como uma "arte primitiva". Na visão do crítico de arte Roberto Conduru, a exposição de longa

14 Essa exposição inspirada no projeto Museu das Origens, do crítico de arte Mário Pedrosa, expunha coleções de arte europeia, arte indígena, arte popular e imagens do inconsciente.

Folder da exposição "Xangô, o mito herói africano no Brasil".



Capa do catálogo da exposição "Onde somos África?"



duração “Brasil, arte e origem” trata a Coleção de Arte Africana pela perspectiva etnográfica, diferente das obras das outras galerias do museu, que receberam o tratamento de obras de arte.

> No polo oposto, deve ser ressaltado ainda que a leitura etnográfica não é encontrada nas demais galerias da instituição, pois não há texto que enquadre de modo similar os quadros e as esculturas nos ritos de que fazem parte, ou seja, não há uma visada antropológica do museu no circuito artístico da cultura ocidental contemporânea (CONDURU, 2001, p. 119).

Nas duas primeiras duas décadas do século XXI, a coleção tem pouca visibilidade, apenas percorrendo a exposição itinerante “Onde somos África?”, em 2011, e tendo algumas peças expostas na exposição “Das galés às galerias: representações e protagonismos do negro”.

Analisando a trajetória da coleção ao longo de seus sessenta anos, percebemos como a sua presença incitou a realização de cursos e palestras sobre as questões da negritude, do povo negro no Brasil e da influência cultural africana na arte e na cultura brasileiras. Seja tida como uma forma artística estrangeira, ao lado de exemplares de arte europeia, seja como artefatos etnográficos ou como testemunhos da influência africana no Brasil, o fato é que a mera existência dessa coleção em um museu de arte é um lembrete da riqueza dos povos de ancestralidade africana. A coleção e sua exibição, apresentação e homenagem aos seus sessenta anos como objeto museológico trazem outras possibilidades de falar de Brasil e África para muito além das imagens costumeiras que envolvem escravização, castigos, trabalho e exotização. Cremos que é importante celebrar os sessenta anos dessa coleção, adquirida e pensada para um museu de artes, como testemunho da diversidade de formas e de sujeitos artísticos que cabem e devem ser preservados, pesquisados e expostos num museu de belas-artes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Rossano Antenuzzi de. **A contribuição da seção educativa do Museu Nacional de Belas Artes** (**MNBA**) **para o ensino escolar da arte.** Dissertação de mestrado em Educação defendida na Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2013.

BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. *In:* **Anais do Museu Paulista** – vol. 28, 2020. Disponível em: <SciELO - Brasil - Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus>. Acesso em 24/07/2024.

CONDURU, Roberto. A África de dois museus cariocas. *In:* **Anais do Museu Histórico Nacional** - vol. 33, pp. 113-122, 2001.

CORREA, Silvio Marcus de Souza. O Brasil na mira de Senghor: a primeira exposição de arte africana após o Golpe de 1964. *In:* **Visualidades** - vol. 21. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023.

LODY, Raul. **Uma leitura etnográfica.** Coleção Arte Africana. Rio de Janeiro: MNBA, 1983, pp. 18-21.

_____. Arte Africana no Museu Nacional de Belas Artes: um trabalho de base antropológica. *In:* **Boletim do Museu Nacional de Belas Artes.** Rio de Janeiro. Ano VI- n.º 16/17/18. Jan./Dez/1987, pp. 17-22.

PAULINO, Rosana. Aula com Rosana Paulino Curso Arte, ação e pensamento anticoloniais – Museu de Arte do Rio de Janeiro. Disponível em: Curso Arte, ação e pensamento anticoloniais - Aula com Rosana Paulino (youtube.com). Acesso em : 24/07/2024.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados.** Tradução de Inês Alfano; Revisão técnica de José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

VARINE-BOHAN, Hugues. Entrevista com Hugues de Varine-Bohan. *In:* **Os Museus no Mundo.** Rio de Janeiro: Salvlat, 1979, pp. 8-21, 70-81.

Boletim de Notícias e Calendário, Museu Nacional de Belas Artes, Ministério de Educação e Cultura, setembro de 1964, Rio de Janeiro.

Boletim do Museu Nacional de Belas Artes, ano VII, nº 19/20/21 – Janeiro/Dezembro, 1988.

Jornal do Brasil, 26/07/1964.

Jornal do Brasil, 12/08/1966.

Tribuna da Imprensa, 1974.

O Fluminense, 18/01/1979.

CEAA: 50 anos. **A história do Centro de Estudos Afro-Asiáticos.** Disponível em: História do CEAA | Projeto CEAA. Acesso em 11/10/2024.

Teatro Experimental do Negro. Disponível em: Teatro Experimental do Negro (TEN) — Fundação Cultural Palmares (www.gov.br). Acesso em 11/10/2024.

As artes africanas nas galerias do Museu Nacional de Belas Artes: para além do tronco e do atabaque

ELOÍSA RAMOS SOUSA

Começo meu texto expressando minha alegria e gratidão ao Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) pelo convite para participar do projeto 60 Anos de Arte Africana: Fortalecendo Identidades — evento que prevê diversas atividades, para celebrarmos a aquisição da significativa Coleção de Arte Africana, feita pelo museu no ano de 1964.

Para além dos festejos, foram propostas reflexões sobre o acervo e os tratamentos dispensados a ele, incluindo a sua divulgação para o público. A intenção é construir uma breve biografia que abranja a história político-social do país, que possibilitou a aquisição da coleção e a ampliação dos conceitos de belas-artes, sendo possível ressaltar o papel fundamental dos profissionais do MNBA na construção de novos olhares para os acervos museológicos africanos no Brasil.

O catálogo agora apresentado pode ser entendido como uma pequena e justa homenagem aos profissionais do MNBA que, ao longo desses 60 anos, preservam essa coleção — com deferência especial para os museólogos Mariza Guimarães[1] (MNBA) e Raul Lody[2] (Funarte), que, no período entre 1982 e 1987, propuseram e realizaram um trabalho inédito. Eles abriram novos horizontes para o campo museal, ao empreenderem uma verdadeira odisseia, que foi a revisão da documentação museológica da Coleção de Arte Africana,[3] iniciativa realizada quase 20 anos após a sua entrada no museu.

O procedimento técnico museológico implementado foi considerado, na época, uma novidade. O tratamento dispensado ao acervo africano foi de obra de arte, conjugado com a visão antropológica e tendo ao centro das análises o homem-artista como protagonista nas diferentes interpretações do mundo, como afirmou Lody em 1983:

> O interesse do MNBA em tratar convenientemente essa coleção reflete a clara concepção de arte nos conjuntos expressivos da

1 Museóloga Mariza, Guimarães Dias (MNBA 1982-2012).
2 Museólogo e antropólogo Raul Geovanni da Motta Lody (1952).
3 O processamento documental da Coleção de Arte Africana do MNBA fez parte do Projeto de Estudos de Coleções Africanas e Afro-Brasileiras iniciado em 1982, pelo Instituto Nacional do Folclore da extinta Funarte, tinha como finalidades recuperar informações e documentos dos acervos referentes à cultura material africana no Brasil e a processos criativos e incorporativos dessa mesma cultural (LODY, 1992, p. 15).

> própria arte sem preocupação rotulista ou compartimentalizada; lê-se arte como documento do homem em sua constante evolução e transformação (LODY, 1983, p. 88).

A visão de Lody e do museu divergia das práticas predominantes, que analisavam e mantinham os acervos culturais, originários da África Negra,[4] no campo da etnografia e/ou da folclorização. Esse posicionamento também era recorrente no universo museológico nacional, que ainda classificava esses acervos — bem como os afro-brasileiros — na vertente histórica, ancorada basicamente no período da escravização, oferecendo duas grandes leituras que se reforçavam e se complementavam: a do povo negro escravo e a do povo negro herege. Pensamentos e discursos museológicos sobre o povo negro brasileiro, disseminados em exposições, catálogos, entrevistas e outros meios, reforçando a ideia de uma subalternidade e do seu não pertencimento à sociedade brasileira. Apresentando as culturas negras, trazidas e vividas no Brasil, como contribuintes restritas e pontuais, e nunca participantes da construção da cultura nacional — função essa confiada a outros povos, especialmente os europeus. A socióloga Myrian Sepúlveda dos Santos, em 2004, sintetizou essas visões em seu texto intitulado "Entre o tronco e os atabaques: a representação do negro nos museus brasileiros".

Nesse sentido, o processo técnico museológico empreendido por Mariza e Raul na Coleção de Arte Africana pode ser visto como ousado, marcando o pioneirismo desses profissionais na área da documentação museológica, contribuindo notoriamente para: caracterizar, valorizar e consolidar as obras artísticas africanas como objeto de arte, num olhar plural, não se prendendo somente aos conceitos postos pela arte europeia. Segundo a museóloga Mariza:

> Tais objetos foram analisados e estudados, buscando-se compreender seu desempenho sociocultural. Houve ainda o esforço para identificar em cada peça os elementos característicos dos padrões étnicos de sua cultura. Num primeiro momento, tentou-se explorar a parte estética em função dessa coleção etnográfica encontrar-se num museu de arte (GUIMARÃES, 2009, p. 177/178).

A partir desse olhar, foi possível inserir esse acervo nas galerias do museu sob a perspectiva de uma historiografia das artes, destacando os objetos artísticos como frutos de seus contextos históricos e sociais (como toda arte), refletindo o fazer artístico em sua totalidade, e não fragmentado em áreas específicas.

Esses objetos foram analisados como produções estéticas, como expressões culturais e históricas significativas, criadas por artistas africanos negros não identificados, que compõem o mosaico cultural do imenso continente. Tal enfoque permite compreender as obras não apenas atribuindo juízos de valor, ou como manifestações do belo, mas também como testemunhos da multiplicidade de povos e das inúmeras relações interculturais e intraculturais possíveis, que foram e ainda são intermediadas por objetos artísticos.

O reconhecimento e validação da Coleção de Arte Africana como obras artísticas por profissionais do MNBA — uma instituição pública, nacional e de prestígio tanto no cenário cultural brasileiro quanto internacional, contribui para uma maior valorização das culturas africanas e afro-brasileiras. Iniciativa que ajuda a ampliar a compreensão do público sobre a diversidade cultural africana e fortalece o papel do MNBA como um dos grandes referenciais no estudo e na preservação do patrimônio cultural diversificado que, por meio do olhar inclusivo e abrangente, enriquece o discurso da historiografia das artes e celebra a herança cultural africana e afro-brasileira.

Esses procedimentos técnicos museológicos têm desempenhado um papel crucial na superação dos estereótipos e na promoção de uma compreensão mais profunda e respeitosa das artes africanas no Brasil. Suas ações e seus resultados servem para respaldar uma série de práticas que não apenas preservam, mas também celebram e educam o público sobre a rica herança cultural africana, contribuindo significativamente para a construção de narrativas identitárias positivas e para a valorização das populações negras. Ao promover a inclusão e a valorização das culturas africanas, por meio de pesquisas, exposições, seminários, publicações e outros eventos, o museu tem se tornado espaço de resistência e empoderamento, contribuindo para uma sociedade mais justa e igualitária.

Aqui, vale ressaltar também a contribuição dos museólogos do MNBA para os estudos das artes negras africanas, ao produzirem e disponibilizarem em português os textos "Senufo", "Yorubá", "Achanti" e "Fon" (parte 3) que se tornaram referências primordiais. Eles são utilizados até os dias atuais, proporcionando uma base sólida para a ampliação e especialização das pesquisas tanto museológicas quanto acadêmicas no campo das artes.

A discussão sobre as artes africanas ainda enfrenta muitos desafios, sendo um campo repleto de interpretações variadas e de incertezas. Por muitos

4 África Negra é uma denominação para o conjunto de países localizados abaixo do deserto do Saara.

anos, o conceito de arte, e em especial das belas-artes, resistiu a incluir no seu universo objetos que eram tradicionalmente classificados como exóticos, etnográficos ou primitivos — adjetivações frequentemente aplicadas às culturas materiais africanas negras, que foram apresentadas ao mundo pela perspectiva eurocêntrica. O olhar europeu criou e estabeleceu distinções negativas, baseando-se em parâmetros culturais próprios, o que resultou em uma visão distorcida e depreciativa das artes africanas.

A CULTURA MATERIAL NEGRA AFRICANA: COISA, ARTEFATO E ARTE

A partir do século XVI, com as grandes navegações, as culturas de povos não europeus começaram a circular para além de seus continentes de origem, sendo levadas a outras terras, como a Europa. Esse período marca o início sistemático do contato e do intercâmbio cultural entre diferentes civilizações. No entanto, essas relações foram marcadas por uma dinâmica de poder desigual em que as culturas centro-europeias passam a ser dominantes e constroem narrativas sobre o "outro cultural"[5] – aqueles que eram desconhecidos, logo diferentes.

As coisas[6]/objetos, as práticas culturais e os costumes dos povos não europeus foram utilizados como testemunhos das construções discursivas e de suas narrativas subalternizantes. Esses discursos serviam para consolidar uma visão eurocêntrica do mundo, na qual as culturas e os povos não europeus eram vistos como inferiores ou exóticos. Essa subalternização não foi apenas uma questão de representação, mas também de justificar a exploração e a dominação colonial.

A construção do "outro cultural" também esteve intimamente ligada à manutenção de distinções e privilégios baseados na cor da pele. As narrativas

5 O "outro cultural" pode ser definido como uma cultura distinta daquela da qual se fala. Gomes (2009, p. 53) parte da definição do "eu" que é antropologicamente um ser coletivo, transcendental e a cultura está embutida em cada indivíduo, logo o "outro" é simplesmente a outra cultura, quando há um contato intercultural.

6 Entendemos "coisa" como algo que existe fora de nós, disposto adiante e que tem a capacidade de afetar nossos sentidos. É uma categoria abstrata, apesar da concretude da existência física do objeto. Ela é percebida especialmente, no encontro de culturas desconhecidas, quando não se tem sua definição ou tradução em dado sistema de produção de sentido. O estranhamento inicial da sociedade é substituído ou amenizado quando ressignificada a coisa, até então desconhecida, que passar a ser um objeto descrito, denominado e, portanto, familiar.

criadas pelos europeus durante esse período ajudaram a garantir e perpetuar os direitos e os privilégios daqueles que eram considerados brancos e europeus. Construções que não só desumanizavam e subjugavam os povos colonizados, mas também reforçavam a identidade e a superioridade dos colonizadores.

A interpretação etnocêntrica das culturas africanas levou a um estranhamento e a uma grande dificuldade em compreendê-las como produção artística. O etnocentrismo faz com que os padrões estéticos e culturais de uma sociedade sejam usados para julgar outras, o que frequentemente resulta na desvalorização e na marginalização das expressões culturais que não se alinham com os padrões escolhidos como referência. Isso ocorre especialmente, quando o campo das artes prioriza os indivíduos e a sucessão histórica dos movimentos artísticos, identificando e valorizando as contribuições individuais e o seu fazer artístico como parte dos processos criativos e evolutivos.

Os procedimentos adotados pela cultura europeia permitem identificar e classificar as artes e os artistas de acordo com suas semelhanças e dessemelhanças, reunindo-os em: estilos, escolas e entre outras categorias que aludem quase sempre a uma progressão ou evolução em consonância com os estágios da sociedade — o chamado "evolucionismo cultural".[7] Nesse contexto, os objetos hoje entendidos como artísticos, retirados do continente africano, não se encaixavam em nenhum modelo já ordenado teoricamente, o que fundamentava a grande resistência ao seu reconhecimento como arte até basicamente os primeiros decênios do século XX, quando seguiam sendo classificados como artefatos antropológicos ou etnográficos, ratificando o lugar dos povos negros africanos na escala inicial da evolução.

Esse ponto de vista implica afirmar que a capacidade de produzir arte era uma forma avançada de abstração e domínio da natureza, logo, restrito aos homens considerados "civilizados". A liberdade estilística percebida nas peças negras africanas, ao ser analisada a partir dos cânones da história da arte europeia, passa a ser vista e definida como a reprodução das formas tradicionais da sociedade, não reconhecendo a capacidade ou a potencialidade do indivíduo como produtor/artista. Como aponta a antropóloga Sally Price:

> Na compreensão ocidental das coisas, uma obra originada fora das grandes tradições deve ter sido criada por uma personagem sem nome que repre-

7 Pensamento recorrente no século XIX e início do século XX, quando se acreditava que todas as culturas seguiam uma trajetória linear de desenvolvimento, indo do "primitivo" ao "civilizado". Nessa perspectiva, as culturas africanas eram classificadas no estágio inicial do desenvolvimento humano, e no ápice encontrava-se a cultura centro-europeia, vista como civilizada e ideal a ser alcançado.

senta sua comunidade e cuja arte respeita os ditames de tradições antiquíssimas (PRICE, 2000, p. 87).

Esse tipo de classificação até hoje, de alguma forma, orienta o olhar para esses objetos, seguindo os discursos forjados nos primeiros contatos com as diversas civilizações africanas e no processo de inserção de seus objetos nas sociedades fora de suas origens. Mantendo-os na pirâmide sociocultural em posição oscilante, quando os objetos são alçados à categoria de arte, perdendo o grau de artefatos, eles são vistos como: arte primitiva, arte primeira, arte tribal, entre tantas outras denominações, que as fazem circular sempre em torno de lugares previamente determinados.

O tratamento dispensado aos objetos culturais da África Negra reflete e revela muito sobre as dinâmicas de poder e de percepção cultural das sociedades que os acolhem. A maneira como essas peças são classificadas, exibidas e comercializadas pode refletir e reforçar relações de dominação e subalternização, perpetuando estereótipos e desigualdades culturais — e as instituições museológicas têm sido um espaço seguro para manutenção e propagação dessas práticas.

AS ARTES NEGRAS NOS MUSEUS DO BRASIL: EM BUSCA DE RESSIGNIFICAÇÕES

A grande questão que se coloca aos museus brasileiros em relação às artes negras africanas é saber em que posição elas estão ou deverão ocupar na sociedade nacional, que tem buscado ser mais inclusiva e representativa da pluralidade étnica do país. Na sua composição, grande parte da população nacional se identifica como negra ou parda, totalizando cerca de 55,5%.[8] Isso justifica a forte presença da herança negra africana na composição étnica-cultural do país, mas, por outro lado, evidencia sua ausência ou sub-representação nos museus do país.

E, cada vez mais, a sociedade civil vem reivindicando a presença das culturas negras africanas e afrodiaspóricas nos museus, demandando que sejam feitas novas leituras desses acervos, desfazendo grandes erros históricos, a exemplo do tronco associado aos negros. Ele deve ser reinterpretado como instrumento de tortura, pertencente à cultura branca europeia, e o atabaque deve ser analisado como o coração dos negros africanos que segue batendo como resistência e sobrevivência de povos e culturas, posturas que aportam outros questionamentos e apontam novas direções.

Tais proposições têm como objetivos o fortalecimento de identidades, a guarda de memórias, as ratificações de lugares sociais e culturais, onde as obras artísticas deverão ser apreendidas como um caminho que possibilita leituras inversas, que devem ser positivas e enaltecedoras das pessoas negras/afrodescendentes que seguem construindo o Brasil. Reforçando, também, que a arte é um meio de refletir a sociedade e particularmente as questões que envolvem a cidadania, os direitos dos indivíduos e dos cidadãos, ampliando o seu alcance para além do belo.

Nesse sentido, o trabalho iniciado pelo Museu Nacional de Belas Artes no ano de 1964 com a compra da Coleção de Arte Africana, a revisão da sua documentação museológica em 1984, a sua publicização nos anos de 1964, 1983, 1988, 2018, por meio de exposições com catálogos, e agora em 2024, com essa revisitação comemorativa, constitui-se em um grande marco para o campo da museologia e das artes. Por seu pioneirismo e vanguarda no reconhecimento, no tratamento técnico e na divulgação do acervo de artes africanas, o MNBA se coloca com uma instituição atenta às transformações sociais, especialmente ao usar suas galerias de arte como espaço democrático e aberto às mais diversas expressões culturais, artistas e públicos. Espaços para o deleite e para o fortalecimento de identidades plurais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GOMES, Mércio Pereira. **Antropologia:** ciência do homem, filosofia da cultura. São Paulo: Contexto, 2009.

GUIMARÃES, Mariza. **Museus Brasileiros e Coleções Antropológicas**. *In:* Anuário do Museu Nacional. Nova Fase. RJ, vol.1, 2009, pp. 175-180.

IBGE — Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas. **Censo Brasileiro de 2022**. Rio de Janeiro: IBGE.

8 Dados do Censo do IBGE de 2022. Censo 2022: pela primeira vez, desde 1991, a maior parte da população do Brasil se declara parda | Agência de Notícias (ibge.gov.br).

LODY, Raul Giovanni da Motta. **10 anos do Projeto de Estudo de Coleções Africanas e Afro-Brasileiras**: revisitando a cultura material de povos africanos no Brasil e múltiplos processos de criação e de interpretação. Xerox, 1992.

_____. **Arte africana no Museu Nacional de Belas Artes**: um trabalho de base antropológica. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro. Ano VI- n.º 16/17/18. Jan./Dez/1987, pp. 17-22.

_____. **Arte africana no Museu Nacional de Belas Artes**. Museu Nacional de Belas Arte, 1983.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados.** UFRJ, 2000.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Entre o tronco e os atabaques:** a representação do negro nos museus brasileiros. Colóquio Internacional Projeto Unesco: 50 Anos Depois. Salvador, 2004.

Memórias de uma coleção

As máscaras e estatuetas, objetos do culto ou do cotidiano produzidos na África Negra, na grande extensão de terra fértil situada ao sul do Saara entre os rios Níger e Congo, quando pela primeira vez vistas pelos europeus, em fins do século XV, foram consideradas ídolos demoníacos ou fetiches pagãos e em sua maioria queimadas, embora umas poucas tenham ido parar em gabinetes de curiosidades. Mais tarde, no século XIX, antropólogos e pesquisadores de instituições europeias ou norte-americanas viram nelas documentos de valor antropológico e, em tal condição, foram recolhidas a museus de antropologia. Foi só em começos do século XX que Picasso, Braque, Derain, Vlaminck, Modigliani e outros grandes artistas passaram a admirá-las como obras de arte, cujas qualidades de síntese formal, tendência à geometrização, sensibilidade e força expressiva contribuiriam para o desenvolvimento do cubismo, do expressionismo e do surrealismo, desbravando caminhos à arte moderna.

Antes de que as religiões tradicionais africanas fossem afetadas pelo islamismo e pelo cristianismo, com o consequente abastardamento de sua autenticidade, as máscaras e estatuetas constituíam, para Baulês e iorubás, bambaras e senufos, fons, achantis e balubas, mendes, bamilequês e demais etnias negras da África, meros objetos inanimados que, após consagrados em meio a sacrifícios, cerimônias e rituais, adquiriam *status* sagrado para se tornarem a morada de um espírito, a materialização de um antepassado, um morto divinizado, uma entidade sobrenatural. Produzidas por ferreiros e hábeis artesãos, que reproduziam geração após geração formas ancestrais, tais obras eram encomendadas por sociedades secretas que as utilizavam em ritos de passagem – nascimento, puberdade, casamento e morte –, cultos de fertilidade, para curar enfermos, distribuir justiça, prever o futuro, aplacar forças naturais, garantir boas caçadas ou colheitas e, numa palavra, reger com sua onipresença a vida social, cultural, espiritual e econômica da comunidade.

Para dar uns poucos exemplos de sua variegada utilização, diremos que as mulheres achanti, quando grávidas, costumavam carregar consigo as *akua ba*, graciosas bonecas de longo pescoço, rosto redondo e boca pequenina que constituíam o ideal de beleza feminina, na esperança de que, assim agindo, a nascitura viesse

04

a exibir tais características. Entre os bambaras, os membros da sociedade Tyiwara, a fim de se garantirem uma boa colheita, dançavam levando à cabeça maravilhosas estilizações do antílope, animal que lhes tinha ensinado a cultivar a terra. Já os baulês utilizavam ratos, encerrados em recipientes especiais, para conhecer o futuro, por acreditarem que esses roedores estavam em permanente contato com o mundo dos espíritos, enquanto as mulheres mende, agrupadas numa sociedade incumbida da educação das moças dançavam com as elegantes máscaras bundu, cujas principais características são a boca miúda, símbolo de discrição e obediência, e as dobras atrás do pescoço, sinal da abundância que lhes reserva um bom casamento.

Cônscio desde muito moço do elevado teor artístico desses refinados produtos do gênio africano, foi com satisfação que acolhi em 1963, quando à frente do Museu Nacional de Belas Artes, a proposta do escritor Gasparino da Matta, que desejava vender à instituição as cento e poucas peças por ele adquiridas quando em missão diplomática na África. Graças à compreensão e boa vontade de Júlio Sambaqui, o então ministro da Educação, que prontamente autorizou a verba necessária, foi possível ao MNBA hoje contar, sessenta anos transcorridos, com pequena, mas representativa coleção de arte da África Negra — *ibejis*, *irós*, *kuduos*, máscaras cerimoniais, estatuetas de ancestrais etc. —, tendo sido o primeiro museu de arte brasileiro a acolhê-la, se não sanando, ao menos atenuando uma lacuna imperdoável num país como o Brasil, que tanto deveu e deve ao elemento negro, tão presente na formação da brasilidade.

