

**MUSEU AFRO BRASIL: AMPLIANDO E PRESERVANDO OS BENS MATERIAIS E IMATERIAIS
DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA**

Maria Aparecida de Oliveira Lopes

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar as representações, idéias e noções imersas nas memórias e narrativas históricas como resultados da interpretação e observação do amplo acervo do Museu Afro Brasil, constituído por fotografias, instalações, esculturas, telas, máscaras e mídias referentes à cultura afro-brasileira; concomitantemente, abordo a questão da construção das identidades, dialogo sobre preservação, patrimonialização e apresento o acervo ao contar minha experiência como arte educadora nesta instituição.

Palavras-chave: negro, museu, patrimônio

**AFRO-BRASIL MUSEUM: ENLARGING AND PRESERVING MATERIAL AND IMMATERIAL
PATRIMONY OF AFRO BRAZILIAN CULTURE**

Abstract: The goal of this article is to analyze representations, ideas and notions in the memories and historical narratives as results of interpretation and observation of Afro-Brazil Museum. Is possible to find there pictures, fotografies, scultures, masks and many informations about afro-brazilian culture. On the other side, I think about construction of identities, preservation and I try to “show” the collection reporting my experience as special guide there.

Key-words:Black people, museum, patrimony

Construindo o cenário da Instituição: curadorias e núcleos

O Museu Afro Brasil está localizado no parque do Ibirapuera na cidade de São Paulo e foi inaugurado em outubro de 2004. A instituição é obra, sobretudo, do artista plástico Emanuel Araújo¹, que por um longo processo colecionou obras sobre a cultura afro-brasileira. Araújo trabalhou anteriormente na Pinacoteca do Estado de São Paulo e como Secretário da Cultura. Em 1988 lançou a obra *A mão Afro-brasileira* e em 1995 e 1997 realizou as exposições “Os Herdeiros da Noite” e “Arte e Religiosidade no Brasil – heranças africanas”.

Além das exposições anteriores, Emanuel Araújo destacou-se ao realizar o módulo “Negro de Corpo e Alma” na mostra do Redescobrimento exibida em 2000 no parque do Ibirapuera. Recentemente, em 2002, apresentou a exposição “Para não esquecer – negras memórias, memórias de negros”.

A partir destas exposições este artista foi, aos poucos, apresentando o que seria o museu Afro Brasil. Em suas palavras:

O Museu Afro Brasil não pretende ser um museu do negro ou sobre o negro, museu de um gueto étnico ou cultura; nem tampouco um museu de folclore, reduzindo as curiosidades do passado às raízes mais profundas das expressões da cultura brasileira. Ao contrário, o museu se propõe a revisitar nossa história, passar a limpo nossa memória, para interrogar-se sobre a formação da nossa sociedade e nossa cultura, fazendo-o porém da perspectiva do negro, a partir do olhar e da experiência do próprio negro. Não reconhecer ao negro o direito desse lugar, negar a importância da sua contribuição, que perpassa todas as manifestações culturais do Brasil, seria passar um mata-borrão sobre uma saga de cinco séculos de história e dez milhões de africanos triturados na construção deste país².

O museu tem-se apresentado como espaço diferenciado na recuperação das memórias e o conjunto da exposição tenta mostrar a contribuição do negro para a formação da sociedade brasileira a partir da sua própria perspectiva e experiência.

Desde os anos 50 do século XX, existia entre a militância negra um projeto de preservação e afirmação dos bens materiais e imateriais da cultura afro-brasileira. Na pasta com documentos do IV Centenário da cidade de São Paulo constam cartas do então diretor do TEN (Teatro Experimental do Negro), apresentando um grande projeto de valorização da cultura negra. Abdias do Nascimento propôs a Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente da comissão do IV Centenário, a realização da 1ª mostra de arte negra brasileira, visando realçar a presença do homem, a cultura e a arte dos africanos e seus descendentes na formação e construção do Brasil³.