Foi por isso que, quando dirigia o museu, fiz questão de manter lado a lado, em meu gabinete, uma pintura de Eliseu Visconti e uma escultura de Agnaldo Manoel dos Santos: afinal, a arte não conhece fronteiras nem é exclusividade de povo algum.

Entre a escola e o museu: visitas inclusivas na exposição de arte africana do MNBA

REGINALDO TOBIAS DE OLIVEIRA

Ô meu corpo, faça sempre de mim
um homem que questiona!
(Fanon, 2008:191)

No ano de 1982, o Museu Nacional de Belas Artes foi pioneiro na implementação do serviço de mediadores em exposições para atuarem em galerias, museus e centros de artes. As mediações ocorriam em suas galerias, junto de seu diversificado público visitante. No ano de 1983, o museu formou mais uma turma de mediadores, além de também ter sido ofertado um curso para os seguranças que já atuavam no museu e que demonstraram interesse em fazer tal aperfeiçoamento.

No ano seguinte, em 1984, com a exibição da "Exposição de arte africana", que durou de 24/11 a 03/03/1984, esse grupo precursor deu início a mais uma iniciativa pioneira do museu: fazer a mediação na recém-inaugurada Sala Bernardelli, espaço destinado às exposições temporárias do museu, e que agora exibia na íntegra a Coleção de Arte Africana, coleção essa poucas vezes exposta ao público visitante de museus.

A Coleção de Arte Africana do MNBA é composta por 112 peças, feitas nos mais diversos materiais, tais como madeira, metal, tecido, marfim, entre outros, e foi apresentada em sua integridade ao público pela primeira vez em 1983. Ela foi mediada por um grupo de monitores, composto em sua maioria por estudantes negros, pobres e periféricos, quase todos os ex-alunos da Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor, Funabem, e da Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor, Febem.

A exposição contou também com o lançamento de um catálogo que sintetiza o estudo da coleção, iniciado em setembro de 1982 e concluído em abril de 1983. É importante destacar que esse estudo teve a coordenação do antropólogo Raul Lody e a assistência de duas museólogas negras, Mariza Guimarães Dias e Ana Lucia de Mattos, além da historiadora da arte, também negra, Geraldina Rangel. Juntos, eles desenvolveram a análise das peças que deram origem ao respectivo catálogo da coleção.

Hoje, é cada vez mais comum falar sobre narrativas do povo preto em museus, e aos poucos vem sendo dado protagonismo

a curadores e pesquisadores negros. Como refletiu o museólogo Marcelo Cunha:

> É o caso das memórias afro-brasileiras, que foram manipuladas, deturpadas eminimamente preservadas em museus, por conta de um ideal de branqueamento nacional (...). Direito a ter sua memória preservada em todas as instituições públicas de um país que se pretende democrático e igualitário, só assim, acreditamos que seguiremos resistindo para que de fato possamos todos existir! (Cunha, 2017)

Museus geralmente são instituições de criação e transformação, constituídas para ratificar a fruição de verdades consagradas, mas que também exibem tradição, além de violência e ruptura (Konaré). Sendo assim, como lembra Abdias Nascimento (2016), museu é campo de produção simbólica de conhecimento e interpretações. Museu é um espaço consagrado de excelência de narrativas, onde a fruição com as obras de arte aumenta o repertório visual do público visitante.

Poucas vezes o público é instigado a opinar e ainda mais raramente os museus se mostram abertos a acolher opiniões do público visitante. Museu é um espaço privilegiado de fala, mas deveria ser primordialmente de escuta.

A "Exposição de arte africana" foi exibida na Sala Bernardelli. Nesse período, a visitação no museu foi surpreendentemente aumentada, e o interesse do público pela exposição foi enorme, principalmente dos estudantes do primeiro e segundo graus, como eram distinguidos na época conforme pude testemunhar, na condição de mediador de museus, de museólogo e de educador afrodescendente.

Um aspecto que cabe ressaltar, e que não era comum na época, foi o fato de o grupo de mediadores poder participar da montagem da exposição. Normalmente, o educativo só é convidado a participar dos processos expositivos quando as mostras já estão devidamente montadas. No momento da montagem da exposição, pudemos ter um contato mais íntimo com as peças, e essa prática foi fundamental, pois pudemos construir de maneira mais assertiva as narrativas que iríamos desenvolver a partir da abertura com o público visitante. Foi também de suma importância a fala dos curadores, que estavam presentes o tempo todo durante a montagem, já que muitas peças estavam saindo pela primeira vez da reserva técnica e, para muitas tiveram que ser produzidas bases para uma melhor observação pública.

Essa também foi a primeira exposição sonorizada de que participávamos. Lamentavelmente, o registro sonoro foi perdido com o tempo, mas é importante mencionar que o efeito sonoro impecável da exposição aumentava qualitativamente os sentidos no momento da fruição.

No dia anterior à inauguração, tivemos uma palestra com os curadores, da qual também participaram os técnicos da Coordenadoria de Educação e o então diretor do MNBA, Prof. Alcídio Mafra de Souza, que assina a apresentação do catálogo de 1983.

A inauguração da mostra foi uma das mais concorridas, tanto em termos de público quanto de membros da imprensa. A Sala Bernardelli ocupa o segundo piso do MNBA, e à sua frente encontra-se um amplo *hall,* onde o Prof. Alcídio Mafra de Souza deu boas-vindas ao público visitante e aos membros das universidades, consulados, autoridades e demais membros da sociedade. Em seu discurso, o diretor destacou a importância da arte africana, que consequentemente culminava em uma exposição onde todas as peças da coleção estariam reunidas pela primeira vez, e apontou o pioneirismo do lançamento do catálogo dedicado a essa coleção, lembrando que há muito os pesquisadores, estudantes e demais interessados se ressentiam de uma publicação dedicada ao tema. Em seguida, a palavra foi passada aos curadores, que falaram brevemente sobre os dois anos dedicados à pesquisa e à construção da exposição. Por fim, a mostra foi finalmente aberta à visitação.

Já nos primeiros dias após a inauguração a presença de visitantes foi grande, principalmente de estudantes, o que levou a equipe de monitores a se revezar praticamente o todo tempo para atendimentos a grupos escolares e demais visitantes. Como a presença do público foi maior que o esperado, foram realizadas, então, oficinas pedagógicas temáticas, quando curadores e monitores puderam dialogar com o público. No decorrer dessas oficinas, que normalmente finalizavam com visitas à exposição, eram recolhidos os mais diversos relatos de como se davam os variados atravessamentos da experiência de cada um no momento de fruição na exposição.

Minha primeira atuação em curadorias em exposições de arte foi em 1988 quando fui convidado pelo então assessor de imprensa do MNBA, Sr. Araken Tavora. A primeira curadoria foi junto com a museóloga Mariza Guimarães, em 1988, por ocasião do centenário da Abolição da escravização. Juntos, itineramos com a Coleção de Arte Africana para o Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, no estado de Minas Gerais.



Exposição da Coleção de Arte Africana do MNBA no Museu da Inconfidência em Ouro Preto. Ao fundo Reginaldo Tobias. Em primeiro plano da esquerda para a direita Mariza Guimarães e o diretor do Museu da Inconfidência, Rui Mourão. 1988

Fonte: Arquivo Museu da Inconfidência

Por ser mediador e estar ligado à Coordenadoria de Educação do museu, fiquei responsável pelas visitas mediadas da exposição para o público espontâneo e pelas escolas previamente agendadas.

No decorrer da mostra, fomos convidados para palestrar em diversas unidades escolares, além de realizarmos palestras sobre a temática no Museu da Inconfidência e na própria exposição na Sala Manoel da Costa Ataíde.

A exposição alcançou tanto sucesso que teve sua data de encerramento, que estava prevista para o dia 14 de agosto, prorrogada para o dia 14 de setembro, a pedido do então diretor do Museu da Inconfidência, Sr. Rui Mourão (Ofício 116 – Fundação Nacional Pró-Memória). O pedido de prorrogação deveu-se também em razão de um seminário promovido pelo museu, intitulado: "Negro e negritude", realizado entre os dias 1, 2 e 3 de setembro.

Essa experiência foi importante por marcar a relevância da Coleção de Arte Africana no cenário artístico nacional.

A exposição recebeu 1.147 visitantes, o que demonstra o sucesso de público. Não podemos deixar de mencionar a colaboração e o apoio de toda a equipe do Museu da Inconfidência e, em especial, da museóloga Yara Mattos, que foi incansável em nos apoiar em todos os momentos em que lá estivemos, tornando nossa estada muito mais tranquila do que seria sem sua efetiva participação.

As experiências com "exposições extramuros", como eram denominadas naquela ocasião, eram extremamente positivas, pois além de fazerem as peças do MNBA circularem, possibilitavam acesso a um público que dificilmente se deslocaria para o Rio de Janeiro para uma mostra tão significativa, como foi o caso da "Exposição africana" — de que pude participar, em 1988, em Ouro Preto. Mais talvez o aspecto mais significativo tenha sido as oficinas e as visitas às escolas e suas posteriores visitas às exposição. Nesse quesito, acredito que de fato a mostra cumpriu o seu papel, ou seja, o de divulgar e ampliar o conhecimento do público sobre um acervo tão singular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. Teatros de memórias, palcos de esquecimentos: culturas africanas e das diásporas negras em exposições museológicas. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v. 40, pp. 149-171, 2008.

_____. Museus, memórias e culturas afra-brasileiras. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, nº 5, setembro, 2017, pp. 78-88.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

KONARÉ, Alpha Oumar. Discours du président. *In*: ICOM. Musées: y a t il des limites. **Actes de la XVIe Conférence Générale du Conseil International des Musées**, 19 au 26 septembre 1992. Québec, Canadá, pp. 75-76.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Brasil. **Coleção Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes** [Catálogo]. Rio de Janeiro: MNBA, 1983, p. 41 (reprod).

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Ipeafro, 2016.

“Então, quando eu me vi como negra, eu já tinha uma atuação no movimento negro, eu já fazia teatro com o pessoal do bando do Olodum do teatro da Bahia, que era o Marcio Meirelles, a Zebrinha (...). Esse pessoal já tinha todo um contexto de movimento negro e de cultura negra. Eu vi essa coleção e eu pensei: ‘eu queria trabalhar essa coleção’. Aí o Rafael, na mesma hora, disse: ‘É tua!’ Não tinha peça, tinha peça que estava lá, mas não era nem tombada. Então, primeiro eu analisei essa parte toda de entrada”.

“[Pela] Coleção de Arte Africana ninguém se interessava, ainda mais no Museu de Belas Artes, que era tipo um museu das “belas-artes”, em que as belas-artes pra eles são autores conhecidos mundial e nacionalmente. Então, a Coleção de Arte Africana não existia, ficava lá num buraco na Reserva Técnica”. (Trecho de entrevista concedida a Ana Teles da Silva e Reginaldo Tobias de Oliveira, em 27 de julho de 2022).

“E, assim, eu fui cada vez mais me encantando com a escultura e me encantando com com o acervo de que eu tomava conta, que, como é tridimensional — a maioria tridimensional das peças de arte africana... E eu já militava dentro do movimento negro, já me interessava pela escultura africana. Eu também tomava conta da Coleção de Arte Africana, e a coleção me rendeu também muito trabalho aqui no museu (...). Sei, essa coleção foi adquirida. Eu sempre gostei muito da pesquisa. Eu acho que eu falar fica meio chato, mas acho que é uma das coleções mais documentadas e estudadas. Se você for olhar principalmente as coleções menores, né? Então eu sempre procurei, sabe, saber onde está, quem foi, como chegou...” (Trecho de entrevista concedida a Eurípedes Júnior e à bolsista Pibic/CNPq, Luísa Santana, em 3 de junho de 2019 - Arquivo Histórico MNBA).

ENTREVISTA COM MARIZA GUIMARÃES

MARIZA GUIMARÃES
Museóloga, formada pela Unirio, atuou no MNBA de 1981 até 2012. Pesquisou a Coleção de Arte Africana do MNBA e realizou diversas exposições intra e extramuros com a coleção.

06



Mariza Guimarães ao lado de Alcídio Mafra de Souza e Raul Lody (da esquerda para a direita) em abertura da exposição de “Arte africana”, no MNBA, em 1983

Fonte: Arquivo Histórico, MNBA

Em 1982, chegamos para estudar, documentar e possibilitar diferentes formas de acesso à Coleção de Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes – MNBA, instituição tradicionalmente voltada para um conceito clássico de belas-artes.

Contudo, receber essa coleção e buscar lhe dar diferentes formas de acesso, socializando os muitos testemunhos materiais de diferentes grupos etnoculturais do continente africano era uma oportunidade para que se traçassem diversas conexões com os muitos, e não menos complexos, imaginários afrodiaspóricos — a partir, é claro, de uma grande abertura conceitual e ideológica no tocante à diversidade, à pluralidade, e às profundas relações que chegam dos próprios testemunhos materiais desses diferentes objetos.

Assim, essa coleção ganha novos e significativos lugares para muitas fruições, não apenas no campo estético, mas principalmente nas suas múltiplas relações simbólicas, funcionais, representativas de memórias ancestrais que marcam um Brasil afrodiaspórico.

Os diferentes objetos que chegam para essa coleção, chegam desconectados de documentos que pudessem formalizar a sua história e, dessa maneira, foi necessário empreender verdadeiros projetos de buscas a partir das experiências pessoais, das pesquisas em variadas fontes documentais, da recorrência de coleções próximas em procedência e temática, em diferentes museus no Brasil e em outros países. Era preciso documentar, trabalhar museologicamente cada objeto, possibilitar sua guarda e proteção — e, principalmente, estabelecer novas formas de comunicação e acessibilidade para poder democratizar esses testemunhos tão importantes para as populações do Brasil.

Um primeiro catálogo geral de toda a coleção foi feito em 1983, com referências e documentação fotográfica, o que já possibilitava um entendimento amplo e mais aprofundado dos objetos nesses cadernos temáticos. Esses cadernos temáticos buscavam dar maiores detalhamentos de informação, e principalmente faziam conexões com a rica produção imagética e de muitas outras linguagens sensíveis, visíveis, e atuantes no cotidiano, nas festas, na religiosidade, nas muitas representações corporais, nos saberes e nos ofícios e nas muitas maneiras de representar

RAUL LODY

01

e de buscar pertencimento nas matrizes africanas. Assim, também foram publicados cadernos organizados por grupos etnoculturais como: “Yorubá”, “Senufo”,“Achanti” e “Fon”.

Os trabalhos realizados contaram sempre com o total apoio da museóloga Mariza Guimarães Dias, com quem pude durante muitos anos trabalhar e buscar, nas pesquisas e nos documentos, as melhores referências para interpretar, e transformar essa coleção tão importante em publicações e exposições.

Certamente, esta nova publicação que reúne os cadernos de grupos etnoculturais da coleção ampliará o acesso e a comunicação pública sobre a arte africana. Também contribuirá para uma maior difusão, um maior acesso aos muitos significados de cada objeto, uma maior e melhor compreensão da arte no seu sentido pleno e nos seus contextos da diversidade.

Há, sem dúvida, um sentido marcadamente antropológico presente neste trabalho, que se une aos muitos significados de pertencimento, de história, de inclusão pela arte e pela cultura. E é assim que quero marcar o meu trabalho de longa data na antropologia e na museologia, onde exerço esses meus ofícios que estão comprometidos com a democracia e a cidadania.

Mon-o-gráfi-cos & Anexos

fon

os ideogramas-enigmas dos resposteiros do benin



acervos:
museu nacional de belas artes
museu nacional - ufrj.

Ministério da Cultura
Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Fundação Nacional Pró-Memória

mnba MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

Presidente da República
José Sarney

Ministro da Cultura
José Aparecido de Oliveira

Presidente da Fundação Pró-Memória
Ítalo Campofiorito

Diretor do Museu Nacional de Belas Artes
Alcídio Mafra e Souza

L824f LODY, Raul & DIAS, Mariza Guimarães.
Fon: os ideogramas-enigmas dos repostciros do Benin; estudo analítico das peças do Museu Nacional de Belas Artes e do Museu Nacional (UFRJ). Textos de Raul Lody e Mariza Guimarães Dias. Apres. de Alcidio Mafra de Souza . Rio de Janeiro, MNBA, 1990.
20f., il., mapas.

1. Arte africana. 2. Religião. 3. Etnografia - África Ocidental. 4. Artesanato Fon. 5. Museu Nacional de Belas Artes - Coleções. 6. Museu Nacional (UFRJ) - Coleções. I. Título.

CDD 709.960

ÍNDICE

1. Apresentação

2. Os Fon

3. Tecnologia dos reposteiros

4. Análise dos reposteiros e iconografia

5. Bibliografia

Apresentação

Em 1982, o Museu Nacional de Belas Artes inicia um projeto de estudo e documentação sobre a sua coleção Arte Africana. Um dos primeiros resultados foi a publicação do catálogo geral da aludida coleção em 1983, reunindo textos sobre questões etnográficas, estética e antropologia da arte, além de documentação fotográfica completa de todos os objetos.

Contudo o trabalho estava apenas iniciando e buscava-se maior aprofundamento sobre cada grupo cultural representado na coleção e como as relações artísticas, culturais e históricas do continente africano se expressavam na arte brasileira, gerando insumos formais, tecnológicos, simbólicos - uns visíveis, outros de maior complexidade de análise e de compreensão. Assim, outros textos foram publicados como monografias complementares àquele catálogo geral. Os Yorubá, Senufo e Achanti foram títulos de nossa série, além de publicações em diapositivos (Sono-Viso) e exposições temporárias que alcançavam novas leituras e museografias cada vez mais próximas dos princípios da moderna comunicação museológica e da teoria antropológica.

Agora, em 1990, a quarta monografia sobre a Coleção Arte Africana trata do grupo cultural Fon (Benin) com o título Os Ideogramas-enigmas dos Reposteiros do Benin e que inclusive ilustra com o caso de uma magnífica peça do acervo do Museu Nacional-UFRJ.

Com este novo trabalho o Museu Nacional de Belas Artes oferece ao público um texto vigoroso e de fundamentação científica que, sem dúvida, enriquecerá a bibliografia sobre temática africana e afro-brasileira.

Alcídio Mafra de Souza
Diretor do Museu Nacional de Belas Artes

Coordenação de pesquisa e textos
Raul Lody
Mariza Guimarães Dias

Agradecimentos
Profa. Maria Heloísa Fenelon Costa
Museu Nacional - UFRJ

Desenhos referentes ao reposteiro tombo 10.510
Museu Nacional - de Hamilton Malhano

Programação visual e demais ilustrações
Luiz Sérgio Bittencourt

Os Fon

Os Fon do antigo Daomé, hoje República Popular do Benin (1975), ocupam um país com 112 mil quilômetros quadrados e uma população de 3 milhões e 800 mil habitantes (dados de 1987). Juntamente com o Iorubá (Sul da Nigéria) dominam o país de modo definitivo naquilo que se pode categorizar de civilização, cultura, sociedade. No caso brasileiro o Benin aproxima-se do nosso povo pela relação histórico-cultural durante o processo escravagista. Os legados, as permanências africanas desta região do continente em áreas de polarização afro-brasileira - como as cidades do Salvador, Bahia; Recife, Pernambuco; São Luís, Maranhão - atestam, no dia-a-dia, nas festas populares e especialmente nas manifestações religiosas, complexo e dinâmico patrimônio que se modifica freqüentemente, mantendo, porém, matrizes e modelos oriundos do Benin reconhecíveis e co-formadores da sociedade nacional.

Para o sistema tradicional Fon, um rei absoluto dirigia de Abomey todo o território, do qual era o único dono e senhor. O poder irradiava-se de uma família real que apesar dos privilégios não opinava na condução do reino onde o mando se centraliza no rei e no apoio dos voduns. Na organização do poder central o rei contava com chefes de região, de aldeia, de acampamento. Na complexa hierarquia do poder temporal havia uma correspondência com a mitologia dos voduns e diferentes funções ligadas à natureza e aos ancestrais. Os voduns, organizados em famílias divinas, relacionavam-se com os homens de leis, servidores reais, oficiais do exército, plebeus, agricultores, condenados pela justiça, servos e escravos. Como nos papéis sociais bem definidos, na estrutura real dos Fon estavam também as funções patronais dos voduns, dominando cada elemento da natureza e seus fenômenos meteorológicos. A cúpula do

poder divino é equiparada ao poder do rei e está no princípio cuplo e fundador do mundo centrado em Mawu e Lissa, correspondendo ao Oeste e Leste, à Lua e ao Sol, mulher e homem.

Contudo a caracterização ambígua e andrógena de Mawu e Lissa, na maioria dos casos, é entendida como uma força geradora intercomplementar. Estes criadores repartiram o mundo com quatorze filhos - todos voduns. O princípio da mobilidade e da transformação do homem e do mundo está em Dã - a serpente sagrada -, ser fundamental dos Fon, referente a tudo que se movimenta, assumindo também um caráter fálico. Dã é o arco-íris - arco de Bessém - nome auferido pelos adeptos do candomblé no Brasil. Assim, os Fon nuclearam-se com os Iorubá, predominando no modelo chamado Nação Jeje. Notar que o significado de Nação, para os terreiros, assume valor de reunião de fundo sócio-religioso. O Jeje no Brasil procura manter os princípios de história e cultura dos Fon, embora também retenha influências Iorubá e de outros grupos do golfo de Benin. O termo Jeje é de uso brasileiro legitimando terreiros de candomblé na Bahia, Xangô em Pernambuco e o Mina ou Casa Mina no Maranhão. Jeje é derivado de ájeji - estrangeiro em Iorubá, reportando-se às relações comerciais, principalmente escravagistas, entre os Fon e os Iorubá. Ainda enquanto Nação de Candomblé o Jeje emprega vocabulário predominantemente Ewe do grupo Kwa.

Uma das expressões étnicas dos Fon está no terreiro da Casa das Minas na cidade de São Luís do Maranhão, sendo um dos raros locais que fora do continente africano guarda e preserva a memória de reis e heróis do Benin, a partir do rei Guézo (1818 - 1850 ou 1859?), filho da rainha Nan Agotime, possível fundadora deste terreiro.



República Popular do Benin

Tecnologia dos reposteiros

Três linhas de produção podem ser situadas para a concepção e feitura dos reposteiros. A primeira é a que se utiliza do repertório de ideogramas que falam sobre os antigos reis do Daomé; são marcas reais de caráter antropomorfo, zoomorfo e fitomorfo. A segunda retoma estes ideogramas e compõe sínteses de histórias reais e, com maior liberdade, privilegia composições visuais em vez de mensagens cifradas. A terceira linha de produção é a que inclui novos elementos visuais e busca atender consumo eminentemente voltado à indústria do souvenir.

A primeira fonte produtiva busca promover imagens e seqüências que tratam de mensagens valorizando o orgulho nacional, e compreende dinastias desde 1620, com o rei Ganhêhessou, até o rei Agoli Agbo em 1900. As imagens empregadas seguem os critérios específicos dos artesãos: tratar acontecimentos heróicos e relações dos reis com os voduns e chamar as imagens de nomes fortes.

Nos reposteiros que se incluem nesta primeira linha comprova-se a unidade indivisível entre o poder temporal dos reis e o poder intemporal dos voduns. O uso dos reposteiros tradicionalmente ocorria no interior das casas reais e templos, entre outros ambientes que denotassem importância social, política e religiosa.

As imagens constantes nesses reposteiros são as mesmas que circulam na pintura mural, nos baixos relevos, na joalheria, nos objetos utilitários, formando conjuntos visuais que têm intercomplementaridade funcional e simbólica.

A segunda linha segue formalmente os reposteiros mais tradicionais, porém com liberdade de transformar e mudar seqüências de imagens, sendo ao mesmo tempo um produto que perpetua a me

arte vinculada aos padrões mais significativos de um povo, representa e vê o mundo, com os olhos do homem e sob orientação dos voduns - deuses do céu, da água, do fogo, da terra, dos vegetais e também nas suas visualizações de ancestralidade, de reis fundadores da sociedade do Benin.

"Allada klin afo ma djaï"

(Allada balança mas não cai)

A análise de três reposteiros, dois do acervo do Museu Nacional de Belas Artes e um do acervo do Museu Nacional (UFRJ), comporta um estudo que reúne peças da mesma categoria e origem e que se integram em dois museus nacionais sediados na cidade do Rio de Janeiro.

Reposteiro: Tombo 6403

Acervo: Museu Nacional - UFRJ

Dimensões: 2,15 x 1,04

Material: algodão e veludo

Seguindo os critérios de interpretação do objeto a partir dos ideogramas-enigmas destacam-se cabeças degoladas e prisioneiros em cenas características, indicando que serão sacrificados. Estes elementos visuais têm ocorrência nas representações dos reis Tégbéssou (1732-1774), Gbêhanzin (1880-1894) e Guézo (1818-1858).
Marcam ações dos reis do Benin (Fon) sobre os Nagô, significando cenas de fundamentação histórica aliada ao vodum da guerra Gu, também visualmente presente pelo facão - 'goubassa' e espadas.
Os sacrifícios dos prisioneiros Nagô ocorriam inclusive em honra do vodum Gu e aos reis vencedores.

O reposteiro apresenta duas faces contendo cenas diferentes.

1. Face A - Quinze figuras de prisioneiros com as mãos atadas, todas de perfil; sessenta e uma cabeças degoladas; uma espada, dois facões 'goubassa' - além de uma figura central que é um homem carregando na cabeça uma gamela ou bacia (tecido de veludo marrom), contendo duas cabeças. O reposteiro exibe no lado esquerdo uma barra de tecido azul-marinho. O fundo é de algodão em cor natural, e as figuras em recortes aplicados de tecido por costura manual, nas cores azul-marinho e rosa.
2. Face B - Quinze figuras de prisioneiros com as mãos atadas, todos de perfil; setenta e sete cabeças degoladas - todas com uma barra de tecido cor-de-rosa detalhando a base do pescoço, talvez lembrando o sangue; dois facões - 'goubassa' - destacar que as lâminas são bicolores - azul claro e rosa.



FACE 2 - Prisioneiro



FACE 2 - Cabeça decaptada



Face 2 - Adaga esquerda de quem olha



FACE 2 - Adega direita de quem olha



FACE 1 - Fig.Central



FACE 1 - CAbeça Decaptada



FACE 1 - Adaga Superior



FACE 1 - Prisioneiros



FACE 1 - Lado direito
de quem olha



FACE 1 - Espada - Esquerda
de quem olha

Reposteiro: Tombo 10.510

Acervo: Museu Nacional de Belas Artes

Dimensões: 1,167 x 1,113

Material: algodão

Seguindo os critérios de interpretação do objeto a partir dos ideogramas-enigmas destacam-se os seguintes elementos visuais: ovo, peixe e prisioneiros sendo sacrificados. O reposteiro refere-se ao rei Gbêhanzin (1889-1894).

1. O ovo é ilustração da frase que origina o nome do rei "Gbé Wê azin bo ayi djirê". Nosso mundo a produzir um ovo de onde só (sózinho) a terra sente a sua importância.
2. O peixe - "Gbôwé le fon adan ho hou dji gblé". O peixe é iguaria (prato) e é cólera e o mar se acalma.
3. Prisioneiros Nagô pendurados pelo pescoço e em posição de sacrifício para serem mortos pelos facões - "Atagoum djé houn dô assi adjitô". 'Atagoum' pendurado num tronco feito um peixe à maneira de uma bandeira.

   Esta cena tem um valor mágico e proclamará que o rei irá decapitar os seus inimigos. Também significa que o próprio inimigo é uma bandeira que avisa o tempo da vitória dos Fon sobre os Nagô e estes serão mortos. Notar que nas duas representações desse reposteiro os Nagô são identificados por três lanhos paralelos na face.



Tombo: 10.510



Tombo: 10.511

Reposteiro: Tombo 10.511

Acervo: Museu Nacional de Belas Artes

Dimensões: 1,168 x 1,120

Material: algodão

Seguindo os critérios de interpretação do objeto a partir dos ideogramas-enigmas destacam-se os seguintes elementos visuais: dois pássaros sobre uma árvore, um búfalo, facão e cabeça de um Nagô. O reposteiro refere-se ao rei Guézo (1818-1858).

1. Dois pássaros sobre uma árvore -

   "Akpô wê tchi guédéhounsou bê yi hê dô".

   O grande comedor de frutas solitário chama os pássaros para se divertir.

   O povo vive em paz à sombra do seu rei.

2. Um búfalo -

   "Agbô dê glô bo non zrê tô".

   O búfalo anuncia e viaja pelo país.

   O búfalo é uma alusão à campanha de Guézo contra os Mahi. O búfalo é também a imagem do rei vitorioso que se instala em Abomei.

Observar no reposteiro armas e cabeças de dois Nagô, identificados pelos três lanhos paralelos nas faces. Atentar para um facão em destaque - símbolo do vodum Gu - deus do ferro e da guerra. Por isso invocado e representado na cena em que Guézo invade terra dos Mahi.

O facão é o principal símbolo de Gu e chama-se 'Goubassa'.

"Gbassa gla dji Gou hon ma don".

O facão de Gu que marca o céu que o provoca.

Bibliografia

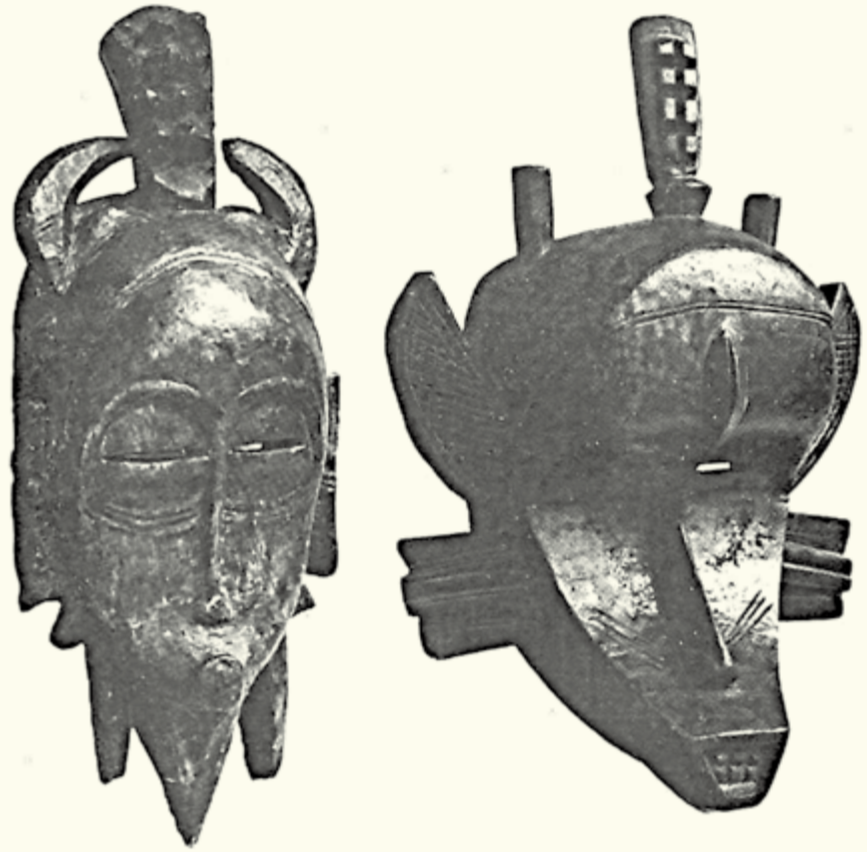
BALANDIER, Georges et alii. Dictionnaire des civilisations Africaines. Paris, Fernand Hazon Éditeur, 1968.

GABUS, Jean. Guide du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Neuchâtel, Paul Attinger S.A.

PAULME, Denise. Les civilisations Africaines. Paris, Presses Universitaires de France, 1953.

senufo

Um estudo etno-tecnológico de 16 peças da Coleção Arte Africana do MNBA



Ministério da Cultura
Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Fundação Nacional Pró-Memória

mnba MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

S E N U F O

Um estudo etno-tecnológico de 16 peças integrantes da
Coleção Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes

- 1987 -

PRESIDENTE DA REPÚBLICA
José Sarney

MINISTRO DE ESTADO DA CULTURA
Celso Monteiro Furtado

SECRETÁRIO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL
Angelo Oswaldo de Araujo Santos

PRESIDENTE DA FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA
Joaquim de Arruda Falcão

DIRETOR DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES
Alcidio Mafra de Souza

Í N D I C E

. Apresentação

. A Terra do Príncipe Leão: Os Primórdios das terras Senufo

. Mapas e elementos da visualidade Senufo

. Senufo: uma leitura Etnográfica

. Análise das 16 peças Senufo do Acervo do MNBA

. Bibliografia

A P R E S E N T A Ç Ã O

Em 1983 o Museu Nacional de Belas Artes torna público um estudo desenvolvido nos anos de 1982 e 1983 sobre a Coleção Arte Africana, o que resultou na publicação de um livro-catálogo, com análise e documentação fotográfica das 103 peças.

Com o intuito de prosseguir no trabalho de aprofundamento etnológico da aludida Coleção, organizada por diferentes grupos culturais do Ocidente da África, foi publicado, no ano de 1985, a monografia Yorubá: Um Estudo Etnotecnológico de 50 peças da Coleção Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes, dando continuidade ao importante projeto iniciado no ano de 1982, tendo a sua frente o Professor Raul Lody, coordenador do trabalho, assistido pela museóloga Mariza Guimarães Dias, do Departamento Técnico deste Museu.

Os outros grupos culturais como o Baulé, o Bambará, o Ashanti e o Dan receberão trabalho similar, ampliando a ainda carente bibliografia sobre assuntos africanos em língua portuguesa.

Esta contribuição do Museu Nacional de Belas Artes, consubstanciada pelas três publicações, além de trabalhos museográficos com a referida Coleção, reforça o compromisso da Instituição "MUSEU" em abrir suas leituras sobre arte, sem os estigmas da estética européia, ainda a grande orientadora de trabalhos que querem traduzir outras fontes culturais, próprias de cânones artísticos e de significados compreensíveis, preferencialmente, pela análise antropológica.

Alcidio Mafra de Souza
Diretor do MNBA

A Terra do Príncipe Leão:
os primórdios das terras Senufo

Mali, historicamente, é conhecido como um império que dominou sobre a vasta área no ocidente da África. Foi um legado dos antigos povos produtores de ouro, destacando-se o Mandinda de Wangara. Em meados do século XI, o crescimento do Mali foi assumindo proporções de um dos maiores Estados de qualquer ponto do mundo. A fama da riqueza, da organização social e intelectual do Mali chegou à Europa em plena Idade Média. Em Florença, na Itália, nesse período, o ouro dos florins (moeda) procedia do reino do Mali. O acesso da Europa à África foi possibilitado pelos negociantes judeus, sediados ao Norte desse continente, fazendo com que os reinos muçulmanos e os de organização autóctone fosem conhecidos por cartas que indicavam os territórios e as rotas comerciais. Entre os mapas desse período destaca-se o de Abrão Cresques, que detalhou a grandiosidade do "Mussa Mali", também conhecido como o "Senhor dos Negros". O reino do Mali dominou o Sudão Ocidental e parte do Sudão Central por quase duzentos anos. O território se estendia do Atlântico até muito para o Leste e para o Norte e o Sul em cada lado. Hoje compreenderia o próprio Mali, Costa do Marfim, Alto-Volta, Nigéria e Gana. Os reinos do Mali começavam como chefias de grupos, clãs, depois passando a pequenos Estados e que também dependiam do Imperador de Gana. Chegando ao poder, Mari Djata, o Príncipe Leão, reorganizou o território do Sudão Ocidental, incluindo o Império de Gana, formando este conjunto um novo Estado.

Ibn Battuta, viajante marroquino no século XII, ficou muito impressionado com o poder e riqueza do reino de Mali, embora já tivesse conhecido o Egito, a Índia e a China.

Ainda esse viajante depõe sobre o rei da época, Suleyman - "Em certos dias o Imperador concede audiências públicas no pátio do palácio, onde existe uma plataforma com três pés à sobra de uma árvore. Chamam a esta plataforma de Pempi. É atapetada de seda e tem coxins e por cima dela erguem a tenda. Esta é encimada pelo modelo de uma ave em ouro do tamanho aproximado de um falcão.

O Imperador vai por uma porta numa esquina do palácio transportando um arco na mão e uma aljava de setas nas costas. Ele traz um elmo dourado que é preso por uma faixa de ouro com pontas em forma de facas. Habitualmente veste uma túnica vermelha de tecido aveludado, feito na Europa. Os músicos vão à sua frente transportando guitarras de duas cordas feitas de ouro e prata; atrás vêm servos armados. Ele caminha sem pressa, intencionalmente, e pára uma vez por outra. Quando chega ao Pempi, pára novamente e percorre com o olhar o povo reunido e depois sobe calmamente ao pempi como se fosse um pregador a subir ao púlpito. Quando se senta, tocam os tambores, as trombetas e as cornetas. Três servos saem a correr para chamar o seu delegado e os seus comandantes militares, que entram e também se sentam".

Após esse depoimento do viajante marroquino, pode-se avaliar o aparato material do reino e das tecnologias desenvolvidas, como na fundição da cêra perdida para os trabalhos em ouro; nos trabalhos dos carpinteiros, dos tecelões; ferreiros e demais produtos necessários à nobreza, inclusive por isto, intensificando o comércio entre os povos africanos com a Europa, via Mediterrâneo Ocidental.

A chegada do Islã ao reino de Mali, sem dúvida, interferiu em sua vasta e diversificada produção material, em virtude do despojamento ritual-religioso dos adeptos do Alcorão. Isto determinou processos aculturativos nas etnias, fazendo com que mantivessem seus modelos originais de religião, ou promovessem um sincretismo, ou mesmo, negando as práticas tradicionais dos deuses tribais e antepassados. A entrada do Islã no ocidente da África propiciou melhores relações comerciais com os bárbaros do Norte, quase todos irmanados nas leis de Maomé com o Alcorão.

Além do incremento das transações comerciais, o fortalecimento político assentava-se na base religiosa, fazendo com que os filhos de Alá se sentissem como numa grande família.

Com a entrada do Islã em região territorial do antigo reino do Mali - a terra do Príncipe Leão, as formas sociais e leis tornam-se mais complexas e por isso mudanças eram necessárias. O Mali ascendera a potência sob um modelo de governo muito próximo ao de Gana. Para unificar os povos do reino, o Mussa além de liderar politicamente, lidera como chefe espiritual, o que aliás, quer na África ou fora dela, a maioria dos dirigentes traziam a si o poder temporal unido ao religioso. Para controlar a sociedade, tribunais muçulmanos mantinham a ordem moral, política e principalmente religiosa. Também ministros para os transportes, pesca, florestas e produtos florestais e a divisão por categorias profissionais, apoiavam a tarefa adminsitrativa do Mussa no domínio do seu fabuloso reino.

Das categorias profissionais da época, a dos comerciantes teve virtual importância e era conhecida como Dyula.

Pode-se constatar que na África, hoje, existem companhias de Dyula, chefiadas pelos dyula-mansa, mantendo um pouco da história cultural do milenar reino do Mali, nas terras em que o Leão dominou com nobreza e justiça.

A expansão territorial dos Senufo, no ocidente da África e sua amplitude nos saberes tecnológicos da fundição da cêra perdida, da metalurgia vista nos objetos em ferro e, principalmente com os trabalhos entalhados em madeira, testemunha história secular de riqueza e poder de soberanos que reinaram sob a força e o domínio dos deuses zoomoformizados e que até hoje estão no imaginário dessa cultura.

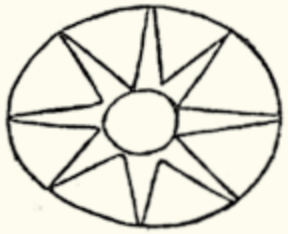
Da zona sudanesa ocidental estão os tempos da costa atlântica desde o Norte, incluindo-se os bosques sagrados e muitas aldeias até o Sul, ocupando uma selva densa. Neste vastidão de espaços desenvolveu-se a civilização dos príncipes regidos pelo Leão, deus-senhor da Terra e dos Céus, também habitado por calaus, serpentes, crocodilos entre outros animais totemizados. Dentre os reinos desta região da África e que incorporava a diáspora Senufo está o antigo Mali.

Mapa da África - Localização de países por onde irradia a cultura Senufo

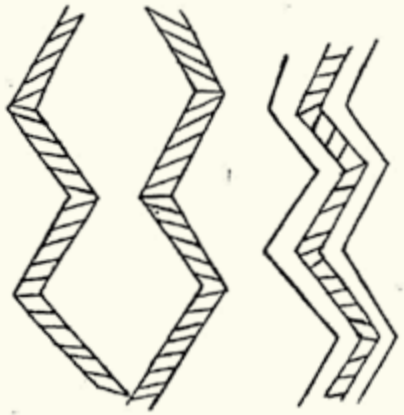




Mapa da Costa do Marfim - indicando polarização da cultura Senufo



Motivo de escarnificações feminina
lembrando o sol importante elemento
da cosmogonia Senufo



Motivos de escarnificações

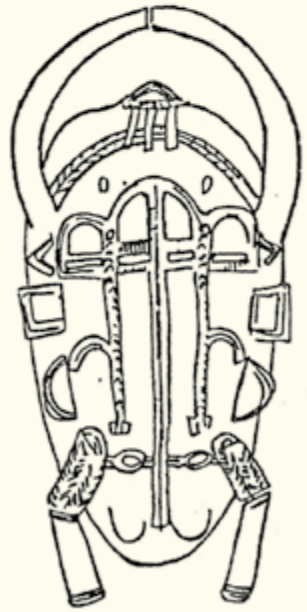


Silhueta feminina



Grafismos que perpassam pela imaginária Senufo
máscara Gpelihie em bronze





Senufo : uma leitura etnográfica

Deste povo matrilineer, a facção mais numerosa habita o norte da Costa do Marfim, distribuindo-se por outros países próximos. Cultiva principalmente o inhame, além do milho e do arroz. As suas idéias religiosas dizem respeito aos princípios criadores KATYELEEO, a mãe velha, que tem direito de precedência em relação a Kolotyolo - divindade masculina. Antes do aparecimento dos seres humanos, e das diferentes fases para a socialização, os animais primordiais e antológicos eram a cabra, o crocodilo, a tartaruga, o camaleão e o calau. O calau, aparece nas esculturas Styen, marcado pelo grande bico, um sentido fálico que é fixado na ampla imaginária em madeira, notadamente nas figuras que significam o processo da fertilidade e simbolicamente ditam o sentido da vida. O pássaro Calau é um espécime dos "SINDACTILOS", que justamente é identificado por um tipo de córnea exuberante em forma de capacete.

Assim são permanentes nos Senufo os motivos plásticos, de cunho zoolátrico, combinando-se com elementos humanos formadores da arte deste grupo cultural. Os conhecimentos sobre os deuses e o trabalho adquirem-se por intermédio da sociedade Poro, que compreende uma iniciação organizada por várias etapas e, que decorre ao longo de um ciclo de vinte e um anos, até atingir uma abertura progressiva do sentido do mundo, durante o qual são concluídos os ensinamentos sobre os rituais fúnebres dos seus membros. Todo homem adulto deve pertencer à sociedade Poro ou Gpo-oro, e para os ferreiros existe uma sociedade Poro especial, como também para os entalhadores em madeira. Esses dois ofícios, o ferreiro e o entalhador são destacados na cultura Senufo pelos conhecimentos tecnológicos que possuem e pelo poder de fixar nas máscaras, esculturas e objetos utilitários, toda a história religiosa e os princípios sociais que fundamentam as organizações dos clãs, formadores da cultura Senufo. Outro elemento iconográfico das máscaras rituais da Sociedade Poro é o Boi, especialmente a cabeça do boi, chamado de Kagba. Esta fica em armação de madeira, tecido e fibras naturais, lembrando o animal teatralmente introduzido durante os rituais fúnebres.

Não seria exagero sugerir que há relação do Kegba com o nosso popular Bumba-meu-Boi, em forma de estilo visual. Neste teatro popular a presença africana é fortíssima, notadamente na região Nordeste do Brasil. As armações em cabeça de madeira, corpos em tecidos multicoloridos, balaios, cipós e sarrafos, constroem a estrutura da figura. O personagem Boi-totemizado em suas histórias de vida e morte - incorporou matrizes africanas que recriadas em espaço afro-brasileiro ganharam feições e tendências próprias. Certas máscaras intervêm por ocasião das cerimônias de iniciação e dos funerais. Uma delas, a Gpelihie, é facial e antropomorfa. Segundo a memória ancestre Senufo, a máscara Gpelihie é tão poderosa que é capaz de vomitar fogo. É máscara necessária nos rituais fúnebres, integrando-se aos secretos aprendizados dos membros da Sociedade Poro.

Outra modalidade de máscara é a Poniungo aberta horizontalmente, com ou sem dentes, algumas delas de aspecto terrível e ameaçador. Afasta os antepassados, as forças maléficas, os feiticeiros e as almas dos defuntos. O poniungo ou Kponiungo integra-se àquela visão zoolátrica do Senufo, que não isola os cinco animais fundadores da cultura e por isso aparecem isoladamente em cada momento decisivo da trajetória da vida, da festa e da morte. Assim, o camaleão é o elemento iconográfico básico da poniungo, dando aos artesãos em madeira, possibilidades plásticas de estilização e de serem, inclusive, sonhadores e intérpretes das visões fantásticas que o signo da morte e do medo, juntos, oferecem à própria máscara. A Gpelihie é máscara primordial dos Senufo e está ligada à divindade feminina - Katyeleeo - grande mãe cultural. Esta é representada como uma bela mulher de cara oval, muito comprida e faces côncavas. O nariz longo e em eixo possui pequenas asas. A boca aberta deixa aparecer fileiras de dentes e contornando o rosto ocorrem apêndices complexos, cujos significados foram esclarecidos por Anita Olaze e Dolores Ritcher: "Entre os elementos laterais, alguns são puramente docorativos e enquadram no centro as orelhas. Na parte inferior, aquelas que, à primeira vista parecem sugerir as pernas, em realidade

são apenas a estilização das mechas laterais dum penteado tradicionalmente usado pelas mulheres que já tiveram filhos e evocam, ao mesmo tempo, o bico do calau, propício à procriação. No cimo da fronte (muitas vezes franqueada de chifres curvos), erige-se um emblema. Simboliza, quando se trata de uma crista, os cultivadores; sob a forma eriçada dos espinhos dos coqueiros, os escultores, o pássaro representa os ferreiros, uma figura humana, os comerciantes ambulantes (dyula)".

A Gpelihie relaciona-se sempre com a fecundidade. Há as duplas, com duas faces alongadas ligadas no mesmo plano, e outras de latão, fundido pela técnica da cêra perdida, que nunca são usadas, mas fazem parte do tesouro dos chefes. A concepção fertilidade marcante no Gpelihie embute o sentido cerimonial da morte. As passagens ritualizadas da concepção, nascimento e da própria ruptura com a vida - a morte - encarnam na síntese da máscara Gpelihie, uma mundovisão Senufo, complexa, totalizadora da história do indivíduo na sua sociedade, marcadamente matriarcal e fixada assim, num aparato simbólico que evidencia e privilegia a fêmea - a mulher procriadora.

A estatuária em madeira apresenta estilo característico e é abundante. Um dos seus exemplos mais conhecidos possui uma estrutura funcional. Consiste, geralmente, na imagem duma mulher em pé, tendo os braços afastados ao longo do corpo, as mãos ligadas ao baixo-ventre, as pernas presas a um grande cilindro. São as Deble, estátuas-pilão, símbolos de fecundidade, usadas ritualmente pelos iniciados da Sociedade Poro. Segurando-as pelos braços elas tocam o chão num rítmo lento, para invocar os antepassados e obter as suas graças, ocorrendo o mesmo nas cerimônias fúnebres. O cortejo dos Deble visita as plantações, sacralizando o solo por ocasião da lavra da Terra, para a tornar fértil. Do lado ocidental dos Senufo vê-se em maior número, figuras femininas, exibindo penteados em crista, que se prolongam por cima da fonte, como um grande bico lembrando o Calau, pássaro que reúne as propriedades da vida e sua continuidade. Estas esculturas de estilo particular, representam também os antepassados, geralmente sentados em bancos de quatro pés. Este mesmo motivo encima as bengalas-troféus dos bons agricultures. Elas são fincadas nos campos, para santificar o Trabalho e torná-lo propício. A iconografia Senufo ainda é reconhecida com os pássaros monumentais Setyen. São esculturas erectas como seres humanos. O grande bico muito comprido e encurvado, (lembranças do Calau), toca o abdomen volumoso, em sinal de fecundação e para assim captar, as forças vivas do universo. Essas imponentes esculturas, cuja base invariavelmente é redonda, são por vezes ocas, servem, também, em certas ocasiões, como capacetes monumentais onde são enfiadas na cabeça dos iniciados da Sociedade Poro, marcando importantes momentos da vida religiosa, lembrando alguns episódios primitivos da história cultural. Além das Sociedades masculinas, voltadas ao aprendizado artesanal de ferreiro e entalhador em madeira, o qual, por sua vez, vincula-se ao conhecimento, há os rituais fúnebres, destacando-se outro tipo de grupamento, agora feminino, cuja sociedade chama-se Sandongo. Os membros dessa sociedade praticam a adivinhação e, assim, entram em contato com os ancestrais, tendo também poderes para invocar chuvas, geralmente nos períodos de plantio nos campos. Pelo seu rigor e austeridade, a arte dos Senufo, embora muito diversificada em estilizações e soluções pessoais, apresenta-se ainda, comprometida estilisticamente com o universo Sudanês.