Esse pavilhão, em linhas gerais, deveria comportar um palco para as representações de peça de teatro clássico, moderno e dramas baseados na religiosidade negra e em outros problemas de integração social do negro no Brasil; seriam apresentados rituais, velhas danças, cantigas, usos e costumes, ritmos, batuques, candomblés, macumbas, xangôs e outras manifestações do negro no Brasil. Em uma dependência especial, dentro desse pavilhão, seria instalado um museu histórico e etnográfico, onde fariam reconstituições de senzalas, mercados de escravos, exposição de documentos sobre a abolição e uma evocação gráfica e plástica dos vultos e episódios mais significativos da evolução do negro no trabalho, na ciência, na sociedade e nas artes brasileiras. Em outra dependência seria instalada uma casinha para a exibição da arte culinária afro-brasileira⁴.

A carta de Abdias do Nascimento, antes de chegar a Francisco Matarazzo Sobrinho, da Comissão do IV Centenário, passou pelas mãos de Nicolau Filizola, que tratou de enviar uma resposta resumida para Matarazzo, dizendo, nos parágrafos finais, que a verba era escassa e

que não via a possibilidade de se construir esse pavilhão com tão vasto programa de arte afro-brasileira, que já era parte natural da exposição de arte brasileira. Ademais, o museu histórico e etnográfico iria “relembrar fatos que o 13 de maio procurou apagar das páginas de nossa história”. Já a cozinha afro-brasileira poderia alojar-se em um dos pavilhões típicos a serem construídos no recinto da exposição. E a representação de peças de teatro poderia ser feita num dos teatros da capital.

O T.E.N., por mais de uma vez, tentou construir uma instituição de preservação da cultura afro-brasileira. Na área patrimonial saiu a proposta da criação de um Museu de Arte Negra, com exposição em 1968, no Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro. Esse projeto não foi adiante por conta das circunstâncias políticas da época, que provocaram a desarticulação do T.E.N. e o exílio de Abdias do Nascimento.

Ficou evidente que aquele projeto de Abdias do Nascimento de construir um museu para a comunidade negra no parque do Ibirapuera concretizou-se apenas em 2004.

No começo de sua implantação, o Museu Afro Brasil contava com uma equipe interdisciplinar composta de historiadores, antropólogos, pedagogos, museólogos, entre outros profissionais, que participaram da configuração inicial e das propostas curatoriais.

Hoje ainda existe uma equipe de museologia, montagem, cenografia e assistentes de curador no Museu Afro Brasil. Além destas equipes há o núcleo de Educação que realiza uma série de atividades nas monitorias: entre elas roteiros temáticos, oficinas, palestras etc. Em 2006 foi iniciado o curso de Teatro Vocacional no Museu e, neste mesmo ano, foi encerrado o curso de “História e cultura Afro-brasileira: ensinar e aprender na diversidade”, que durante oito meses preparou professores para o ensino da história e cultura da África e Brasil.

Este museu, que não conta mais com o patrocínio da Petrobrás, apresenta uma exposição permanente sobre a história e cultura afro-brasileira, dividida em núcleos e mantém espaços para exposições temporárias; oferece programas de atendimento a públicos diversificados (professores, pesquisadores, alunos de diferentes séries); comporta a biblioteca Carolina Maria de Jesus e o teatro Ruth de Sousa. Neste teatro acontecem palestras e apresentações de alunos e outros profissionais.

Outro ponto observado refere-se à utilização de recursos na exposição do museu. Nesta instituição prevalece a apresentação de objetos em vitrines e bases, acompanhados de textos explicativos e cenografias em tamanho original, com manequins e objetos. Além desta forma tradicional de exposição consta a utilização de sonorização e mídia eletrônica. Em mais de um espaço do museu Afro-Brasil é possível encontrar a apresentação de documentários, filmes e outras exibições em vídeos e terminais de computadores.

O espaço do museu foi projetado por Niemayer e possui dois andares. A exposição permanente conta com diversos núcleos que podem ser divididos e redivididos: África – composto por esculturas e máscaras das sociedades tradicionais africanas; escravidão e

trabalho – navio negreiro e vários instrumentos e quadros mostrando a presença do negro em diversos ofícios de trabalho, instrumentos de tortura; religião – insígnias do candomblé, umbanda, catolicismo e as evidências religiosas na arte; núcleo da escravidão doméstica – cartões postais, quadros e esculturas da figura da ama-de-leite; festas – máscaras, fotos e quadros do maracatu, cavallhada, congada, carnaval; artes – o negro na arte barroca e neoclássica; personalidades negras – artistas, engenheiros, arquitetos intelectuais, jogadores, autoridades religiosas, políticas etc.

Representações, memórias e identidades nas leituras expográficas do Museu Afro Brasil

Algumas temáticas e situações repetem-se no decorrer da exposição e é possível encontrar objetos africanos que explicitam as reciprocidades entre manifestações culturais africanas e afro-brasileiras. A partir do núcleo das máscaras e esculturas das sociedades tradicionais africanas existe a tentativa de estabelecer vínculos com a África. Neste espaço de arte das sociedades africanas, e em outros momentos da exposição, perguntava para o público qual o vínculo do Brasil com a África, visando discutir o legado civilizatório africano para a cultura nacional. Procurava desconstruir também aquelas imagens míticas imersas no imaginário da sociedade brasileira: a África da floresta, das doenças e da pobreza.

No início do diálogo com o público sobre África, apresentava as informações do “Caderno de Visitas” elaborado pelo museu Afro Brasil e completava o discurso com a bagagem que tenho como pesquisadora da temática. E mostrava as máscaras e esculturas.

As explicações sobre o uso das máscaras e esculturas permitiam conhecer um pouco do jeito de ser e viver dos africanos:

A arte africana aparece em todos os momentos da vida social, tanto nos objetos mais simples usados no cotidiano, como aqueles que fazem parte de cerimônias religiosas, lembrando que o sagrado e profano não estão dissociados nestas sociedades. Essa arte permeia o ciclo da vida, desde o nascimento, passando pela iniciação ao mundo adulto até a morte, quando a pessoa se torna ancestral. As máscaras eram utilizadas em momentos especiais, chamados ritos. Os ritos celebram a passagem dos jovens para a idade adulta, os ciclos da natureza, a morte de um membro do grupo, o pedido de proteção aos deuses ou o agradecimento pelos seus feitos. As máscaras podem parecer com pessoas ou animais⁵

A princípio a minha narrativa sobre arte africana não era muito elaborada, mas tinha pontos em comum com o que Carlos Serrano expôs em seu livro *Memórias d’África*. Na verdade, tentava mostrar que os aspectos mais relevantes das formas de representação gráfica

da arte africana estão vinculados ao universo espiritual do homem africano, ao seu cosmos tradicional⁶.

Como explica Serrano, para o africano a vida social na sua plenitude tem por meta uma constante busca de equilíbrio junto ao universo dos ancestrais. Em outras palavras, as máscaras e as esculturas correspondem a suportes para o culto da ancestralidade. Alguns elementos específicos da natureza (certas árvores, em particular, consideradas árvores de força) são transformados em suporte temporário das forças ancestrais invocadas nos cultos. Por isso mesmo, as esculturas dos ancestrais são consideradas protetoras dos espaços domésticos, das aldeias e dos territórios⁷.

As máscaras são criadas segundo crenças e narrativas míticas que também invocam os ancestrais. Nas sociedades agrícolas, as máscaras zoomórficas invocam forças ou espíritos da natureza, para a proteção dos campos cultivados e a evocação à fertilidade.

Algumas normas e regras e aspectos gráficos orientam a construção das máscaras e esculturas. Normalmente estas peças são esculpidas em madeira e obedecem a um princípio de simetria e de geminidade (duas metades que unem os opostos complementares: dia e noite, sol e lua, homem e mulher, alto e baixo, visível e invisível).

Por fim, Carlos Serrano alerta que o símbolo é um repositório de significados que são compreendidos quando alicerçados no entendimento das práticas sociais. Isso significa que o estudo dos símbolos e seu relacionamento com a arte tradicional africana deve levar em consideração um universo espiritual específico africano e as associações com as esferas da vida social, política, econômica e religiosa⁸.