Análise das 16 peças Senufo do acervo MNBA

Tombo: 9339
MÁSCARA GPELIHIE
Dimensões: 33 x 23 x 12
Material: madeira

Máscara antropomorfa, tipificada como Opelihe, apresentando à testa elementos marcados por inciso, e que póssivelmente representa uma marca étnica. Os olhos são côncavos e o queixo proeminente. Encimando a máscara uma crista recoberta de elementos que simbolizam espinhos, cujo significado remete a um antepassado capoqueiro ou também uma lembrança do pássaro sagrado calau. A peça ainda exibe duas pontas, cornos, ladeando a crista e duas grandes orelhas decoradas por motivos geométricos, além de duas asas, comuns a esse tipo de máscara. Os olhos estão marcados por duas perfurações horizontais. O nariz é fino e longo, em eixo, detalhado por pequenas asas. A boca é denteada, reforçando a figura de Katyeleeo.

Tombo: 9337
MÁSCARA GPELIHIE
Dimensões: 32,5 x 20,3 x 8,5
Material: bronze

Máscara facial, apresentando cara oval, apêndices laterais em formato de cornos decorados com motivos geométricos, onde aparecem traços horizontais e curvos repetidos por toda a máscara. Encimando a cabeça um motivo em formato de losango. A testa proeminente apresenta o desenho de uma cruz, cujas pontas terminam numa semi-circunferência. Estes trabalhos evocam marcas étnicas ou de cunho decorativo. Nota-se o nariz alongado, com as laterais destacadas por dois buracos, onde também se repete o motivo decorativo citado acima. A boca está representada bem proeminente por um orifício, ladeada pelo adorno que é o mesmo dos olhos e nariz. As orelhas são salientes e apresentam detalhes decorativos. Os apêndices inferiores exibem estilização de penteada tradicional feminino, distintivo das mulheres. Na extremidade inferior, a ponta em triângulo, lembra o bico do calau.

Tombo: 9398
ESCULTURA DE MULHER
Dimensões: 33,5 x 7,5 x 8
Material: madeira

Escultura de mulher em pé, com características de verticalidade. A cabeça apresenta penteado em crista e os braços estão pendentes ao longo do corpo. O rosto com o queixo proeminente de formato triangular serve de referência para o reconhecimento do grupo étnico. Provavelmente é representação de uma jovem, pois não apresenta seios volumosos e umbigo proeminente. Nota-se na escultura, por incisos, o sexo feminino e as pernas não apresentam os pés, terminando numa base arredondada.

Tombo: 14648
MÁSCARA RITUAL
Dimensões: 36,5 x 21,5 x 15
Material: madeira

Máscara antropomorfa incluída nos ritos dos antepassados. Apresenta apêndices comuns às máscaras Gpelihie, destacando-se o penteado. Nota-se na proeminência da testa motivos geometrizados, provavelmente símbolos. As orelhas são representadas em pontas, alongando-se até a altura da boca, que se apresenta aberta e mostrando os dentes. Possui 10 orifícios, provavelmente para fixar a máscara ao rosto. Pode-se ainda observar detalhes de cornos que são visíveis como prolongamento do penteado.

Tombo: 9356
ESCULTURA RITUAL
Dimensões: 44,5 x 29,5 x 14
Material: madeira

Peça que evidencia rito de passagem, provavelmente situa o casamento. As figuras foram esculpidas em bloco de madeira e estão sentadas numa postura que sugere comando. A figura do casal apresenta penteado em crista, orelhas salientes e características biotipológicas da etnia. a figura feminina, apresenta marcas tribais no rosto por três lanhos a cada lado da face, no colo e seios volumosos cinco marcas de cada lado. Os braços da mulher estão junto ao corpo e suas mãos estão postas sobre o umbigo, detalhe que pode ser vinculado à fecundidade. Suas costas possuem também marcas tribais. O homem traz marcas ladeando os lábios, e porta na mão direita bastão de comando ou arma. Sua mão esquerda está sobre a nuca da mulher. Ambas figuras apresentam pequenas caudas, talvez lembranças de animais totemizados. Os pés das figuras servem de apoio ao banco.

Tombo: 9354
ESCULTURA RITUAL
Dimensões: 52,5 x 14 x12
Material: madeira

Escultura provavelmente incluída no culto dos antepassados, representando talvez um ancestral guerreiro ou um homem iniciado na sociedade do Poro. Homem sentado num banco, corpo com um verticalismo vigoroso, acentuado pelos braços pendentes, características da imaginária Senufo. A cabeça possui um tratamento geometrizado, tendendo para a triangulação. Destaca-se elementos básicos do cubismo, descoberta por intérpretes europeus no início do século. Observa-se que o autor, trabalha o volume, explorando composições angulares.. O penteado é em formato de crista e o tronco ereto, apresentando umbigo saliente podendo representar força. Os membros inferiores são atarracados e servem de apoio ao banco.

Tombo: 9355
ESCULTURA RITUAL
Dimensões: 54 x 18 x 15,5
Material: madeira

Escultura de Ritual, provavelmente vinculada ao culto dos antepassados. Representa uma mulher sentada sobre um banco, onde destaca-se a postura, com as mãos espalmadas sobre os joelhos. Observa-se sobre a cabeça penteado, lembrando o calau, pássaro sagrado dos Senufo, assim como os seios volumosos e o umbigo proeminente. Nota-se a preocupação do autor em destacar nádegas volumosas, aliás características de alguns grupos étnicos do Sudeste da África. As pernas e pés servem de apoio ao banco que na parte de tras, estão representados por cilindros opostos.

Tombo: 9401
SÍMIO
Dimensões: 11 x 6,5 x 22
Material: madeira escurecida

Escultura de um símio. A figura está sentada, carregando nas patas um recipiente, provavelmente para oferenda. Podendo também representar um objeto utilitário.

Tombo: 9341
MÁSCARA RITUAL
Dimensões: 25,5 x 17,5 x 9,5
Material: madeira escurecida e encerada

Máscara antropomorfa facial, apresentando quatro furos laterais, para fixação e uso. Apresenta penteado representado por incisos e no centro detalhe em relevo. Nota-se na testa possíveis marcas tribais formando um quadrado contendo vinte e quatro outros quadrados em relevo. No rosto os olhos são bem marcados e nas faces lembranças de escarnificações. As orelhas apresentam os mesmos motivos da testa.

Tombo: 9391
CARRETEL DE TEAR
Dimensões: 21,5 x 7,5 x 6,5
Material: madeira

Carretel antropomorfo, comum ao povo Yaoure, integrando tear para tecelagem. Figura formada por cabeça triangular, queixo proeminente, apresentando ainda escarnificações. O penteado em coque é marcado por incisões, além de dois cornos.

Tombo: 9392
CARRETEL DE TEAR
Dimensões: 24,5 x 7 x 7,3
Material: madeira

Carretel antromorfo, comum ao povo Yaoure, integrando tear para tecelagem. É formado por duas cabeças bifrontes. Uma das cabeças aparece penteada com incisões que lembra a carapinha. Um único pescoço serve de apoio às duas cabeças e na similação do tronco vê-se estilizações geométricas, podendo ser escarnificações. Na extremidade vê-se carretel industrializado acoplado, provavelmente colocado posteriormente na peça.

Tombo: 9381
ESCULTURA FEMININA
Dimensões: 29 x 10 x 10
Material: madeira

Figura feminina de pé com as mãos na cintura. Nota-se o penteado em crista terminando em formato de bico detalhado por sulcos na madeira que está recoberto por anileiro, o que leva a considerar sobre o uso religioso do objeto. A face apresenta olhos oblíquos e globulados e queixo proeminente. A presença da fertilidade manifesta-se nos seios, no penteado e no ventre volumoso. A figura usa saiote, decorado com inciso na madeira. A peça está apoiada em base arredondada.

Tombo: 9382
ESCULTURA FEMININA
Dimensões: 29 x 9 x 9
Material: madeira

Figura feminina, de pé com as mãos na cintura. O penteado em crista, terminando atrás em bico, remete à figura do pássaro sagrado dos Senufo o calau, símbolo da fertilidade. Penteado coberto por anileiro, o que leva a considerar o uso religioso da peça. O rosto apresenta olhos globulados e queixo proeminente. A presença da fertilidade é manifestada pelos seios volumosos, e umbigo proeminente. A figura usa saiote, decorado por incisos na madeira. A peça está apoiada em base arredondada.

Tombo: 9342
MÁSCARA RITUAL
Dimensões: 38 x 15,5 x 11
Material: madeira

Máscara facial estilo Gpelihie, está ligada ao culto dos antepassados. Ela proteje os mortos e os conduz à sua última morada. Apresenta no cimo da fornte uma crista, recoberta com espinhos, cujo significado remete a um antepassado capoqueiro. Apresenta dois chifres curvos, ladeando a crista e estilização nas orelhas. Os olhos são apresentados por perfurações horizontais, e o nariz longo em eixo com pequeninas asas. Possui marcas étnicas apresentadas por três traços horizontais ladeando uma boca proeminente. As pontas laterais correspondem a um tipo de penteado tradicional usado por mulheres que já fecundaram. A ponta localizada na extremidade da máscara evoca o bico do calau, pássaro sagrado dos Senufo.

Tombo: 9427
CAVALEIRO
Dimensões: 36 x 8,5 x 8,5
Material: madeira

Escultura de vulto redondo, num só bloco de madeira, apresentando a figura de um guerreiro a cavalo em atitude de ataque. A mão direita empunha uma lança e na esquerda segura um bridão. Observar braçadeiras, sendo a do braço direito decorada com estilizações geométricas e a do braço esquerdo com duas pulseiras colocadas no ante-braço. O rosto representa o biotipo característico da etnia, tendo uma barba ponteaguda, representada através de ranhuras. O pescoço é longo e o umbigo é bem saliente, podendo representar sua força. O cavalo no qual a figura está montada, apresenta uma certa movimentação nas patas dianteiras. Escamificações, recobrem todo o torso do cavaleiro, através de figurações geométricas. Observa-se na boca do animal, corda e freio. Provavelmente é uma peça que representa um personagem detentor de mando e poder.

Tombo: 9397
ESCULTURA DE MULHER
Dimensões: 36 x 8,5 x 8,5
Material: madeira

Escultura de mulher de pé em posição ereta. A cabeça apresenta penteado em formato de crista, lembrando o pássaro calau e orelhas salientes. No rosto é bem marcante a proeminência do queixo que se apresenta ponteagudo. O nariz comprido, em eixo, inicia entre as sombrancelhas, terminando com duas perfurações junto a boca. O pescoço é alongado, os seios bem volumosos e ponteagudos, assim como o ventre saliente, características da mulher grávida, simbolizando a fertilidade. Nota-se que a peça não possui pés, terminando as pernas na base arredondada.

BIBLIOGRAFIA

Delage, Marta Sierra. Talhas e Máscaras Africanas en el Museu Nacional de Etnologia. Madri. Ministerio da Cultura, 1980.

Guilhaume e Munro. Primitive Negro Sculpture. Nova York, Hacker, 1968.

Balandier, George e Maguet Jacques (Coordenadores). Dictionnaires des Civilisations Africanes. Paris, Fernand Hazan Éditeur, 1968.

Willett, Frank. African Art. Londres, Thames and Hudson, 1971.

Leuzinger, Elcy. Arte del Africa Negra. Barcelona, Poigrata, 1976.

Holy, Ladislav. La Plastica Africana. México, Fundo de Cultura Econômica, 1967.

The Enchanting Ivory Cost. Abdjan, Ministério do Turismo, 1975.

In the Senoufo Country. Abdjan, Ministério do Turismo, 1975.

Leiris, Michel e Delange, Jacqueline. Africa Negra la creación plastica, Madrid, Aguilar, 1967.

Willians, Geoffrey. African designs from traditional sourees. Nova York, Dover Publications, 1971.

Oliveira, Ernesto Veiga. Escultura Africana em Portugal. Lisboa, Instituto de Investigação Científica e Tropical, Museu de Etnologia, 1985.

Glaze, A. Art and death in a Senufo Village. Bloomington, Indiana University Press, 1981.

Lody, Raul. Coleção Arte Africana. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 1983.

achanti

Um estudo etno-tecnológico de 13 peças da Coleção Arte Africana do MNBA



Ministério da Cultura
Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Fundação Nacional Pró-Memória

mnba MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

Presidente da República

José Sarney

Ministro da Cultura

José Aparecido de Oliveira

Secretário do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e
Presidente da Fundação Nacional Pró-Memória

Oswaldo de Campos Melo

Diretor do Museu Nacional de Belas Artes

Alcidio Mafra de Souza

Coordenação da Pesquisa

Raul Lody

Textos

Raul Lody

Mariza Guimarães Dias

L824a LODY, Raul & DIAS, Mariza Guimarães.
Achanti; um estudo etno-tecnológico de 13 peças da Coleção Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes. Textos de Raul Lody e Mariza Guimarães Dias. Apresentação de Alcidio Mafra de Souza. Rio de Janeiro, MNBA, 1988. 25 f., il., mapas.

1. Arte Africana. 2. Religião.
3. Etnografia - África Ocidental.
4. Escultura Achanti. 5. Museu Nacional de Belas Artes - Coleções.
I. Título.

CDD 709.960

Capa: Ekuá-aba

Fotografia: Raul Lima

ÍNDICE

1. Apresentação

2. Achanti: a civilização do ouro

3. Iconografia

4. Análise das 13 peças Achanti do acervo do MNBA

5. Bibliografia

APRESENTAÇÃO

Em 1982, O Museu Nacional de Belas Artes inicia um projeto de estudo e documentação sobre a sua coleção de Arte Africana. Esta coleção reúne peças das culturas Yorubá, Achanti, Senufo, Baulê, Bambara, entre outros testemunhos de grupos situados no Ocidente da África.

Desta região do continente africano chegaram decisivas matrizes culturais que estão presentes e vivas na sociedade brasileira. Assim, para compreender a arte brasileira, enquanto manifestação do nosso povo, imperioso é conhecer e avaliar a ação e a força construtoras da etnoarte de origem africana e seus diferentes processamentos, nos planos do fazer, do criar e do simbolizar materialmente.

Com esta visão, o Museu Nacional de Belas Artes vem atuando neste campo da Arte Africana, não a isolando do contexto do País. A continuidade à série de monografias por grupos culturais representados na Coleção Arte Africana, é a maneira, por nós entendida, de se aprofundar questões sobre conjuntos específicos de peças da referida coleção. Agora o Museu vem a oferecer ao público a terceira monografia da série que trata do grupo cultural Achanti.

Novamente, à frente desta iniciativa no campo da etnoarte estão o Prof. Raul Lody e a museóloga Mariza Guimarães Dias, que vêm construindo um estudo sistemático a respeito da Coleção Arte Africana, desde 1982, em consonância ao projeto permanente da Antropologia da Arte.

Com esta publicação sobre os Achanti, desenvolvida por esta Instituição, através dos treze objetos que se incluem na Coleção Arte Africana, o Museu Nacional de Belas Artes amplia um

pouco mais as fontes de análise e reflexão sobre a cultura afri-
cana e sua presença na arte brasileira.

Alcídio Mafra de Souza
Diretor do MNBA

Achanti: a civilização do ouro

O forte reino Achanti englobava a maior parte do que é hoje o território da República de Gana.

Para a tradição Achanti, um rei divino presidia a confederação dos Estados e o poder fundava-se na exploração e utilização do ouro, quer em pó, quer em pepitas. Cada cidadão extraía uma quantidade considerável de ouro a tal ponto que alguns possuíam sistemas pessoais de pesos que funcionavam nas transações comerciais. Desde o século XVI os Achanti desenvolveram elaboradas tecnologias de fundição de metais, tendo como base a cera perdida. Entre a variada produção destacam-se os takuos pequenos pesos em metais usados para a venda e compra de ouro.

Sobre o domínio Achanti, Basil Davidson Revelando a velha África (1977) diz o seguinte: "Por todo o mundo antigo, o ferro provou ser um material revolucionário que veio dar aos homens a possibilidade de construir novas e mais complexas sociedades (...). Assim os povos de Ghana, diz-nos El Zouhri um pouco antes de 1150, montam expedição contra povos vizinhos que não conhecem o ferro e lutam com barras de ébano; os ganianos podem vencê-los por lutarem com espadas e com lanças".

O comércio do ouro na África Ocidental foi para o leste de Mali e daí para o Shangai em torno de 1400 graças aos Akan. Eles exploravam as minas e fundiam o ouro do seu território e aqueles que recebiam dos mercadores sudaneses. Após o século XVII, os Achanti encabeçam o processo de fundição e o comércio do ouro na região. Também ampliam suas fronteiras econômicas para a costa atlântica, estabelecendo contatos com os europeus numa região que ficou conhecida como a Costa do Ouro em virtude das intensas transações comerciais com o ouro extraído e beneficiado pelos po-

vos locais.

O primeiro espaço ocupado pelos portugueses no Golfo da Guiné com o objetivo de negociar com escravos e ouro foi o litoral da atual Gana onde erigiram o castelo do São Jorge da Mina.

A unidade Achanti é conseguida por Osei Tutu e Anokye, sob bases religiosas por volta de 1650.

Para manter um controle firme do comércio com a costa, especialmente com o castelo da Mina, os Achanti dominaram em definitivo os Akan, incorporando-os ao sistema de poder Achanti que se alargava para o interior do continente nas regiões de bosques e nas savanas situadas ao norte, área de florestas tropicais.

O comércio do ouro, aberto aos negociantes de rotas sub-saarianas e também aos portugueses, holandeses e ingleses, sempre esteve centrado no estatuto do poder real Achanti, mantendo assim rígido controle sobre o tão cobiçado metal.

Com o crescimento proporcionado pelo ouro, o império Achanti foi cercado por outros impérios como: Aduir, Ankober, Axim, Ahanta, Inkiosam, Jabi, Komendo, Fetu, Sabu, Gantim, Akron, Acara e Ningo.

No período áureo do império Achanti, a capital chegou a reunir mais de 200 mil habitantes. Os Achanti foram notáveis pela competência e virtuosismo dos trabalhos realizados em metais em que se destacam os recipientes para ouro em pó e água sagrada - os Kuduos. Trabalharam ainda na modelagem do barro e na madeira, realizando trabalhos como as bonecas Ekuá-abá, usadas pelas mulheres como objetos mágicos que propiciam a fertilidade e os bons partos.

Atualmente os Achanti estão instalados na região central de Gana, reunindo uma população aproximada de hum milhão de habitantes, ocupando uma superfície de 238.537 Km^2. Esta ex-colônia da Grã-Bretanha conquistou a independência a 6 de março de 1957, e sua economia está assentada basicamente no cacau, alumínio, ouro e diamante.

KUDUO

O povo Achanti desenvolveu com extrema eficácia a fundição dos metais, sendo considerada a civilização mais habilidosa no uso desta técnica na antiga costa da Guiné. Dentre os objetos fundidos destacam-se os chamados Kuduos Achanti. Os Kuduos são pequenos vasos fundidos em metais, como o ouro e o bronze. A peça tem função de ser receptáculo para oferendas em rituais ou para guardar ouro em pó e é conhecida também como recipiente que abriga a alma dos antepassados.

Na religiosidade Achanti existem rituais que empregam o Kuduo como objeto sagrado que representa o poder patriarcal. Conta-se que a mando do rei era recolhida em ritual a água do rio sagrado 'Kivasu' que, colocada num Kuduo de ouro - 'osai-tutu' - era levada ao palácio para cumprir suas finalidades mágicas num local especial chamado casa das almas - 'Ukrafieso' e neste local o rei borrifa a água sacralizada sobre seus súditos. A seguir é realizada oferenda de inhames e ovos, compartilhando esta refeição o rei e seus comandados. O inhame, para os Achanti, representa o elemento feminino, 'abusua', que segundo os costumes é colocado sobre o ventre materno no momento precedente ao nascimento. A união dos elementos básicos - o masculino representado pela água e o feminino representado pelo inhame - propicia força e poder. O Kuduo, sem dúvida é objeto de carga social e cultural indispensáveis à vida Achanti. Além de reter a água, princípio masculino, de ser distintivo do poder real, quando feito em ouro, também é objeto que

testemunha uma sociedade erigida sobre base patrilinear. O Kuduo é de uso em rituais de possessão quando colocado sobre a cabeça de iniciados, durante os rituais religiosos. Para a cultura material deste povo, o Kuduo desempenha funções de ordem social e também econômica, sendo recipiente para um dos produtos mais importantes dos Achanti - o ouro. Esses pequenos potes trípodes, feitos de metal, são geralmente decorados com motivos geométricos, como o círculo, a linha em zig-zag, traços e curvas. Possui ainda motivos figurativos em relevo representados por animais míticos que atestam os códigos ditados pelas normas da sociedade Achanti. Nessas decorações são reconhecidos provérbios antigos, tais como: 'Do chefe junto de sua fileira', que esclarece o fato do chefe nunca andar só; 'O homem sentado com maxilares humanos a sua volta', atesta o fato de, num sacrifício, os maxilares serem deixados, pois para os Achanti os maxilares afastam os espíritos da vingança que ficariam rondando o morto; 'Dois crocodilos cruzados e unidos pelo ventre', traduz um velho e famoso provérbio sobre a união 'um por todos, todos por um', onde atesta-se o fato das comidas serem ingeridas por bocas diferentes, a digestão é única, uma só, realizada num ventre comum.

Tombo: 9407
KUDUO
Dimensões: Ø = 9 cm
Material: bronze
Peça com tampa, trípode. Como decoração apresenta, em seu bojo, três representações em relevo de um réptil, provavelmente um jacaré. No espaço entre os répteis apresenta decoração em relevo em feitio de meia-lua, adornada com pequenos traços. Na tampa repete-se a figura do mesmo réptil, em relevo.

Tombo: 9405
KUDUO
Dimensões: Ø = 9 cm
Material: broze
Peça com tampa, apresentando como decoração no bojo, três figuras de pássaros com asas abertas em relevo. No espaço entre os animais, apresenta pequenas circunferências em encavo. A tampa possui uma haste, onde provavelmente haveria a figura de um animal.

Tombo: 9406
KUDUO
Dimensões: Ø = 12 cm
Material: bronze
O bojo da peça apresenta como decoração três crocodilos cruzados pelo ventre. No espaço entre os crocodilos, servindo de decoração de fundo, pequenas circunferências em encavo. Na borda apresenta decoração em relevo de pequenas curvas, terminando em pontas. A tampa possui um pedestal onde aparece a cabeça de um pássaro abocanhando um objeto, porém não identificado.

EKUÁ-ABA

O artesanato Achanti em madeira é geralmente representado através de objetos de uso doméstico como tamboretes, bancos reais, cofres, recipientes diversos e peças agrícolas, além dos instrumentos musicais. Na arte de esculpir à madeira, destacam-se as bonecas Ekuá-aba, pequenas figuras humanas usadas pelas mulheres grávidas que as transportam nas costas para favorecer o nascimento de uma bela criança. Essas pequenas bonecas possuem a cabeça geralmente em formato de disco, com as expressões faciais apenas sugeridas, tendo o colo delgado e ondulado apresentando alguns enfeites de miçangas. O pescoço é anelado, os braços esquematizados e o corpo cilíndrico.

Tombo: 9371
EKUÁ-ABA
Dimensões: 16 x 8 x 2,5 cm
Material: madeira encerada
Boneca amuleto, apresentando cabeça em formato de disco e expressões faciais. O pescoço cilíndrico é formado por dois anéis. O tronco, também cilíndrico, com os braços apenas esquematizados. Nota-se presença de representação dos seios, elemento ligado ao culto da fertilidade. A peça termina numa base arredondada.

Tombo: 9372
EKUÁ-ABA
Dimensões: 14 x 70 x 2,5 cm
Material: madeira escurecida e encerada
Boneca amuleto, com a cabeça em formato de disco, com as expressões faciais apenas delineadas. O pescoço é cilíndrico, possuindo um anel. Os braços são apenas sugeridos por pequenas extremidades do cilindro que representa o corpo. A peça está apoiada em base arredondada.

Tombo: 13449
EKUÁ-ABA
Dimensões: 17,5 x 7,5 x 4 cm
Material: madeira (ébano)
Boneca amuleto apresentando cabeça em formato de disco, nota-se escarificações faciais - importantes traços étnicos. O tronco é cilíndrico, vendo-se estilizações dos braços e seios.

PESOS DE OURO

São pequenos objetos usados para aferir ouro, na maioria com elementos figurativos, com alusões morais ou históricas. Apresentam decorações de motivos geométricos ou ainda, onde se vê em personagens humanas em suas ocupações cotidianas, domésticas ou em rituais religiosos. Também são conhecidos por AGNI ou TAKOU e possuem um sistema pessoal, marcas personalizadas.

Tombo: 9362
TAKOU
Dimensões: 10 x 9,5 x 4 cm
Material: bronze
Figura ligada à mitologia Achanti, sentada sobre a cauda de um animal felino. Segura com ambas as mãos um bastão cujas franjas caem ao longo das pernas.

Tombo: 9361
TAKOU
Dimensões: 10 x 9,5 x 3,5 cm
Material: bronze
Figura humana de tanga, provavelmente ligada à mitologia Achanti. Está sentada sobre a cauda de um felino. Segura com ambas as mãos um bastão cujas franjas caem ao longo das pernas.

Tombo: 9411
TAKOU
Dimensões: 9 x 16 x 6 cm
Material: bronze
Figura estilizada representando um leão em posição de ataque. Apresenta os olhos e narinas em fenda, boca aberta deixando ver os dentes. Orelhas em pé bem no centro da cabeça, onde aparece estilizações de juba em forma de incisões e canaluras verticais alternadas. Possui uma cauda com as extremidades em garras abertas.

Tombo: 9408
TAKOU
Dimensões: 9,4 x 7,5 x 10 cm
Material: bronze
Peso de aferir ouro, apresentando a figura de um sapo, muito estilizada em suas formas. O animal está apoiado nas quatro patas, dendo as dianteiras maiores, olhos e orelhas globulares e fendidos. A boca está entreaberta, aparecendo os dentes. Toda sua superfície foi trabalhada em pequenas inscrições pinçadas, formando pequenos sulcos.

Tombo: 9410
TAKOU
Dimensões: 6 x 16 x 13 cm
Material: bronze
Par de crocodilos unidos pelo ventre, apresentando as bocas entreabertas, deixando ver os dentes. Olhos saltados e fendidos. Sobre o dorso, uma espécie de crista que se prolonga até a calda. Toda a superfície foi decorada com pequenas incisões pinçadas à guisa de dar o aspecto de escamas.

Tombo: 9409
TAKOU
Dimensões: 11 x 7,5 x 19 cm
Material: bronze
Figura zoomorfa que representa provavelmente um javali ou porco do mato. A boca entreaberta, rasgada, mostra as presas. Os olhos profundos são de formato globular, fendidos no meio. Os chifres prolongam-se pelo dorso do animal, terminando na cauda. O corpo é decorado com pequenas inscrições, imitando pelos.

Tombo: 10.535
PÁSSARO
Dimensões: 22 x 16 x 17 cm
Material: bronze
Pássaro de pé, asas abertas, apoiando-se em pequena base quadrada. Cauda em leque, pescoço longo, cabeça e bico ponteagudos em forma de arco, aparecendo lateralmente uma fileira de dentes. Os olhos são globulares. Possui sobre a cabeça uma espécie de penacho. Asas e cauda com incisões formando sulcos verticais, dando a impressão de penas.

Mapa da África - Localização de Gana - território que concentra a Cultura Achanti





Peixe - animal mítico presente como tema
para peso de ouro



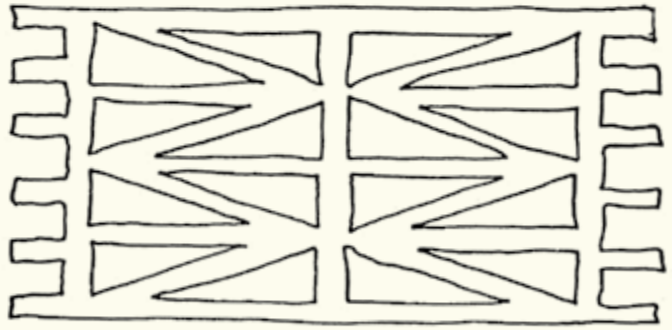
Animais míticos presentes na Cultura
material Achanti







Motivos encontrados nos pesos de ouro e bronze



BIBLIOGRAFIA

Balandier, Georges et alii. Dictionnaire des Civilisations Africanas. Paris, Fernand Hatan Éditeur, 1968.

Davidson, Brasil. Revelando a Velha África. Lisboa, Prol Editora, 1977.

_____. A descoberta do passado da África. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1981.

Comitini, Carlos. África e Povo. Rio de Janeiro, Achiamé, 1982.

The Art of West African Kingdoms. Washington, National Museum of African Art, Smithsonian Institution. 1987.

Orianle, Marcel. Arts de L'Afrique Noire, Paris, 1947.

Arte del África Negra, Barcelona, Ed. Poligrafa, 1976

Liris, Michel e Delange, Jacqueline. África Negra la creacion plástica, Madrid, Aguilar, 1967.

yorubá

Um estudo etno-tecnológico de 50 peças da Coleção Arte Africana do MNBA



Ministério da Cultura
Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Fundação Nacional Pró-Memória

mnba MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

Yorubá:

Um estudo etno-tecnológico de 50 peças da Coleção Arte Africana do Museu Nacional de Belas-Artes

PRESIDENTE DA REPÚBLICA
José Sarney

MINISTRO DE ESTADO DA CULTURA
Aluísio Pimenta

SECRETÁRIO GERAL DO MINISTÉRIO DA CULTURA
Joaquim Salles de Oliveira Itapary

SECRETÁRIO DE ASSUNTOS CULTURAIS
Fábio Luiz Pereira de Magalhães

SECRETÁRIO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL
Angelo Oswaldo de Araujo Santos

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

DIRETOR
Alcidio Mafra de Souza

COORDENADOR TÉCNICO
Pedro Martins Caldas Xexéo

DIVISÃO DE ACERVO ARTÍSTICO E DOCUMENTAL
Sidérea Souza Nunes

Agradecimentos especiais à Professora Amália Lucy Geisel, Diretora do Instituto Nacional do Folclore da Funarte, pela colaboração prestada.

Ésu Agbó ologo lú ogo.

Exu Agbó é o dono do ogo e bate com o ogo.

ÍNDICE

1. Apresentação

2. Os Yorubás

3. Imaginária em madeira

4. Máscaras

5. Fundição em bronze

6. Búzios, tecidos e utensílios em madeira

7. Bibliografia

APRESENTAÇÃO

Em 1983, o Museu Nacional de Belas-Artes torna público um estudo desenvolvido nos anos de 1982 e 1983 sobre a Coleção Arte Africana, resultando na edição de um livro catálogo, com análise e documentação fotográfica de 103 peças. Esse conjunto de peças testemunha o trabalho e o valor sócio-cultural de alguns grupos étnicos do Golfo de Benin, África Ocidental, aí vistos pelos variados aspectos das suas culturas materiais.

Com o objetivo de aprofundar questões, agora etnológicas, que se apoiaram no referido trabalho, eminentemente etnográfico, no ano de 1984 se processou estudo sobre o conjunto de 50 peças procedentes da cultura Yorubá, que sabidamente é integrante na formulação da civilização brasileira.

A presente monografia, titulada Yorubá: um estudo etno-tecnológico de 50 peças da Coleção Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes, é a atestação do empenho profissional do Prof. Raul Lody, coordenador do trabalho, assistido pela museóloga Marisa Guimarães Dias, da Coordenadoria Técnica deste Museu.

Esta contribuição que o Museu Nacional de Belas-Artes oferece aos estudiosos da cultura afro-brasileira reafirma os compromissos de preservação e de difusão que são pertinentes à Instituição Museu. O Museu Nacional de Belas-Artes, que compreende a arte sem barreiras ou hierarquias culturais, tem-se preocupado em buscar no conhecimento científico elementos de análise e divulgação dos seus trabalhos.

Alcidio Mafra de Souza
Diretor do Museu Nacional de Belas-Artes

Os Yorubás

Os Yorubás ocupam o Sudoeste da Nigéria, regiões orientais de Benin, antigo Daomé, estando também no Togo, países que ocupam o Golfo de Benin, África Ocidental.

Para o entendimento da civilização Yorubá, é preciso penetrar na organização social, que é estabelecida em cidades-estados, onde reis divinizados, heróis e mitos fundadores agem na ordem temporal, determinando hierarquias do poder político e religioso.

Na memória remota dos Yorubás, certos reis ficaram marcados pela alta popularidade e aceitação comunitária, como é o caso de Xangô; Alafim, cargo de comando, equivalendo-se ao de rei para os habitantes de Oyó. Ele está na tradição oral como uma personagem viril, guerreira e justa; atribuições que constrõem uma personalidade mítica, daquele que também é o trovão e o equilíbrio do poder.

Idealmente, na cultura e sociedade dos yorubás, há uma vinculação com a natureza e seus fenômenos meteorológicos, cabendo aos ancestrais, quase sempre, a manutenção da ética e moral como verdadeiros observadores da tradição religiosa que se estende ao controle econômico, político e tecnológico.

Os deuses dos Yorubás são os Orixás, tão fortes e presentes nas suas cidades africanas como aqui no Brasil, compartilhantes dos cotidianos de milhares de pessoas que, por seguimento aos modelos étnicos, transcultuaram em essência e forma um conjunto de manifestações musicais, coreográficas, alimentares, religiosas, sendo essa última elemento de coesão e unidade das demais. Assim, determinados pelo signo religioso, os papéis sociais são projetados além-templos, atuando decisivamente na sociedade complexa brasileira. Aí, os diálogos e trocas são os melhores exemplos de aceitação e assimilação do mundo africano, predominante, mas não exclusivo, de uma leitura pela ótica Yorubá. O povo brasileiro, mais afro-brasileiro do que euro-brasileiro, é sabidamente constituído por múltiplas relações interétnicas de grupos da África Sudanesa, África Bantu (Austral) e África Oriental. A bem da verdade, deve-se destacar a quase total ausência de estudos específicos sobre os legados Bantus, muitas vezes vistos, interpretados e influenciados por um exterior e quase que condicionado Yorubalismo.

A criação do mundo, do homem, dos elementos da natureza é tema que alerta a todos os estudos etnográficos e etnológicos, bus-

cando conhecer e analisar como se relaciona a cultura com o espaço físico, como as tecnologias atestam os domínios sobre o mundo circundante. Na concepção Yorubá, cada etapa da criação e cada avanço técnico estão assentados nas histórias de Obatalá, Olodumaré, Orumila, Orixalá, Oduduá, Oranyn, Xangô, Oyá, Ogum, Erinle, Sapata, Xaponã, Yemanjá, Otin, Oko, Oro, Osanim, Exu, Ifá, entre muitos outros orixás e demais categorias míticas como os Egunguns, já no plano do ancestral compartilhante da sociedade e inclusive dos meios de produção.

O fundamento da civilização Yorubá é depositado em Ifé, centro irradiador da religião e da arte, mostrando uma nítida expansão na própria África, nas Américas e Caribe, por onde o braço trabalhador do escravo esteve presente. Em Ifé, Oduduá funda a civilização Yorubá e assume uma geral paternidade das coisas do mundo; daí o yorubano se considerar filho de Oduduá. Crê-se que, no período de 2000 a 1800 a.C., marcado pela presença de Oduduá na África, nasceram os elementos formadores das cidades santas de Ifé e Oyó, e que também, provavelmente teriam suas fundações nos anos de 1558 a 1400 a.C. - ressaltar as possíveis imprecisões dessas datas.

Inegavelmente, os bronzes notáveis de Ifé se tornaram famosos, na Europa, num período que marca essa produção antes do Século XIII, constituindo-se numa época clássica das figuras de reis-guerreiros, orixás, placas contendo cenas heróicas e míticas da civilização Yorubá, onde sempre os detalhes anatômicos e alta tecnologia da fundição emocionam até hoje.

A cultura material Yorubá se notabilizou, também pelos trabalhos em madeira, esculturas enceradas, policromadas, adornadas com fios de contas, entre outros materiais. Destacam-se os tecidos produzidos em teares, os processos das tinturarias, os batiques; vendo-se, ainda, as gravações a fogo de cabaças; reciclagens de vidros nas fabricações de contas, quase sempre multicoloridas, para usos social e religioso; além das peças detalhadas em búzios, feitas de couro, de cerâmica, de ferro, entre tantas outras que evidenciam domínios tecnológicos e aproveitamentos diversificados de matérias-primas.

Essa produção, eminentemente artesanal, se inclui nos âmbitos das cidades, e seu comércio é feito em feiras e mercados populares.

O diálogo dos demais grupos étnicos, as necessárias e dinâmicas relações aculturativas e a forte islamização do Golfo de Benin

dão reflexos de uma civilização Yorubá presente nas tribos, nas cidades, mantendo um mundo compartilhante da ortodoxia dos orixás e do Alcorão de Maomé.

Raul Lody

Imaginária em Madeira

Bastões-cerimoniais

Os bastões de uso litúrgico e sócio-hierárquico, ainda no âmbito religioso, evidenciam e distinguem o portador enquanto indivíduo, integrado no sistema do sagrado e também projetado ao poder social.

No caso dos oxês, que, segundo a tradição Yorubá, mostra quem está de posse do orixá, o elegum, no caso de Xangô, está apresentado pelo machado de gume duplo e antropomórfico.

Isso reforça o aspecto de que é uma representação do orixá na pessoa escolhida, daí o elemento tipológico humano, quando sabidamente os orixás não adquirem características visuais próximas às dos homens.

O elemento machado é a principal marca do oxê de Xangô, dizendo da dupla lâmina, na dualidade da justiça, também apresentando o poder do raio e do trovão no âmbito mítico do herói e rei Xangô.

Outro caso são os ogós endereçados ao orixá Exu, também esculpidos em madeira e recebendo usos nos rituais religiosos. Os ogós são bastões que dizem do patronado e das ações de Exu, enquanto agente dinamizador e comunicador entre os deuses e os homens.

TOMBO - 10.522
Ogó de Exu
Dimensões: 37,5 x 6 x 9,5
Material : madeira
Bastão-cetro antropomórfico. É objeto de nítida intenção religiosa, focalizando o orixá Exu, mensageiro entre os homens e os deuses.

A escultura é destacada pela cabeça masculina que exibe penteado em forma de cone, significando o movimento aspiral do axé - enquanto dínamo impulsionador da vida.

O longo cabo da peça é uma referência evidente ao órgão sexual masculino, que aliás se inclui, tradicionalmente, na iconografia desse orixá. Ainda destacam-se olhos oblíquos e projetados, lembrando búzios, reforçando o sentido de que Exu tudo vê e tudo sabe. No rosto, destacam-se lanhos, três traços horizontais e três traços verticais, em cada face.

O trabalho de entalhe, marcando a figura do triângulo como

principal elemento, se repete por toda a peça, inclusive no penteado.

TOMBO - 9349

Ogó de Exu

Dimensões: 41,5 x 12 x 16

Material : madeira e tiras de couro

Generalidades: vide Tombo nº 10.522

A escultura exibe cabeleira ou mesmo um tipo de gorro que tende ao formato cônico, no qual são destacados vários triângulos entalhados. Ainda na cabeça, aparecem vestígios de anileiro, marcando o uso religioso da peça. As orelhas são pontiagudas e chamadas abetí-ajá (orelhas de cachorro), revelando os sentidos aguçados da vigilância e atenção.

Exu é o guardião das casas, dos templos, das cidades, das famílias, dos homens, daí a sua grande importância, enquanto cão que guarda, e decodificador de todos os mistérios dos deuses e dos seus desígnios para com os homens.

Destacam-se na cabeça da escultura os seguintes elementos: olhos oblíquos e projetados, lembrando búzios, sendo guarnecidos por entalhes. Oito traços horizontais em cada face significam lanhos tribais. No pescoço, porta tira de couro, como se fosse gargantilha.

Seios proeminentes revelam uma intenção bissexual, fortalecendo aspectos relativos à fertilidade, o que também é observado pelo órgão sexual masculino que está na escultura.

A peça possui base que induz a uma condução, podendo também ter intenção de uso em santuários.

TOMBO - 9365

Oxê de Xangô

Dimensões: 46 x 15,5 x 9

Material: madeira pintada e encerada

Machado antropomórfico que apresenta figura que se destaca por seios proeminentes e postura genuflexa, provavelmente de sentido ritual religioso. Porta na mão esquerda um surrão, o qual, segundo o entalhe, representa uma pele de carneiro. Na mão direita, porta um objeto, aparentemente um bastão, ou uma pedra?

A cabeça é parte de destaque na peça, sendo culminada pelas lâminas do machado. Essas lâminas apresentam seis incisos, três de

cada lado, possivelmente representando os seis Magbás - ministros de Xangô.

O penteado é outro elemento de atenção à compreensão do oxê, projetando-se para a nuca em nítido desenho cônico, significando também fertilidade.

Notar que o oxê possui haste própria para condução, denotando uso cerimonial, provavelmente em danças, cortejos e demais momentos sócio-religiosos.

TOMBO - 9370

Oxê de Xangô

Dimensões: Ø = 8,5 ; 8,5 (profundidade)

Material: madeira encerada

Machado antropomórfico, que apresenta três figuras sobrepostas no bastão, que é encimado por gume duplo do machado. Ressaltar que a primeira figura é apresentada com a perna direita em posição de joelho e a esquerda, ereta. Porta, na mão direita, um objeto lembrando um espana-mosca, cujo original é confeccionado com cabo e crina animal (boi ou cavalo), sendo também esse objeto insígnia de poder político e/ou religioso. Na mão esquerda, leva outro objeto, aparentemente um bastão, podendo também ser uma pequena lança. O penteado se estende até quase o final das costas, marcando visualmente um desenho cônico. O rosto masculino é detalhado por barba, e os olhos são oblíquos e projetados, conforme o estilo Yorubá. Essa personagem está apoiada em base circular que é sustentada por figura zooantropomórfica - rosto humano, cabeleira de leão e postura de quadrúpede. Por sua vez, a segunda figura está apoiada em base circular, e que é sustentada por figura bicéfala - cabeças masculinas detalhadas com cavanhaques. É finalizado o oxê por uma haste, própria para condução.

Evidentemente, a peça quer contar uma história e significar intenções sócio-religiosas, porém não apresentou pistas que pudessem decodificar todo o encadeamento das cenas esculpidas em madeira.

TOMBO - 9369

Oxê de Xangô

Dimensões: 46,5 x 9 x 7,5

Material: madeira encerada

Ver generalidades do Tombo nº 9370

Observar a ausência de barba na primeira figura, e que o bastão apre

senta duas personagens, sendo a segunda um exemplo zooantropomórfico.

TOMBO - 9360

Oxê de Xangô

Dimensões: 35 x 8,5 x 6,5

Material: madeira encerada e fios de contas

Machado antropomórfico, detalhando figura com seios, pêlos pubianos feitos por incisos e entalhe que destaca o órgão sexual feminino. Os braços estão em postura paralela ao corpo e mãos espalmadas sobre os quadris.

O gume duplo do machado encima a cabeça da figura, que é marcada por quatro lanhos horizontais em cada face, nítidas referências às escarificações étnicas, olhos proeminentes e também destacados por incisos. As lâminas do machado são exibidoras de três marcas em cada lado, como se fossem chamas. Ainda na cabeça, um penteado se apresenta na parte posterior da cabeça, embora não decodificado.

O pescoço apresenta dois fios de contas. O primeiro, constituído por contas azuis, aparentemente seguis e contas brancas e vermelhas alternadas. O segundo fio é formado por contas azuis, aparentemente seguis, duas contas vermelhas; chamadas no Brasil como corais boca branca, uma conta de marfim e outras listradas de marron e branco. Ambos os fios com suportes de algodão.

Destaca-se uma tornozeleira na perna esquerda, formada por contas azul-marinho e outras listradas nas cores branca, verde e vermelha.

O oxê é apoiado em base que lembra um pilão, também servindo como haste de sustentação e condução da peça.

TOMBO - 9357

Escultura de Xangô

Dimensões: 31 x 9,5 x 13

Material: madeira encerada e vestígios de anileiro

Escultura que apresenta uma mulher ostentando na cabeça as lâminas do machado - oxê. Na peça, destacam-se seios proeminentes e penteado que tende ao desenho cônico. O penteado e as lâminas do machado são totalmente cobertos por anileiro, o que leva a considerar sobre o uso religioso do objeto.

A presença da fertilidade, manifestada pelos seios e tipos de penteado, se amplia com duas crianças que compõem a escultura.

Uma está às costas, carregada à maneira tribal na condução de crianças, e a outra está diante da figura feminina que apoia suas mãos sobre a cabeça desta.

Crê-se que a peça não tenha um significado de machado antropórfico, sendo, talvez, objeto revelador de uma situação sócio-religiosa.

TOMBO - 9364

Escultura ritual

Dimensões: 38,5 x 19,5 x 22

Material: madeira encerada e vestígios

Escultura que apresenta uma mulher amamentando e ao mesmo tempo conduzindo uma outra criança às costas, à maneira tribal. Notar a postura da mulher que está sentada num banco. O penteado tende ao desenho cônico, o que reforça aspectos da fertilidade.

Escarificações - marcas tribais estão presentes por três lanhos em cada face e o anileiro cobre todo o penteado, reforçando a intenção religiosa do objeto.

Observar um colar entalhado na figura feminina, possuindo provavelmente sentido decorativo, além de significado social.

TOMBO - 9363

Escultura ritual

Dimensões: 27 x 12 x 13

Material: madeira

Escultura de uma mulher, onde se destacam seios e penteado. Os olhos e orelhas evidenciam estilo dos trabalhos Yorubá em madeira. Outro elemento de destaque é a postura em que a figura se encontra, sentada sobre banco, carregando, às costas, uma criança, à maneira tribal africana.

Na mão direita, a mulher carrega uma espécie de bastão ou ferramenta, não posssuindo características bem definidas.

Notar que essa peça apresenta similitudes com a de nº 9364, podendo formar, talvez, um conjunto.

A cena apresentada encarna um sentido explícito de fertilidade, visto pelo desenho do penteado, seios, postura da figura feminina e condução da criança.

TOMBO - 9374

Escultura - Cavaleiro

Dimensões: 46 x 16 x 20

Material: madeira

Escultura de um cavaleiro, conduzindo as rédeas com a mão direita e, com a esquerda, leva espécie de bastão ou rama. A figura porta barrete na cabeça, barba, apresentando, ainda, dois lanhos horizontais em cada face - lembranças das escarificações étnicas.

O cavaleiro e o cavalo recebem alguns detalhes por incisos, e que servem para reforçar características da habilidade do autor.

Notar, ainda, olhos oblíquos e projetados e orelhas feitas no estilo tradicional da escultura Yorubá.

Provavelmente, é uma peça que apresenta uma personagem detentora de mando e poder, podendo também apresentar um guerreiro?

Ibejis

Esculturas feitas em madeira, que apresentam os gêmeos. As peças são sexuadas, mostrando um par formado por homem e mulher.

Os Ibejis são lembranças das crianças que nasceram gêmeas e que, após a morte, continuam a ser alimentadas, vestidas e adornadas em culto doméstico, como protetoras da família, das outras crianças e das mulheres grávidas.

Evidentemente, o signo da fertilidade está presente no culto aos Ibejis, que também são procurados por mulheres estéreis, que buscam a fecundidade.

Predominantemente se vê um culto feminino para os Ibejis, no entanto não se exclui a participação do homem, tanto como autor das esculturas, como no desenvolvimento litúrgico.

Os Ibejis, ordenados em famílias de Ibejis, formam um verdadeiro clã, que passa de geração a geração, ocupando lugares de destaque nos altares das casas.

Antes de tudo, os Ibejis significam as fortes relações entre pais e filhos, inclusive os míticos, vinculando a deidade aos membros mortos do grupo, marcados pelos desígnios de serem gêmeos.

TOMBO - 9376

Ibeji

Dimensões: 35 x 9,5 x 8,5

Material: Madeira

Figura masculina que não apresenta par femino. A peça é destacada pelo penteado, que também pode ser visto como um tipo de capacete, lembrando um cone. Essa figura representa o movimento da aspiral, dínamo que aciona o axé - mobilidade, transformação.

Os olhos da escultura, oblíquos, lembrando búzios, são destacados, o mesmo acontecendo com o órgão sexual masculino.

Observa-se que não há aparecimento de marcas tribais no rosto. A madeira é lixada, e não estão presentes os fios de contas, laguidibás, búzios, entre outros adornos tão comuns na formalização do Ibeji.

TOMBO - 9377

Ibeji

Dimensões: 27 x 8 x 6

Material: madeira e contas

Figura feminina não apresentando par masculino. A peça exibe penteado e vestígios de anileiro. No rosto, dois lanhos horizontais e três lanhos verticais marcam as escarificações - lembranças étnicas.

Os olhos são obíquos, como se fossem búzios, e projetados. Os seios são destacados, e os pelos pubianos são apresentados por incisos, revelando intenções do autor em apresentar signos da fertilidade.

A escultura é acrescida de uma gargantilha de contas confeccionadas em madeira, apresentando uma vermelha - tipo coral boca branca.

TOMBO - 9378

Ibeji

Dimensões: 29,5 x 8 x 6

Material: madeira

Figura masculina, não apresentando par feminino. Apresenta três lanhos verticais em cada face. Os olhos são projetados, e o esquerdo é detalhado por prego de ferro. A cabeça é o destaque da escultura, exibindo sete cones superpostos, onde se atenta para a marca do axé, dínamo da vida e, por conseguinte, da fertilidade. O anileiro recobre todo esse conjunto de cones, interpretado como um penteado ou um capacete.

Ainda destaque na peça é o órgão sexual masculino, compondo a figura, que está em postura ereta.

TOMBO - 9387
Ibeji
Dimensões: 28 x 9 x 9
Material: madeira e contas

Figura masculina, não apresenta par feminino. Vê-se penteado em crista com vestígios de anileiro. Notar o desenho em crista, significando axé, mobilidade. Nas faces, aparecem em cada lado quatro lanhos horizontais e três lanhos verticais, e, na testa, três lanhos horizontais - nítidas lembranças das escarificações étnicas.

O umbigo da figura é rajado, outra evidência de marcas étnicas. Os olhos são oblíquos, lembrando búzios. Os lóbulos são furados, o que leva a considerar sobre a existência de brincos.