Marcelo Souza produziu um texto sobre o museu Afro-brasil e nele apresenta o conceito de arte africana difundido por Mariano Carneiro da Cunha. Neste artigo Cunha explica que a vida do africano é marcada de rituais, e esta é uma das razões que levaram vários antropólogos e críticos de arte à afirmação de ser a arte africana essencialmente religiosa. Mas alerta que os estudos atuais mostram que a realidade é bem mais complexa, compreendem que a arte africana tem uma conotação religiosa e informa igualmente os aspectos políticos, econômicos e domésticos das sociedades tradicionais. Devo admitir que o meu discurso dificultava uma compreensão profunda da arte africana, pois afirmava e reafirmava o seu caráter religioso, por vezes deixando de apresentar exemplos de objetos de arte africana sem função religiosa alguma⁹.

Reconheço que, ao explicar sobre este núcleo no começo das monitorias, não conseguia apresentar as culturas africanas permeadas de transgressões, continuidades, transformações, adaptações e reinvenções. Discursava sobre esta cultura material, máscaras e esculturas, insistindo na caracterização da África tradicional sem enfatizar suas atualizações artísticas; preocupava-me em abordar técnicas e produtos da arte tradicional que estão fora do âmbito da modernidade africana. Uma visita do presidente do Benin ao museu Afro Brasil, para

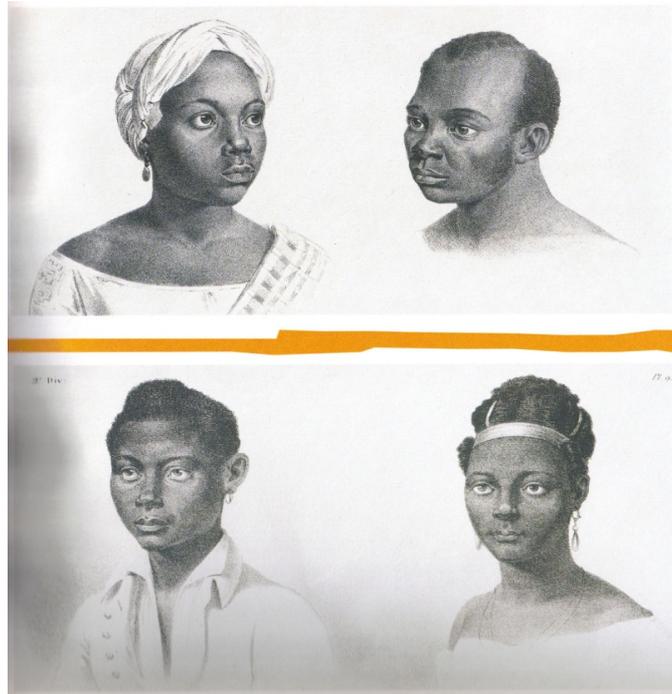
abrir uma exposição sobre o próprio Benin, fez-me rever esta questão das atualizações nas obras de arte tradicional. Ele trouxe uma máscara guelede, com material diferente das antigas, para presentear Emanuel Araújo.

Durante as monitorias no núcleo de arte africana alguns visitantes perguntavam se não havia produção de quadros, telas e desenhos, uma vez que a exposição de arte africana do museu Afro era composta de máscaras e esculturas. Normalmente respondia que os panos africanos ilustravam a arte dos desenhos e pinturas. Mas era possível ir mais longe nesta análise, conforme informa Serrano:

Nos tecidos confeccionados pelos Kuba (etnia habitante do centro da RDC), encontramos diversos motivos geométricos nos quais as mulheres Kuba expressam o seu sentido estético nos bordados dos tapetes de prestígio utilizados pelos chefes. Os elementos figurativos têm um ritmo que estabelece um movimento perpétuo, podendo evocar uma estrutura labirinto. Linhas em ziguezague, losangos, figuras entrelaçadas, pontas de flechas e outros elementos contam ou indicam aspectos pontuais dos mitos de criação dessa população, constituindo elementos-força da cosmologia Kuba¹⁰.