A escultura é acrescida de outros materiais, servindo para identificá-la e dizer da sua história, enquanto personagem de função religiosa. Assim, vê-se gargantilha de seguis (seis contas); na cintura, dois fios, funcionando como barrigueiros, sendo um de contas listradas de azul e branco e outra de contas listradas de amarelo e marron. No braço direito, leva pulseira de laguidibás e outra de contas listradas de azul, branco e vermelho - essa última, tipo coral boca branca. No braço esquerdo, leva uma pulseira de contas listradas azul e branco e outra de contas cilíndricas nas cores verde, amarelo e marrom.

TOMBO - 9386
Ibeji
Dimensões: 29,5 x 9 x 7
Material: madeira

Figura masculina, não apresentando par feminino. Observar a ausência de marcas tribais nas faces. Os olhos são oblíquos, lembrando búzios, são projetados, sendo um detalhado com prego de ferro. O penteado é em forma de crista com vestígios de anileiro.

Destaca-se, na peça, um fio de contas brancas, vermelhas e pretas, funcionando como barrigueira - utensílio comum nas crianças, para afastar os malefícios. Ainda é detalhada a peça com duas pulseiras de latão dourado no braço esquerdo, que porta também pulseira de contas (dezesseis miçangas) em cores variadas. No braço direito, apresenta apenas um fio de algodão, cor natural, como se fosse uma pulseira.

Notar que a escultura tem vestígios de barro, levando a considerar sobre a utilização do Ibeji em local, altar, sobre o barro.

TOMBO - 9385
Ibeji
Dimensões: 29,5 x 9 x 8
Material: madeira e contas

Figura masculina, não apresentando par feminino. Nas faces, exibe quatro lanhos horizontais, significando escarificações étnicas. A cabeça apresenta penteado em formato de cone de vestígios de anileiro. Notar, ainda, os olhos oblíquos, lembrando búzios. O ventre volumoso denota sentido da fertilidade, que também é manifesto no cone, que marca o penteado.

Os acessórios da escultura são reveladores da personalidade do Ibeji, dizendo quem ele é, sua história. Assim, são vistos uma gargantilha de contas cilíndricas listradas de azul-escuro, branco e vermelho, seguis, outras brancas e vermelhas - tipo coral boca branca. Como barrigueira, um fio de laguidibás, o que aliás, é francamente usado nas crianças Yorubás, como forma de afastar as doenças. Ainda na cintura, pende um fio de contas simétricas e encaixadas alternadamente nas cores azul-marinho e rosa. Nos braços, vêem-se dois fios de contas marrom e azul-marinho, complementando o aparato na formulação da personagem.

TOMBOS - 9380 e 9389
Ibejis
Dimensões: 28 x 9 x 9
18 x 5,5 x 5
Materiais: madeira e contas

Figuras que formam um par de Ibejis, um masculino e um feminino. As cabeças são detalhadas por penteados em forma de cone, não apresentando marcas étnicas nas faces. Destacam-se os seios proeminentes,, o órgão sexual masculino e os ventres volumosos - nítidas referências da fertilidade.

As figuras estão em postura ereta e também nota-se a ausência de acessórios.

TOMBO - 9388
Ibeji
Dimensões: 25,5 x 9 x 7,5
Material: madeira, contas e tiras de couro

Figura masculina sem par feminino. O Ibeji exibe seios proeminentes e órgão sexual masculino, significando bissexualidade?

Marcas étnicas são vistas por camada dupla de quatro traços horizontais e uma de três traços verticais em cada face, apresentando, ainda, na testa, três traços verticais. Na cabeça, a figura exibe penteado lembrando crista, e que é recoberto por anileiro. Esse penteado é detalhado por sulcos na madeira, em desenhos geométricos. Os olhos são projetados e possuem pregos de ferro.

A escultura é acrescida de um fio de corais em rodelas, arrematada por conta cilíndrica - segui. Apresenta ainda três pulseiras, sendo uma de contas amarelas (dezoito), outra de contas azuis (vinte) e uma cilíndrica de coral e outra de tira de couro.

Esses acessórios servem na identificação do Ibeji, revelando sua personalidade mítica.

TOMBOS - 9384 e 9383
Ibejis
Dimensões: 24 x 9 x 8
26 x 6 x 8,5
Materiais: madeira, contas e búzios

As figuras formam um par, uma masculina e a outra feminina. Os penteados, em forma de crista, são recobertos com anileiro, denotando sacralidade dos objetos. Nas faces, marcas étnicas são mostradas por quatro traços horizontais e três verticais - lembrança das escarificações.

A peça de nº 9384 exibe no ventre, costas e pescoço enta - lhes que representam marcas étnicas, sendo que a de nº 9383 apenas apresenta marcas no baixo ventre.

As esculturas são complementadas por acessórios que revelam as características de cada Ibeji, sua função e sua história. Assim a de nº 9384 porta uma gargantilha de seguis e outra de contas cilíndricas na cor marrom e listrada de branco. Ainda apresenta três fios de miçangas brancas, como um colar. No braço esquerdo, porta uma pulseira de latão dourado, onde também um fio de búzios (dexesseis), enfiados em algodão, completa a montagem.

A peça nº 9383 exibe, saindo do punho, dois fios de búzios (trinta e seis), enfiados em algodão, que servem para dizer as particularidades do Ibeji.

TOMBO - 9375
Ibeji
Dimensões: 31 x 8 x 8
Materiais: madeira

Figura masculina, não possui par feminino. Nota-se o penteado em forma de crista, um lanho horizontal em cada face, e mãos, apoiadas na altura do ventre, situam sentidos da fertilidade.

A escultura está em postura ereta, não apresentando acessórios, como fios de contas.

Ressalta-se que a peça não se inclui num estilo evidente Yorubá, podendo também ser de procedência étnica dos Baulês?

Máscaras

Máscaras

O que há de interdito e incógnito no ato de se mascarar é a divisa evidente entre a pessoa e a personagem, relatando em síntese um acontecimento ou apresentando tema próprio no cumprimento de um papel ou situação social, econômica, religiosa, política, entre outros.

O que encarna a máscara é o discurso das relações nos planos do poder temporal, mítico, propiciatório, voltando-se para equilíbrio dos grupos, quando é vista publicamente nos festivais, ritos de passagem, cerimônias comemorativas religiosas e políticas, enfim, revelando o que há de divino e demônio, de anjo e de herói; guardando mistério pelos materiais diversos, cores, marcas étnica, como lanhos nos rostos - escarificações tribais; desenhos que explicitam papéis masculinos, femininos, infantis, de animais, de figuras fantásticas, ou na união desses tipos entre si, concorrendo para a criação de novas figuras, personagens integradas no sistema cultural que as gerou.

No caso africano, em especial da África Ocidental, está a máscara reconhecida pelas intenções de uso nos ritos agrícolas, nas passagens do poder, nos calendários dos deuses, nas iniciações, acompanhando cada comunidade nas suas datas especiais, reforçando e unindo as pessoas diante dos seus motivos de subsistência, do crer, do se organizar socialmente, nas hierarquias e suas transformações.

Para o Yorubá, a máscara acompanha e garante a existência de corporações, verdadeiras sociedades secretas, como a Epa, Ekiti, Gueledé e Egungun, quando cada grupo, corporação tem a si incumbências bem definidas, de modo que atue e cumpra para a sua comunidade o que é esperado e desejado por todos. Assim, a ética, a moral, o poder, a liturgia, entre outros valores que identificam e estão na memória étnica, são preservados e protegidos por essas sociedades de máscaras.

No caso das Gueledés, os papéis da mulher, sua importância na condução da procriação e fertilidade são elementos que nutrem o matrilíneo poder, que publicamente é exibido em datas especiais, atestando também vontades dos Orixás e das Iyás mães míticas, vindas das águas, mães fatais e generosas, destino e ameaça da vida.

Nas danças-desfiles das Gueledés, a primeira a se apresentar é a Akô-Baká, depois aparecendo Mundiá, Tetedé, Okunriu, Onilu, Ixá-Orô, Alopajanja, Eledê e Woogbáwoobárasan. A iconografia Gueledé

convive com elementos tradicionais da vida tribal, incorporando novos temas, personagens, esculpidos em madeira, quase sempre policromados, dizendo da sociedade contemporânea. Assim, as serpentes, pássaros, homens e mulheres em posturas hierárquicas e religiosas convivem com automóveis, espingardas entre outros motivos que integram as histórias visuais que encimam a cabeça-elmo da máscara Gueledé,e que é complementada com tecidos cobrindo todo o corpo da pessoa que a conduz publicamente.

A máscara, na sua ocorrência universal, está ordenada nos diversos padrões e contextos geo-culturais, não sendo exclusiva das chamadas sociedades primitivas, sendo talvez estas que melhor revelam funções e atuações das máscaras na garantia das identidades.

No entanto, sem querer totalizar, as máscaras intermediam o homem com aquilo que ele domina e também expõem suas tendências, seus medos, suas projeções para o futuro, o novo.

TOMBO - 9348
Máscara Gueledé
Dimensões: 18 x 21,5 x 17,5
Material: madeira

Máscara-elmo apresentando duas cabeça detalhadas por incisos. Os motivos que estão no suporte das duas cabeças são os mesmos que se repetem no penteado. Notar o aparecimento de marcas tribais, três lanhos horizontais e três verticais em cada face. Ainda vêem-se orifícios na base da peça, que provavelmente têm função para integrar indumentária em tecido.

Toda a máscara é recoberta de anileiro, revelando sacralidade e função sócio-religiosa.

É esse um típico caso de máscara-elmo, não apresentando orifícios para os olhos e o nariz.

TOMBO - 9338
Máscara Gueledé
Dimensões: 22 x 20,5 x 22
Material: madeira

Máscara-elmo apresentando uma cabeça humana. Notar olhos oblíquos e projetados, respeito às características biotipológicas de um rosto Yorubá. As marcas tribais são apresentadas por três lanhos verticais em cada face. O penteado tende ao desenho cônico, referência ao axê - dinamo, movimento.

Observar vestígios de anileiro e o uso de madeira clara na escultura.

É esse um típico exemplo de máscara-elmo, não possuindo orifícios para os olhos, que é complementada com a roupa, compondo a personagem.

TOMBO - 9346
Máscara Gueledé
Dimensões: 43 x 37,5 x 40
Material: madeira

Máscara-elmo que apresenta como suporte uma cabeça, respeitando um tipo de modelo peculiar às máscaras Gueledés. O rosto é detalhado por três lanhos verticais em cada face e três lanhos horizontais na testa. Os olhos oblíquos e projetados têm orifícios, o mesmo ocorrendo com o nariz e ouvidos. Atentar para o uso do anileiro nas marcas tribais e olhos da figura.

Compõem ainda a máscara personagens humanos e animais, formando cena que está sobre base circular. Aí vê-se a figura masculina que percute instrumento musical, provavelmente um ganzá. Notar que os olhos apresentam orifícios e o penteado identifica provavelmente a personagem. Outra figura é feminina, que segura com as mãos seios proeminentes, como se os exibisse e os oferecesse. As cabeças dessas figuras ainda apresentam vestígios de anileiro.

A referida cena, que está sobre a cabeça, base, apresenta com destaque duas serpentes, formando dois arcos, possivelmente relacionadas ao culto de Oxumaré - a serpente responsável pelo movimento da Terra, sendo também a comunicação entre o Céu e a Terra. Essas serpentes são esculpidas e por incisos são feitos losângulos bicolores, usando anileiro e a cor natural da madeira. Quatro pássaros também se apresentam e estão dispostos da seguinte maneira: um encima o arco - serpente, e outro fica sob esse arco, sendo essa imagem repetida.

A presença do pássaro revela o ar, e a serpente, por sua vez, pode revelar os elementos terra e água.

A peça é monóxila, mostrando trabalho de escultura que denota grande habilidade e conhecimento tecnológico. Toda a máscara é em madeira encerada, com vários vestígios de pigmentação por anileiro.

TOMBO - 9343
Máscara Gueledé
Dimensões: 32 x 23 x 22,5
Material: madeira

Máscara-elmo que apresenta rosto masculino detalhado por cavanhaque pintado com pigmento preto, olhos oblíquos, projetados e contendo orifícios, exibindo ainda três losangos - marcas tribais em cada face.

Na cabeça, vêem-se dois suportes, que provavelmente têm como sustentação de outras esculturas ou utensílios de função sócio-religioso para os cortejos das Gueledés.

Toda a máscara apresenta camada de pigmento branco e vários vestígios de anileiro.

Notar que a máscara exibe características biotipológicas dos Yorubás, também vários orifícios na base da peça e alguns trançados em fibra natural, possivelmente palha-da-costa.

TOMBO - 9347
Máscara Gueledé
Dimensões: 36 x 22 x 16,5
Material: madeira

Máscara-elmo que apresenta uma cabeça animal, onde se destaca bocarra aberta, olhos projetados com orifícios e orelhas proeminentes. Toda a peça recebe camada de pigmento branco e vestígios de anileiro. Questiona-se também se a máscara não pertença ao grupo cultural Chama - também de ocorrência na Nigéria. Observar na base da peça orifícios que têm a função para colocar a indumentária em tecido.

TOMBO - 9345
Máscara Gueledé
Dimensões: 35 x 20,5 x 23,5
Material: madeira

Máscara-elmo que apresenta cabeça feminina, onde são destacados os olhos oblíquos e pintados de pigmento branco, recebendo ainda orifícios. Nas faces, vêem-se três lanhos horizontais em cada lado, feitos por pintura. Um penteado culmina a peça, denotando aspectos sociais da personagem. Predomina na escultura o pigmento preto.

TOMBO - 9344
Máscara Gueledé
Dimensões: 34 x 20 x 23
Material: madeira

Máscara-elmo que apresenta cabeça feminina, destacando-se os olhos oblíquos e pintados de pigmento branco, recebendo ainda orifícios. O penteado culmina a peça, significando, possivelmente, aspectos sociais da personagem. Predomina na cabeça o uso de pigmento preto, sendo as orelhas azuis e os lábios em vermelho-escuro.

Fundição em Bronze

Ogboni

A Sociedade secreta dos Ogbonis é conhecida visualmente pelos Edans, figuras humanas, representadas por peças fundidas em bronze, revelando características masculinas e femininas. Essas figuras destacam aspectos que evidenciam um significado de valorização dos órgãos sexuais masculino e feminino.

Os Ogbonis, além de participarem dos ritos fúnebres, também estão integrados a Onilé - Senhor da terra.

Nos funerais, os membros da Sociedade Ogboni exibem seus suntuosos tambores feitos em madeira entalhada, conhecidos por agbá. Eles estão voltados aos rituais a Yamy oshorongá, convocando o pássaro da morte Shoguidí.

As peças fundidas em bronze formam casais, o que tradicionalmente são unidos por correntes do mesmo material. Observar que os nove Edans que integram a Coleção Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes não apresentam tais correntes.

O importante grupo Ogboni, para os Yorubás, é conhecido religiosamente como Osugbô. Tão forte essa Sociedade se manifestou que chegava a exigir sacrifícios humanos.

O principal motivo dos Ogbonis, além de integrar momentos da passagem social, é o de estabelecer equilíbrio político e religioso.

TOMBOS - Edans

9420
Dimensões: 0,170 x 0,045 x 0,025

9421
Dimensões: 0,193 x 0,046 x 0,025

9424
Dimensões: 0,070 x 0,045 x 0,020

9412
Dimensões: 0,180 x 0,044 x 0,025

9422
Dimensões: 0,175 x 0,043 x 0,023

9419
Dimensões: 0,195 x 0,045 x 0,037

9425
Dimensões: 0,175 x 0,045 x 0,020

9426
Dimensões: 0,155 x 0,040 x 0,025

9423
Dimensões: 0,175 x 0,045 x 0,025
Material: bronze

Observar nas esculturas os olhos oblíquos e sempre projetados, peculiares da estética Yorubá. Vêem-se, também, nessas peças, posturas peculiares de mulheres segurando os seios, como se os oferecessem, mostrando uma dualidade entre o culto aos antepassados e a fertilidade.

As figuras masculinas estão com as mãos sobre o ventre superior ou levam na mão direita uma espécie de bastão, ocorrendo também na mão esquerda a condução de cabaça.

As cabeças ostentam tipo de capacete ou penteado, seguindo o desenho cônico, o que, aliás, diz da transformação e mobilidade da aspiral integrante desta figura.

Ainda vêem-se ranhuras nas peças, servindo como elementos decorativos para as figuras em postura ereta, lembrando guarda e vigilância.

O trabalho empregado para a feitura dos Edans é o da fundição do bronze pela cera perdida. Esse trabalho segue tecnologia de modelar em cera de abelha, e o resultado passa para um molde de barro. Esse é posto ao sol para secar e depois vai ao forno, quando então a cera é derretida. A peça, após o cozimento, tem o seu molde de barro destruído, vendo-se então a fundição. Após esse procedimento, o objeto, já fundido, será polido ou lavrado.

Búzios, tecidos e utensílios em madeira

TOMBO - 9350
Recipiente para oferendas (?)
Dimensões: 0,155 x 0,350
Material: búzios, tecido, couro e vidro

Peça confeccionada em couro recoberta totalmente por búzios. A tampa apresenta uma peça de vidro combinada com tecido, e que encimam o conjunto - recipiente (A) e tampa (B).

A técnica empregada de costura e encaixe de búzios se aproxima de trabalhos realizados no Brasil, e que aparecem nos implementos litúrgicos do Candomblé, com tipos de peças nominadas como: brajá e ibá ori (cuia de cabeça), capacete cerimonial.

O recipiente provavelmente teve função religiosa, sendo utilizado para conter oferendas?

TOMBOS - 9400 e 9399
Pentes de cabeça
Dimensões: 0,190 x 0,080
0,139 x 0,080
Material: madeira

Pentes confeccionados em madeira. Utensílios de uso comum, para os cabelos, compondo também penteados femininos. Esse tipo de pente ocorre em muitos locais da África Ocidental, tendo sido importado por outros países para cumprir as mesmas finalidades cotidianas.

TOMBOS - 10.512 e 10.513
Tecidos
Dimensões: 1,184 x 1,159
1,184 x 1,159
Materiais: tecidos de algodão, cera e tinta

Tecidos estampados por técnica de impressão conhecida como batique, usando cera e tinta como elementos de fixação dos desenhos desejados sobre o pano.

As peças, ora analisadas, exibem o branco, preto e amarelo como cores que combinam alguns motivos geométricos nas composições - estampas.

Provavelmente, tecidos usados nos trajes femininos tão comuns de serem vistos, quando a mulher se utiliza de dois panos, quase sempre retangulares, passando um pela cintura, vez e meia,

enrolando duas ou três vezes na cintura. O outro pano recebe o mesmo tratamento, mas só que é colocado acima do busto. A roupa poderá completar-se com grande tecido arranjado sobre a cabeça, formando verdadeiras esculturas, podendo, ainda, o traje ser acrescido de fios de contas de louça, corais, laguidibás, ouro, brincos desses materiais, e ainda o aparecimento de sapatos e bolsa, à européia, feitos de couro, o que, aliás, é muito comum ser visto nas roupas das mulheres Yorubás.

Irós

TOMBOS - 9359 e 9358
Dimensões: 0,397 x 0,065 x 0,065
0,480 x 0,050 x 0,060
Material: madeira

Instrumento de percussão idiofônico confeccionado em madeira, recebendo trabalhos de entalhe que representam figuras de significado sócio-religioso.

Os irós são duas sinetas que têm uso nas práticas dos vaticínios do Ifá. Essas sinetas são geralmente percutidas sobre o yerossun, objeto circular feito de madeira, contendo entalhes, como olhos e carreiras de búzios, sobre o qual o sacerdote realizará as suas consultas, envolvendo os orixás e os destinos da pessoa que está no processo adivinhatório.

Quem convoca e decodifica as mensagens do Ifá é o oluwo, cargo exclusivamente masculino, e que implica num complexo aprendizado, recebendo por parte das comunidades locais preito de alto prestígio.

Os irós formalmente se aproximam dos chifres - cornos,que por sua vez se referem à ancestralidade, poder político e religioso. Tudo isso é reforçado pelo uso exclusivo dos instrumentos nas práticas do Ifá, que orientam e conduzem decisões individuais, como coletivas.

O termo iró significa em Yorubá - notícia ou relato, caracterizando dessa feita sua importância nas mensagens vindas do Ifá, tradutor dos desígnios dos orixás para os homens.

BIBLIOGRAFIA

BALANDIER, Georges - Dictionnaire des Civilisations Africanes. Paris, Fernand Hazan, 1968.

BEIR, Ulli - Yoruba Myths. Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

FAGG, Wiliam - Sculptures Africanes. v.1. Les Univers Artistiques du Grand Bassin du Niger. Paris, Fernand Hazan, 1966.

LODY, Raul - Coleção Arte Africana - Museu Nacional de Belas Artes Rio, Museu Nacional de Belas Artes, 1983.

M'BOW, Amadou Mahtar - Le Nouveau Dossier Afrique. Situation et Perspectives d'un Continent. Belgique, Gerand, 1971.

PECCINOTTI - The Living Arts of Nigéria. London, William Fagg, 1971.

curriculo.doc
isc150.doc
estatuto.doc
~~marcha.doc~~
marti.doc

Listagem de obras de arte africana
adquiridas pelo MNBA - 1964

Ao Ministério da Educação e Cultura
Museu Nacional de Belas-Artes
Rio de Janeiro,Guanabara

94 (Noventa e ~~cinco~~) peças de madeira e bronze de arte primitiva da África Ocidental,conforme relação abaixo:

1 máscara de madeira "Baule"da Costa do Marfim
1 " " " " " "
1 " " " " " "

1 máscara "Dan",de madeira,da Libéria
1 máscara "Senufo",de bronze,da Costa do Marfim
1 cabeça de rei"Gelede",dem madeira,do Daomé
1 máscara de madeira "Baule",da Costa do Marfim
1 máscara de madeira "Dan",da Libéria
1 máscara de madeira "Dogon",do Malí
1 máscara de madeira "Senufo",da Costa do Marfim
1 cabeça de "oba",de Madeira,da Nigéria(ioruba)
1 máscara de madeira "Gelede",do Daomé
1 " " " " " "
1 máscara de Oxumaré,de madeira,do Daomé
1 máscara de madeira c/cabeça de jacaré,do Daomé
1 máscara de dupla cabeça,de madeira,da Nigéria
1 escultura hermafrodita,de madeira,da Nigéria
1 escultura de Xangô,de madeira,da Nigéria
1 madona de madeira "Baule",da Costa do Marfim
1 escultura de adolescente "Baule",em madeira,da
1 mulher "Baule",madeira,da " Costa do Marfim
1 escultura em madeira de Oriki-Oko,da Nigéria
1 madona de madeira "Senufo",da Costa do Marfim
1 rei e rainha "Senufo",conjunto,em madeira,da
Costa do Marfim
1 mulher c/criança,em madeira,da Nigéria(Ioruba)
2 instrumentos de advinhação,em madeira marfinada,
da região iorubá,Nigéria Ocidental
2 oxés de Xangô,em madeira,da Nigéria (região ioruba)
1 mulher ioruba,de madeira,com filhos,Nigéria
1 " " " " " "
1 figura de Xangô,em madeira,masculino,Nigéria
1 figura de madeira,deusa Oya,da Nigéria Ocidental
1 máscara de madeira "Guro",da Costa do Marfim
1 totem de madeira repres.Oriki-Oko,Nigéria
1 " " " cons.a Xangô,Nigeria Ocidental
1 " " " " " "
2 bonecas "Ekuaba",de madeira,procedente de Gana
1 mulher(ioruba) de madeira, da Nigéria Ocidental
1 figura de mulher "Baule",em madeira,Costa do Marfim
13 figuras em madeira(Ibege) da Nigéria Ocidental
1 figura de madeira(Ibege)de Porto-Nôvo,Daomé
2 figuras " " de Sekete,no Daomé (casal)
2 fusos c/cabeças de madeira "Bambara"do Malí
1 escultura de madeira "Baule",da Costa do Marfim(rapa
1 figura de mulher "Baule",em madeira,da Costa do Marf

(segue)

1 figura de mulher "Baule",em madeira,da Costa do Marfim
1 figura de orixá,em madeira,proced.de Oyo,na Nigéria
2 madonas "Senufo"em madeira,da Costa do Marfim
2 pentes de madeira usados pelas mulheres ioruba,Nigéria
1 figura de símio,em madeira,procedente de Gana
2 figuras repres.rei e rainha "Senufo" da Costa do Marfim
1 figura "Bambara",representando antílope,do Maĺi
1 urna de bronze "Ashanti" procedente de Kumasi,Gana
1 " " " " " " " "
1 " " " " " " " "
1 peça de bronze "Ashanti" repres.sapo,de Kumasi,Gana
1 figura de bronze "Ashanti",procedente de Kumasi,Gana(porco)
1 " " " " repres.dois crocodilos,Kumasi,Gana
1 " " " " " leão,procedente de Kumasi,Gana
1 figura de bronze "Baule",repres.pássaro,Costa do Marfim
1 peça de bronze represent.moeda circulante na África Ocidental
1 pulseira de bronze usada por chefe do Alto-Volta,Gana
2 braceira de bronze "Baule" usadas por mulheres,C.do Marfim
1 perneira de bronze usada por mulheres da Nigéria (Fulani)
1 braceira de bronze usadas por mulheres da Nigéria(Fulani)
9 figurad de Edan,em bronze,procedente de Ibadã,Nigéria

Importa em CR$ 2.000.000,00(Dois milhões de cruzeiros)

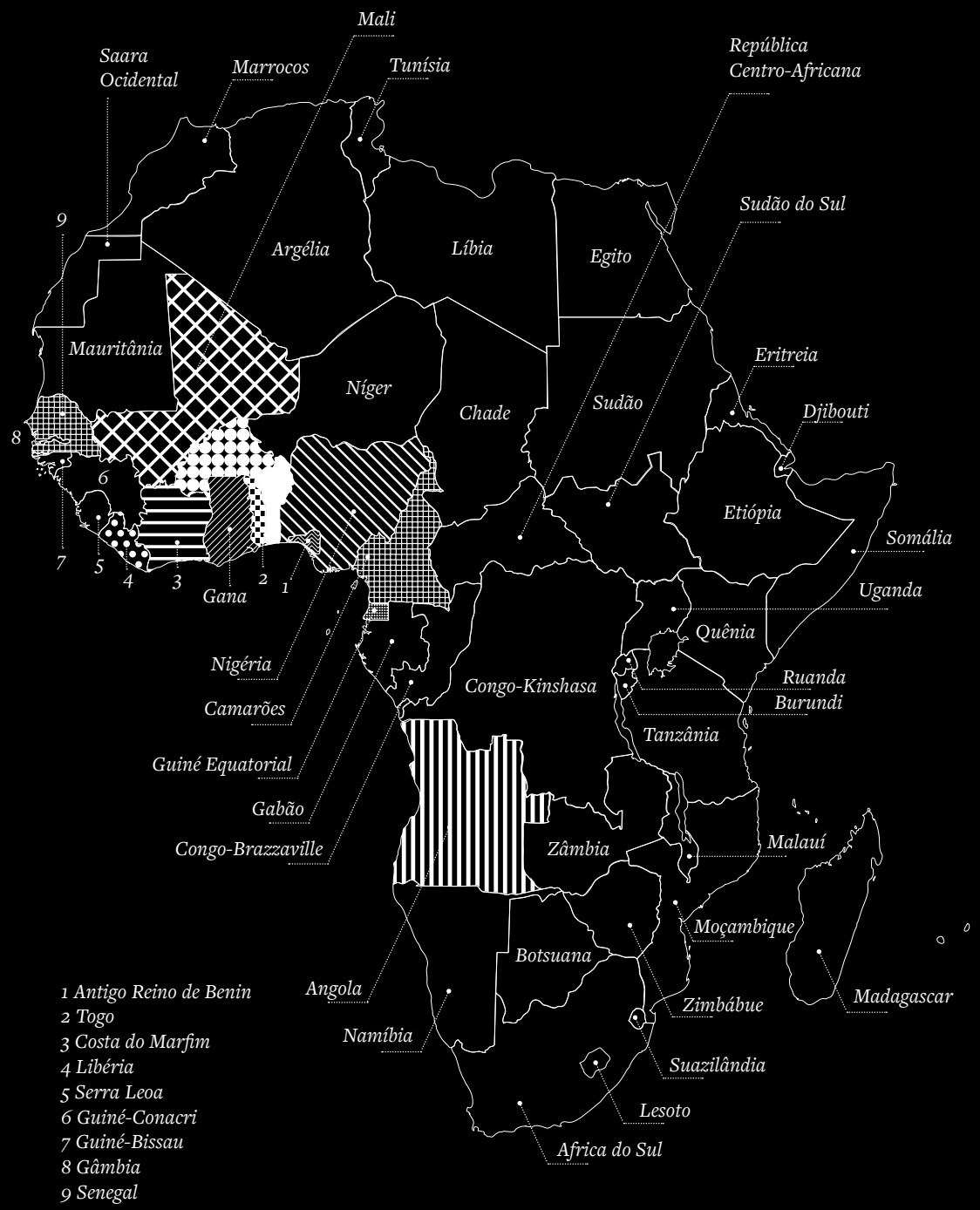
Recebi do Sr.José Roberto Teixeira Leite,Diretor 6-C,do Museu Nacional de Belas-Artes,a importância de CR$ 2.000.000,00(Dois milhões de cruzeiros) referente à presente conta.

Rio de Janeiro,Guanabara,

Obs. Os dois Ilé-Oni + peças feitas da
Coleção da Costa não aparecem nesta
relação do MNBA.
J. da Matta

Panos — 4 tapeçarias
2 adires
5 panos da Costa

ACERVO



Povos

- *Fulani*
- *Senufo Dogon Bambara*
- *Bassa*
- *Senufo Baulê*
- *Achanti*
- *Fon*
- *Dan*
- *Yorubá*
- *Bobo-Fang*
- *Lunda-Quioco*
- *Senufo*
- *Antigo Reino de Benin*

Países

- *Angola*



Achuapanti.









9361
Takou: peso para aferir ouro
bronze fundido, 10 x 9,5 x 3,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9362
Takou: peso para aferir ouro
bronze fundido, 10 x 9,5 x 4 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964





9405
Kuduo: pote para guardar oferendas ou ouro em pó
bronze fundido, Ø = 9 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9406
Kuduo: pote para guardar oferendas ou ouro em pó
bronze fundido, Ø = 12 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964



9407
Kuduo: pote para guardar oferendas ou ouro em pó
bronze fundido, Ø = 9 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9408
Takou: peso para aferir ouro
bronze fundido, 9,4 x 7,5 x 10 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964









p. 194:

9409
Takou: peso para aferir ouro
bronze fundido, 11 x 7,5 x 19 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9410
Takou: peso para aferir ouro
bronze fundido, 6 x 16 x 13 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9411
Takou: peso para aferir ouro
bronze fundido, 9 x 6 x 16 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964



9371
Ekuá-aba: boneca amuleto
madeira entalhada, 16 x 8 x 2,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9372
Ekuá-aba: boneca amuleto
madeira entalhada, 14 x 7 x 2,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964





13449
Ekuá-aba: boneca amuleto
madeira entalhada, contas de vidro, 17,5 x 7,5 x 4 cm
sem assinatura
doação, Alcídio Mafra de Souza, 1987



10535
Pássaro
bronze fundido, 22 x 16 x 17 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964









9413
Pulseira
bronze fundido, Ø = 7,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9415
Pulseira
bronze fundido, Ø = 9 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9416
Pulseira
bronze fundido, Ø = 9,4 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9414
Pulseira de uso hierárquico
bronze fundido, Ø = 11 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

Antigo Reino de Benin





9366
Presa de elefante
marfim esculpido, 35 x 4,5 x 4,5 cm
sem assinatura
doação, Governo do Senegal, 1964



9368
Presa de elefante
marfim esculpido, 37 x 5 x 5 cm
sem assinatura
doação, Governo do Senegal, 1964



9373
Presa de elefante
marfim esculpido, 52 x 5 x 5 cm
sem assinatura
doação, Governo do Senegal, 1964



9395
Presa de elefante
marfim esculpido, 50,5 x 4 x 4 cm
sem assinatura
doação, Governo do Senegal, 1964

9367
Máscara ritual
madeira entalhada, 25 x 17 x 13 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964





Bogolanfini





9404
Tyi-wara: topo de máscara
madeira entalhada
e encerada, 78 x 8 x 25,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino
da Matta e Silva, 1964



15075
Tyi-wara: topo de máscara
madeira entalhada e
encerada, 48 x 6 x 19 cm
sem assinatura
doação, Carlos Eduardo
de Castro Leal, 1995



Bosso

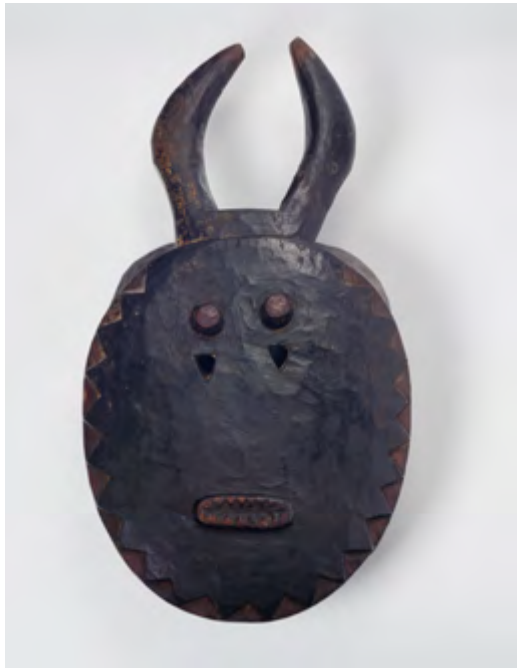


9428
Máscara ritual
madeira entalhada e encerada, 16,8 x 15 x 8,5 cm
sem assinatura
doação, Carmem Tinguel, 1974



Bɑɑu

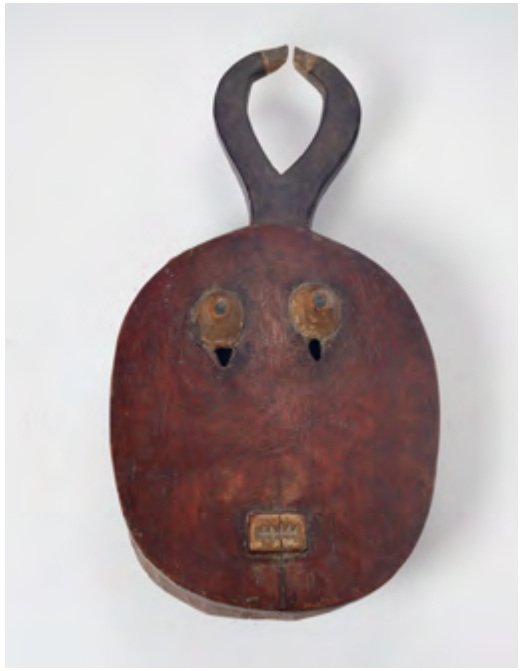




9333
Máscara Goli
madeira entalhada, 40,5 x 22 x 10 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9334
Máscara Goli
madeira entalhada, 35,7 x 19,5 x 12,3 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

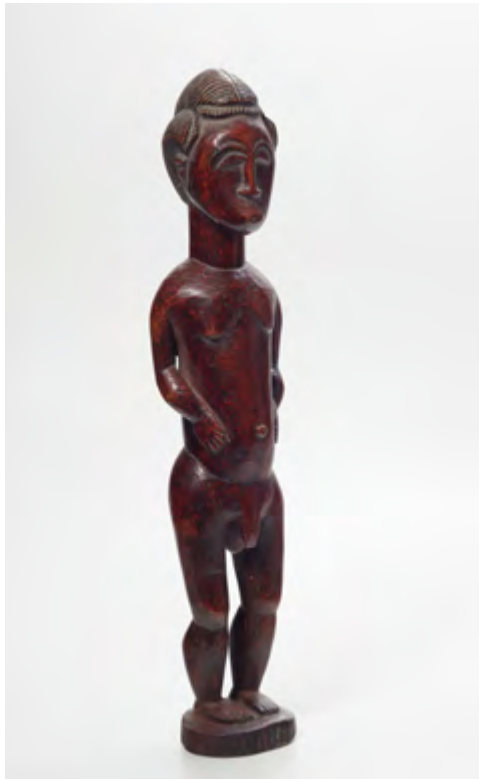
9335
Máscara Goli
madeira entalhada, 37,5 x 21,5 x 9,7 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

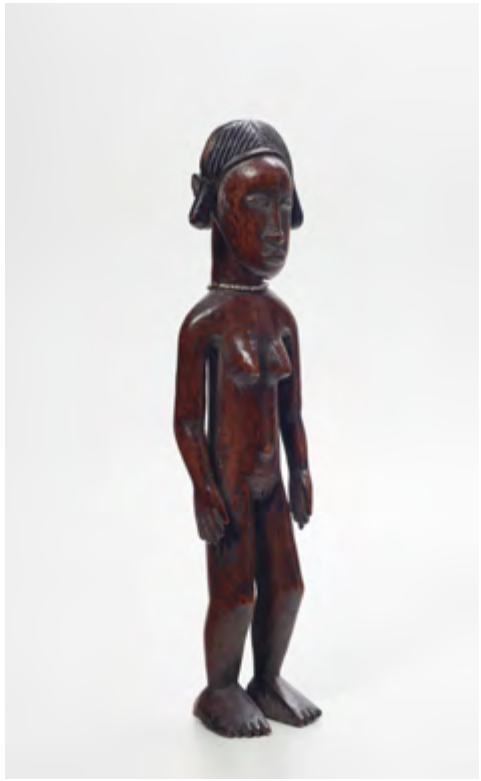






9351
Figura feminina
madeira entalhada, encerada e patinada, 53 x 15 x 16,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964







9352
Figura masculina
madeira entalhada, 38,5 x 8,5 x 8 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9353
Figura feminina
madeira entalhada e contas, 31 x 7 x 6,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9391
Carretel de tear
madeira entalhada, 21,5 x 7,5 x 6,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9396
Figura de mulher
madeira entalhada, 21 x 5,5 x 5,3 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9393
Figura masculina
madeira entalhada e contas de vidro,
32 x 7 x 6 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9394
Figura feminina
madeira entalhada com pátina avermelhada,
30 x 5,5 x 5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964









Bobo
Fogo

15074
Máscara ritual
madeira entalhada e tintas industrializadas,
88 x 33 x 15 cm
sem assinatura
doação, Carlos Eduardo de Castro Leal, 1995



15076
Máscara ritual
madeira entalhada e tinta,
24 x 21 x 82 cm
sem assinatura
doação, Carlos Eduardo
de Castro Leal, 1995



15077
Máscara ritual
madeira entalhada e tinta,
66 x 21 x 18 cm
sem assinatura
doação, Carlos Eduardo
de Castro Leal, 1995



Dan



9340
Máscara Kran
madeira entalhada, 26,5 x 20 x 7 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964



9336
Máscara ritual
madeira entalhada e metal, 31 x 14,5 x 7 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964





Daomé



9427
Cavaleiro
madeira entalhada [taiobá], 76 x 19 x 40 cm
sem assinatura
compra, Clarival do Prado Valadares, 1964



FON

10510
Reposteiro
bordado com aplicações de tecidos e
linhas de algodão coloridas,
116,7 x 111,3 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964



10511
Reposteiro
bordado com aplicações de tecidos e
linhas de algodão coloridas, 116,8 x 112 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964



Fulani





9418
Perneira de uso ritual
cobre forjado, 19 x 10,5 x 7,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964



9417
Perneira de uso ritual
cobre forjado, 20,4 x 9,5 x 6,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964



Luno-

10788
Bastão de mando
madeira entalhada, 50 x 4 x 7,5 cm
sem assinatura
doação, Augusto Rodrigues, 1983





Senufo





9339
Máscara Gpelihe
madeira entalhada, 33 x 23 x 12 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964



9337
Máscara Gpelihe
bronze fundido, 32,5 x 20,3 x 8,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964



244



9341
Máscara ritual
madeira entalhada, 25,5 x 17,5 x 9,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

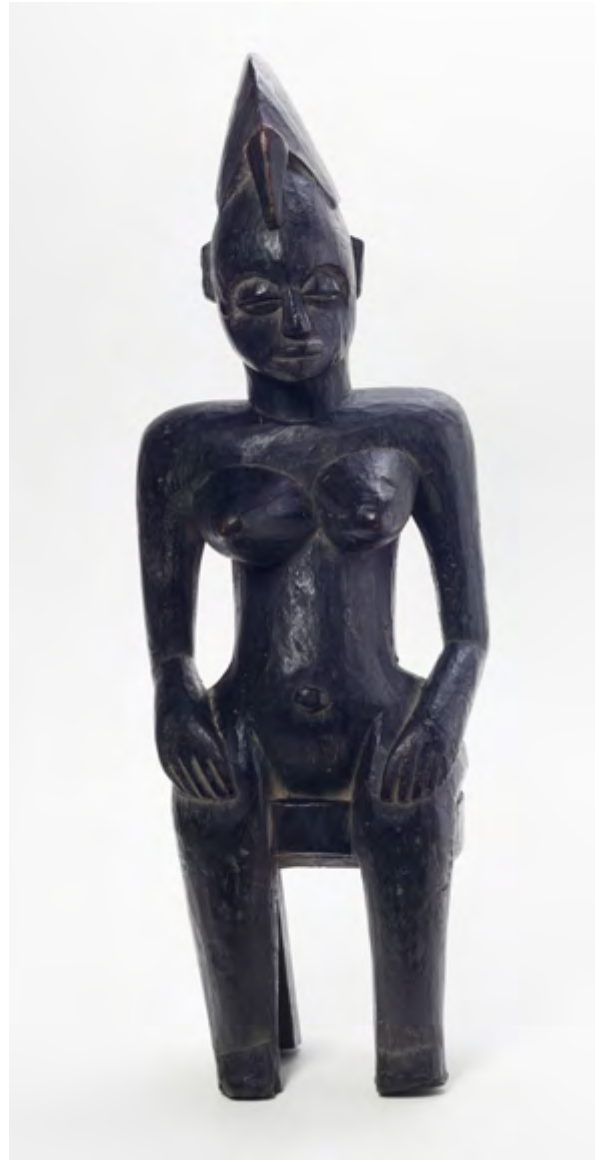
9342
Máscara Gpelihe
madeira entalhada, 38 x 15,5 x 11 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9354
Escultura ritual
madeira entalhada, 52,5 x 14 x 12 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

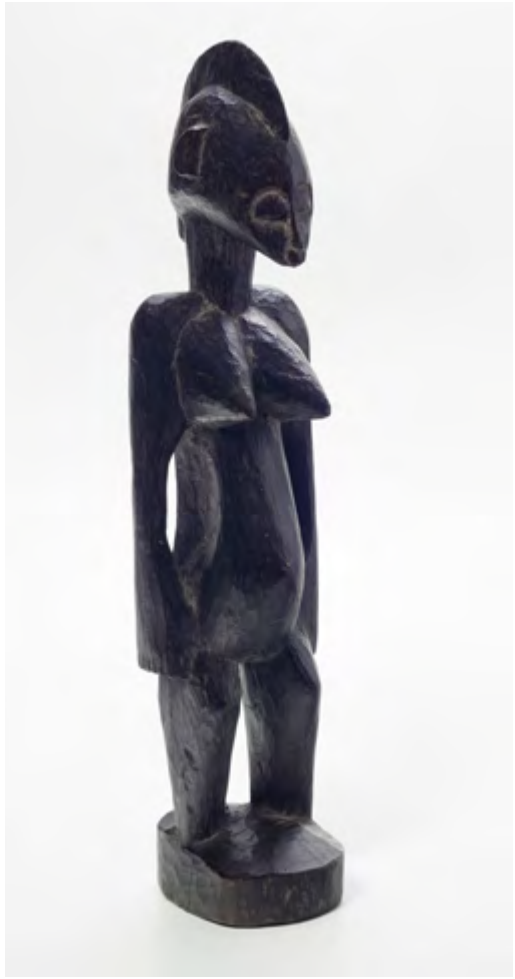




9355
Escultura ritual
madeira entalhada, 54 x 18 x 15,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964



22.819
Escultura ritual
madeira entalhada, 44 x 15 x 10,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964





9397
Escultura feminina
madeira entalhada, 36 x 8,5 x 8,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9398
Escultura feminina
madeira entalhada, 33,5 x 7,5 x 8 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Siva, 1964

9356
Escultura ritual
madeira entalhada, 44,5 x 29,5 x 14 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964







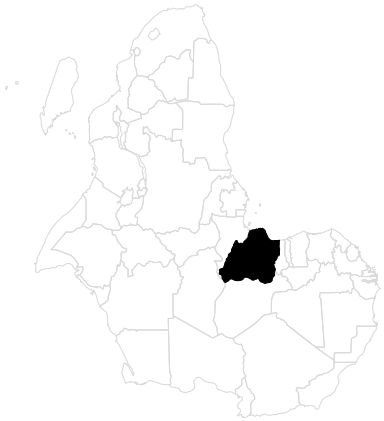

9392
Carretel de tear
madeira entalhada, 24,5 x 7 x 7,3 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

14648
Máscara Gpelihe
madeira entalhada, 36,5 x 21,5 x 15 cm
sem assinatura
doação, Carmem Tinguel, 1974



9401
Macaco
madeira entalhada, 11 x 6,5 x 22 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964





Yoruba





9338
Máscara Gueledé
madeira entalhada, 22 x 20,5 x 22 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964



9343
Máscara Gueledé
madeira entalhada, 32 x 23 x 22,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964



9344
Máscara Gueledé
madeira entalhada, 34 x 20 x 23 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964



9345
Máscara Gueledé
madeira entalhada, 35 x 20,5 x 23,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964



9346
Máscara Gueledé
madeira entalhada, 43 x 37,5 x 40 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964



9347
Máscara Gueledé
madeira entalhada, 36 x 22 x 16,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9348
Máscara Gueledé
madeira entalhada, 18 x 21,5 x 17,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964







9349
Ogó de Exu: bastão cerimonial
madeira entalhada e couro, 41,5 x 12 x 16 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9350
Recipiente para oferendas
búzios e couro, Ø = 17 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964





9358
Iró: sinetas usadas nas práticas dos vaticínios de Ifá
madeira entalhada, 45,5 x 5 x 6 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9359
Iró: sinetas usadas nas práticas dos vaticínios de Ifá
madeira entalhada, 39,7 x 6,5 x 6,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964





9357
Escultura ritual
madeira entalhada, 31 x 9,5 x 13 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964



9360
Oxê de Xangô
madeira entalhada e encerada, 35 x 8,5 x 6,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

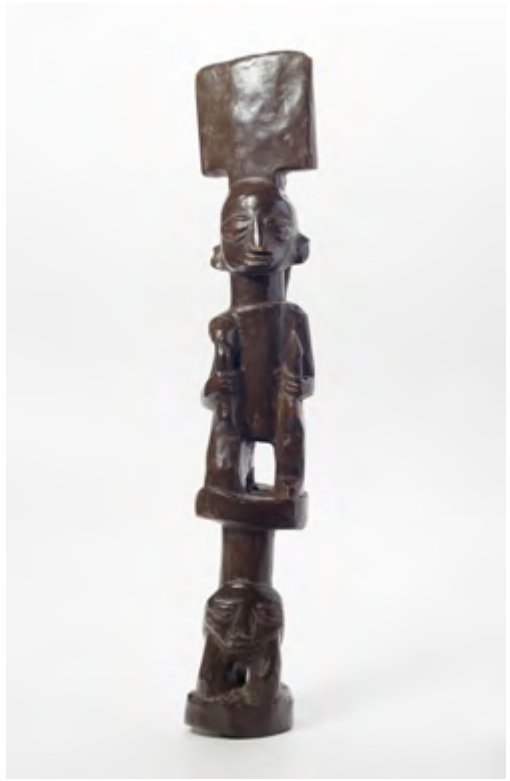


9363
Escultura ritual
madeira entalhada, 27 x 12 x 13 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964



9364
Escultura ritual
madeira entalhada, 38,5 x 19,5 x 22 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964







9365
Oxê de Xangô
madeira entalhada e encerada, 46 x 15,5 x 9 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9369
Oxê de Xangô
madeira entalhada, 46,5 x 9 x 7,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9370
Oxê de Xangô
madeira entalhada, 56,5 x Ø = 8,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964



9374
Cavaleiro
madeira entalhada,
46 x 16 x 20 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da
Matta e Silva, 1964





9375
Ibeji
madeira entalhada, 31 x 8 x 8 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9376
Ibeji
madeira entalhada, 35 x 9,5 x 8,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9378
Ibeji
madeira entalhada e encerada,
29,5 x 8 x 8 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964





9377
Ibeji
madeira entalhada e contas de vidro,
27 x 8 x 6 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9379
Ibeji
madeira entalhe, seguis e contas,
27,5 x 10 x 9 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9380
Ibeji
madeira entalhada, contas e seguis,
28 x 9 x 9 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964





9381
Escultura feminina
madeira entalhada, 29 x 10 x 10 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964



9382
Escultura feminina
madeira entalhada, 29 x 9 x 9 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964





9384
Ibeji
madeira entalhada, contas de vidro e búzios,
24 x 9 x 8 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9385
Ibeji
madeira entalhada, rodelas de chifre de
búfalo e contas de vidro, 29,5 x 9 x 8 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9383
Ibeji
madeira entalhada, contas de vidro
madeira entalhada e búzios, 26 x 6 x 8,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9386
Ibeji
madeira entalhada, cobre e contas
de vidro, 29,5 x 9 x 7 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964











9387
Ibeji
madeira entalhada, seguis e contas
de vidro, 28 x 9 x 9 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9388
Ibeji
madeira entalhada, contas de vidro,
couro e rodelas de chifre de búfalo, 25,5 x
9 x 7,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964



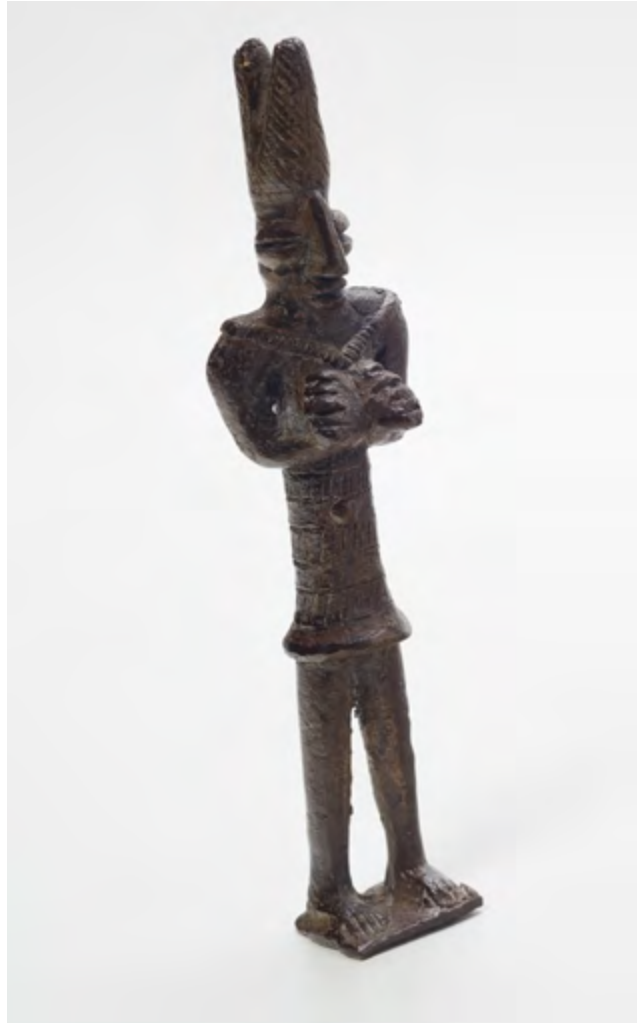
9390
Ibeji
madeira entalhada, 18 x 5 x 4,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9389
Ibeji
madeira entalhada, 18 x 5,5 x 5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964





9426
Edan - objeto ritual da Sociedade Secreta dos Ogboni
bronze fundido, 15,3 x 4,5 x 3 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964



9412
Edan - objeto ritual da Sociedade Secreta dos Ogboni
bronze fundido, 18 x 4,6 x 3 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964





9419
Edan - objeto ritual da Sociedade Secreta dos Ogboni
bronze fundido, 17,5 x 4,5 x 3 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9420
Edan - objeto ritual da Sociedade Secreta dos Ogboni
bronze fundido, 17 x 4,5 x 3 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9422
Edan - objeto ritual da Sociedade Secreta dos Ogboni
bronze fundido, 17,5 x 4,3 x 2,3 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

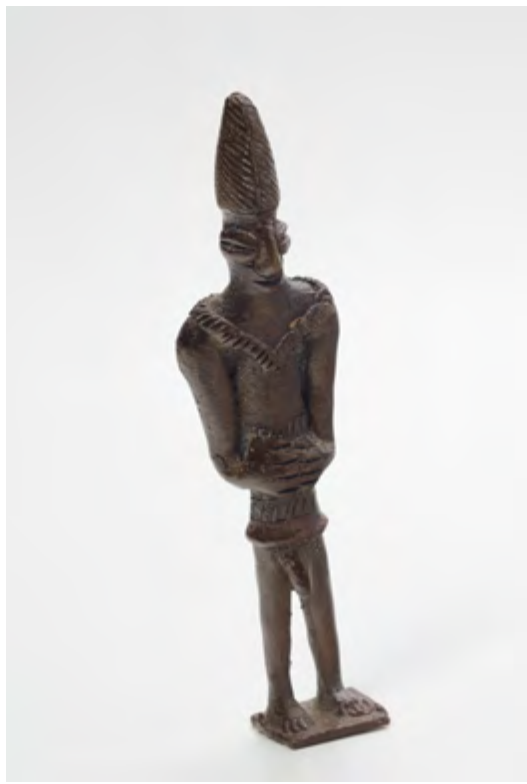


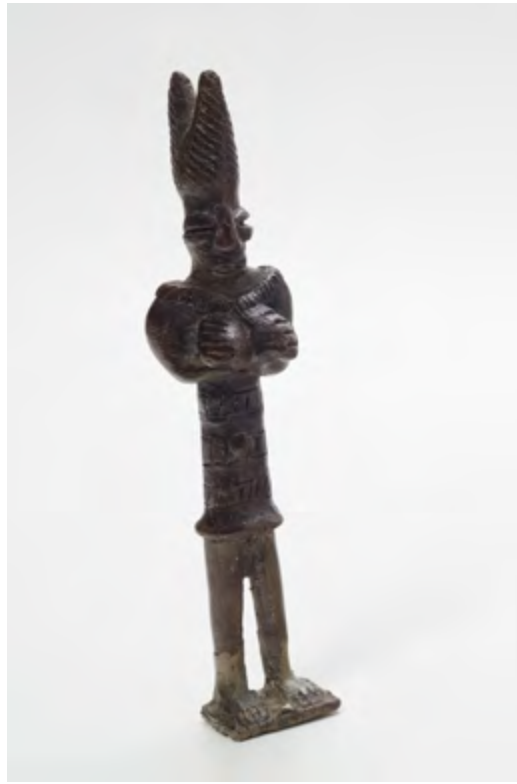


9425
Edan - objeto ritual da Sociedade Secreta dos Ogboni
bronze fundido, 17,5 x 5 x 2,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9423
Edan - objeto ritual da Sociedade Secreta dos Ogboni
bronze fundido, 17,5 x 4,5 x 2,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

9424
Edan - objeto ritual da Sociedade Secreta dos Ogboni
bronze fundido, 19,2 x 4,5 x 2,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964







282



9399
Pente
madeira, 19,3 x 8 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964

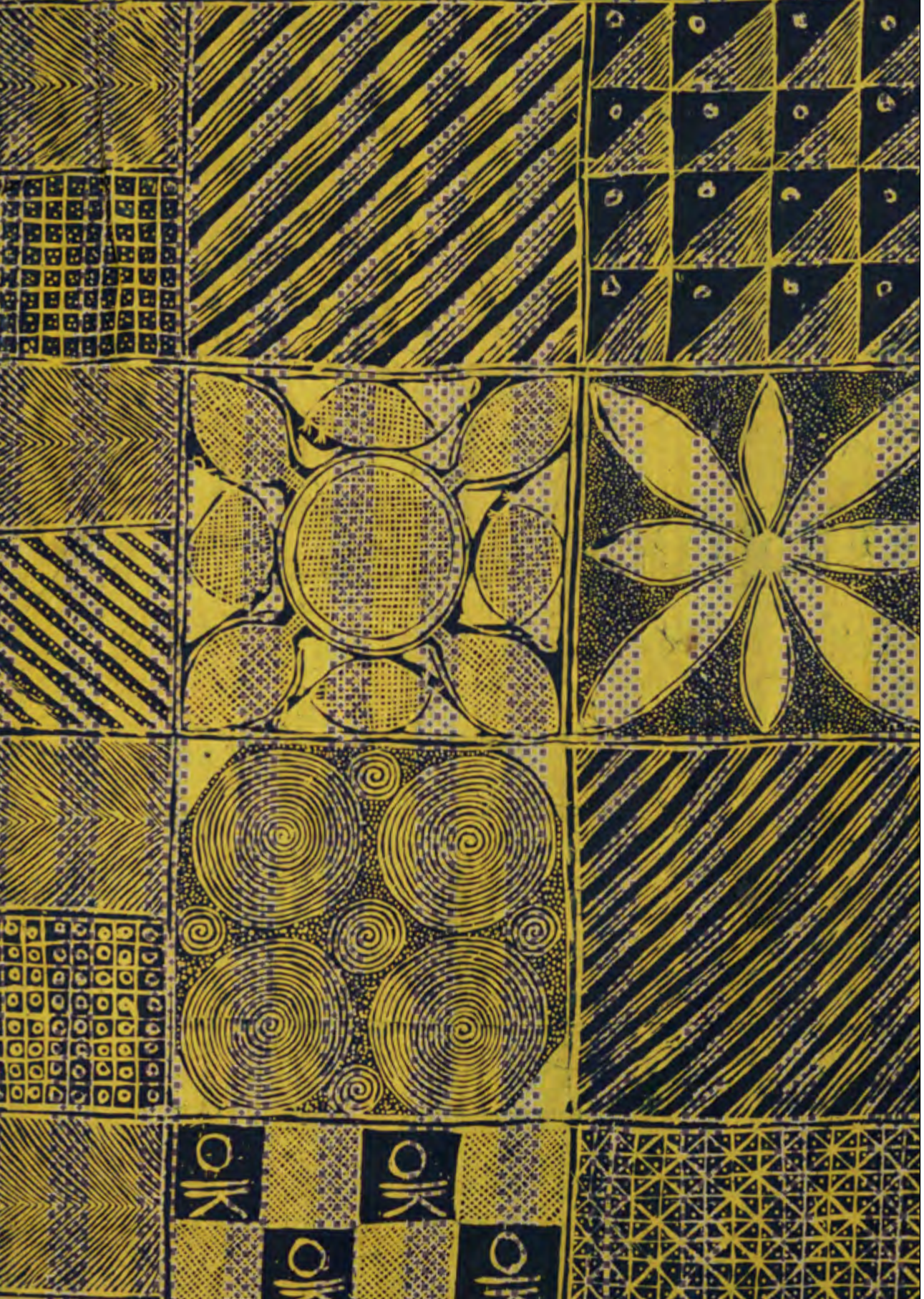
9400
Pente
madeira, 18 x 8 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964



9402
Escultura ritual
madeira entalhada, 46 x 9,5 x 9 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964



9403
Escultura ritual
madeira entalhada, 50,5 x 10,5 x 9 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta e Silva, 1964





10513
Tecido em batique
tecido de algodão, batique,
184 x 159 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta
e Silva, 1964



10512
Tecido em batique
tecido de algodão, batique,
184 x 159 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta
e Silva, 1964



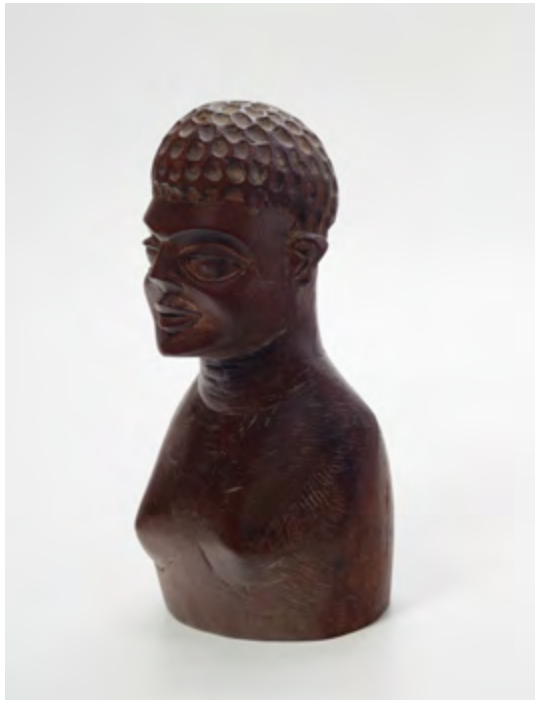
10522
Ogó de Exu
madeira entalhada,
37,5 x 6 x 9,5 cm
sem assinatura
compra, Gasparino da Matta
e Silva, 1964

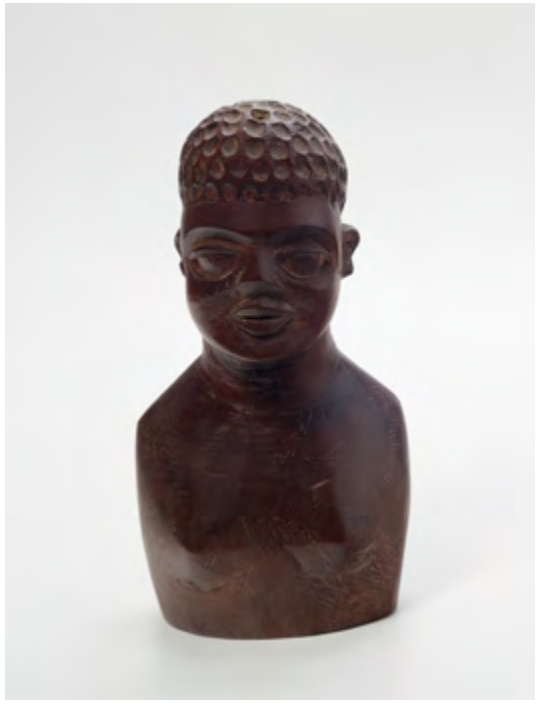




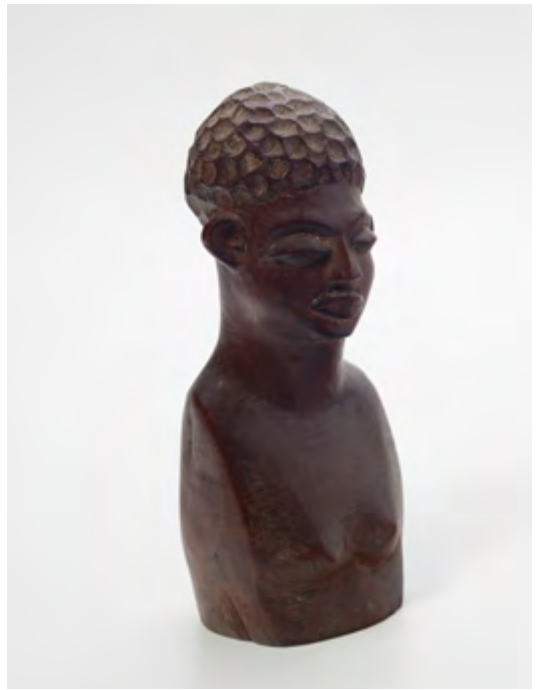
Angola

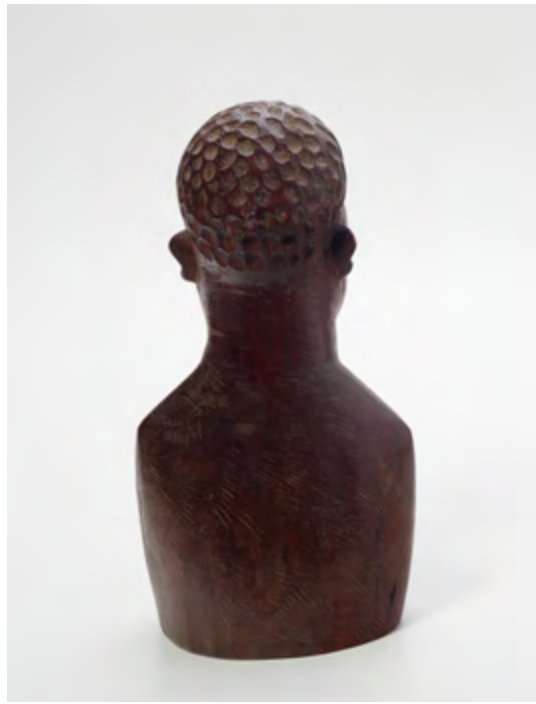






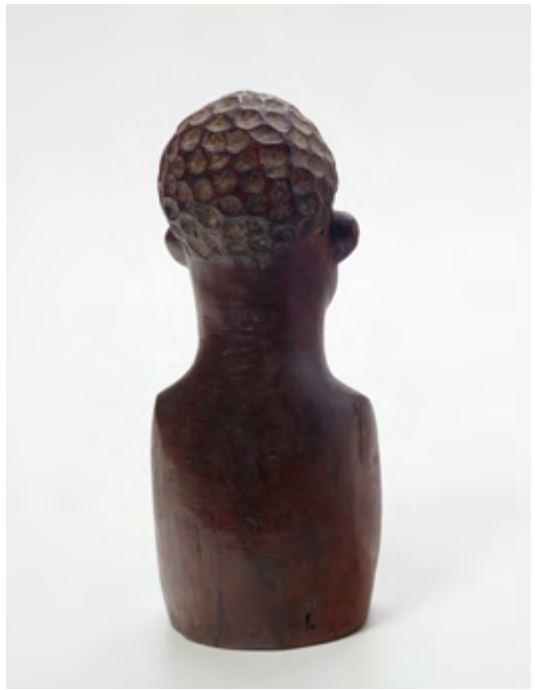
10825
Busto de homem
século XX, Angola
madeira entalhada, 18,5 x 8 x 8 cm
sem assinatura
doação, Guilherme Augusto
Carneiro Leão, 1984





10824
Busto de homem
século XX, Angola
madeira entalhada, 22 x 11 x 9 cm
sem assinatura
doação, Guilherme Augusto
Carneiro Leão, 1984





SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

ANA TELES DA SILVA
Antropóloga do Instituto Brasileiro de Museus, lotada no Museu Nacional de Belas Artes desde 2010. Atualmente, é responsável pelas Coleções de Arte Africana e Arte Popular do MNBA. Realizou pesquisa de doutoramento sobre a rede de intelectuais em torno da *Revista Brasileira de Folclore* no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do IFCS/UFRJ. Tem interesse nas áreas de cultura popular e artes popular e africana. Integrante do Grupo de Pesquisa MNBA/CNPq Museus, Patrimônios Artísticos e Diversidades.

CLÁUDIA REGINA ALVES DA ROCHA
Museóloga do Instituto Brasileiro de Museus, lotada no Museu Nacional de Belas Artes desde 2010. Foi responsável pelo Núcleo de Registro de 2011 a 2017 e chefe da Divisão Técnica de 2017 a 2022. Atualmente, é responsável pelas Coleções de Pintura e Desenho Brasileiros e desenvolve pesquisa sobre Firmino Monteiro no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Possui pós-graduação em Teoria da Arte: Fundamentos e Práticas Artísticas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2002) e mestrado em Museologia pela Universidade de São Paulo (2014). Suas pesquisas enfatizam as coleções do MNBA, e são focadas em arte brasileira, documentação museológica, história do MNBA, artistas negros, curadoria e museus de arte. É integrante do Grupo de Pesquisa MNBA/CNPq Museus, Patrimônios Artísticos e Diversidades.

DANIEL BARRETTO DA SILVA
Coordenador técnico do MNBA. Graduado em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio (2002). Pós-graduado em Educação Estética pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio (2003). Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio (2006), defendeu dissertação no âmbito da literatura brasileira contemporânea. Ingressou no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan em 2006, onde foi diretor do Museu Regional Casa dos Ottoni. Trabalha no Museu Nacional de Belas Artes/Ibram desde 2010, onde foi responsável pelas coleções de Escultura, Arte

Africana e Novas Linguagens e esteve envolvido em vários projetos curatoriais.

DANIELA MATERA DO MONTE LINS
Diretora do Museu Nacional de Belas Artes, destaca-se por sua sólida formação em Museologia e especialização em História da Arte, com pesquisas sobre Hélio Oiticica. Mestre em Museologia e Patrimônio, alia teoria e prática para preservar e valorizar o patrimônio artístico nacional. Sob sua gestão, o museu passou por uma requalificação espacial e conceitual, que promoveu inovação e engajamento com o público. Daniela lidera a modernização das instalações e atualização das curadorias, consolidando o museu como referência cultural, com exposições inclusivas e projetos que celebram a diversidade da arte brasileira.

ELOÍSA RAMOS SOUSA
Doutora em Museologia e Patrimônio, Unirio/Mast, mestre em Relações Étnico-Raciais – Cefet/RJ e especialista em Cultura, História e Literaturas Afro-Brasileiras e Africanas – UCB. Graduada em Museologia pela Unirio e socióloga formada pela UFF. Funcionária (museóloga) concursada da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz). Integrante do Grupo de Pesquisa MNBA/CNPq Museus, Patrimônios Artísticos e Diversidades.

JOSÉ ROBERTO TEIXEIRA LEITE
Historiador e crítico de arte, professor universitário e autor de 40 livros sobre arte e artistas brasileiros, José Roberto Teixeira Leite nasceu em 1930, no Rio de Janeiro, e dirigiu o Museu Nacional de Belas Artes entre 1961 e 1964. Pertence à Associação Brasileira de Críticos de Arte e ao Comitê Brasileiro de História da Arte, e é sócio honorário do Instituto Histórico e Geográficos Brasileiro.

RAUL LODY
Antropólogo, museólogo, curador, escritor, autor de vasta obra no campo da cultura material de matriz africana, com experiências etnográficas em países africanos.

REGINALDO TOBIAS DE OLIVEIRA
Educador do Instituto Brasileiro de Museus, lotado no Museu Nacional de Belas Artes desde 1983. Bacharel em Museologia pela Unirio. Especialista em Teoria da Arte pela Uerj. Guia de turismo credenciado pela Embratur. Mestrando em Patrimônio e Museologia pela Unirio. Pesquisa as narrativas sobre o povo negro nas exposições do MNBA. Integrante do Grupo de Pesquisa MNBA/CNpQ Museus, Patrimônios Artísticos e Diversidades.

Presidente da República
Luiz Inácio Lula da Silva

Ministra da Cultura
Margareth Menezes da Purificação Costa

Presidenta do Instituto Brasileiro de Museus
Fernanda Santana Rabello de Castro

Diretora do Museu Nacional de Belas Artes
Daniela Matera do Monte Lins

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

DIVISÃO TÉCNICA
Daniel Barretto da Silva (Coordenador)

Acervo Artístico
Amauri Rodrigues Dias
Ana Teles da Silva
Anna Paola Baptista
Cintya Callado
Cláudia da Rocha

Arquivo Histórico
Thais Rodrigues de Freitas

Biblioteca Araújo Porto Alegre
Veronica de Sá

Restauração de Pintura
Larissa Long

Reserva Técnica
Claudia Ribeiro
Lucia Ibrahim
Adelmo Braga

Registro
João Barbosa

Educativo
Reginaldo Tobias de Oliveira
Simone Bibian

Comunicação e Difusão Cultural
Amândio Miguel dos Santos
Marcio Marques
Nelson Moreira Junior
Luiz Frederico Sarkis Arbex

DIVISÃO ADMINISTRATIVA
Luiz Otávio Fernandes Monteiro
(Coordenador)
Altair Dantas
Paulo Roberto Gomes
Ilmar Alburquerque
Guapy Pinheiro
Waldir Lane

Arquitetura
João Legal Leal

Arquivo Institucional
Danielle Salvioli Machado

Associação de Amigos e Colaboradores do Museu Nacional de Belas Artes
Artha Baptista (Presidente)
Laura Maria Neves de Abreu
(Vice-Presidente)

Conselheiros
Carlos Afonso Rodrigues Dimuro (Presidente de Honra), Rafael José Oliveira Sotero (Financeiro), Gabriel da Silva Reis (Jurídico), Izabel Ferreira Tinoco (Recursos Incentivados), Rossano Antenuzzi de Almeida e Helena Cunha de Uzeda (Relações Institucionais), Fabiana Vidal Costa (Comunicação), Luiz Eduardo Meira de Vasconcellos (Acervo e Doações)

Conselho Fiscal
José Gustavo Féres

PUBLICAÇÃO
Organização
Ana Teles da Silva
Eloísa Ramos Sousa

Editora
AREA27

Coordenação e Produção Editorial
Rodrigo Andrade Alvarenga

Autores
Ana Teles da Silva
Cláudia Regina Alves da Rocha
Daniel Barretto da Silva
Daniela Matera do Monte Lins
Eloísa Ramos Sousa
José Roberto Teixeira Leite
Raul Lody
Reginaldo Tobias de Oliveira

Bolsistas CNPq
Ana Gabriella dos Santos de Lima
Cristiane Carvalho
Vitória de Souza Cabral

Design Gráfico
Luana Luna
Lucyano Palheta
[AOQUADRADO]

Registros Fotográficos
Jaime Acioly

Revisão de Textos
Natalia Francis
Rosalina Gouveia

Agradecimentos
Euripedes Gomes Junior
Gabrielle Nascimento
Henrique Cruz
Janine Ojeda
Mariza Guimarães
Ibram
Instituto Joaquim Nabuco
Museu da Inconfidência

REALIZAÇÃO
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES
MINBA
CNPq

PRODUÇÃO
AREA27

Este livro foi produzido com recursos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, através do edital nº 40/2022 Pró Humanidades – Programa de Desenvolvimento Científico e Tecnológico em Humanidade; Linha 5A - Políticas Públicas para promoção da Cultura, pela editora AREA27, em parceria com o grupo de Pesquisa MNBA/CNPq Museus, Patrimônios e Diversidades, em ocasião dos 60 anos da Coleção de Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Rio de Janeiro – RJ, no ano de 2025. O livro foi impresso pela gráfica Leograf, em papel Polén e Offset, com textos compostos nas fontes Freight Text e os títulos em Rawest.

Coleção MNBA

Achanti | Antigo Reino de Benin | Bambara | Bassa | Baulê | Bobo-Fang | Dan | Dogon | Fon | Fulani | Lunda-Quioco | Senufo | Yorubá || Angola