Quando fazia uma visita linear pelo acervo com o público, ao sair do núcleo de África, deslocava-me para o núcleo de trabalho e escravidão, que possibilitava refletir sobre o legado civilizatório do continente africano; estimulava os diálogos sobre as diversas formas de resistência, especialmente aquela que começava dentro próprio navio negreiro. Neste ponto sempre recorria às cenas do filme *Amistad* para reforçar que as rebeliões, muitas vezes, começavam dentro do próprio navio negreiro. Conforme a idade e formação do público, discutia ainda questões profundas referentes ao fim do tráfico: a pressão da Inglaterra, a política de imigração brasileira, o projeto de branqueamento, as teorias raciais do XIX, a exclusão do negro do mercado de trabalho, a ausência de políticas de indenização após a escravidão.

Em determinados momentos, no início do trabalho como arte educadora, fazia leituras com as imagens de Johann Moritz Rugendas, aquelas imagens que não colaboram para o entendimento da diversidade étnica africana e para entender as condições de vida dos escravos. Neste exercício visava apontar as imagens idealizadas sobre a escravidão elaboradas pelo artista.



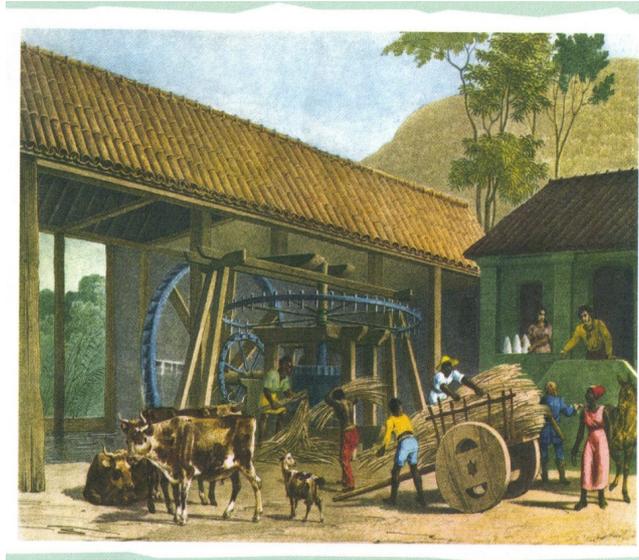
1- Johann Moritz Rugendas
Creoles, 1835

Litografia, coleção particular
2- Johann Moritz Rugendas
Congo, 1835

Litografia, coleção particular (caderno Uma visita ao museu Afro-brasil, p. 5)

Em quase todas as monitorias visitava o núcleo de trabalho para enfatizar que durante quase quatrocentos anos homens e mulheres escravizados trabalharam para a construção da nação brasileira. Afirmava e reafirmava que os africanos trouxeram com eles conhecimento tecnológico que foi empregado em diversas atividades. Enfatizava que eles realizavam todo tipo de trabalho, do mais simples ao mais complexo, tanto nas fazendas como nas cidades.

Na maioria das vezes repetia algumas perguntas para os visitantes com a intenção de discutir pontos polêmicos sobre a história afro-brasileira. Para debater a questão da tecnologia fazia a seguinte indagação no núcleo que trata da escravidão e trabalho: quem construía os instrumentos de trabalho na escravidão? a máquina de fumo, o alambique, o engenho de açúcar?



Reprodução de Johann Moritz Rugendas
Engenho de açúcar s/data
Litografia colorida à mão

Em raros momentos o público dizia que o negro foi o construtor dos instrumentos de trabalho. Normalmente, ao branco eram atribuídas a projeção e elaboração dos diversos instrumentos de trabalho; os visitantes, consciente e inconscientemente, ratificavam a incapacidade do negro para trabalhos que exigissem desenvolvimento intelectual e o domínio da tecnologia.

Na verdade, o museu pretende substituir a visão do negro boçal e passivo por outra mais integral, apresenta o negro não apenas na condição de escravo alienado, mas ainda como sujeito constitutivo dentro do contexto produtivo nacional.

A análise anterior tinha uma relevância pedagógica, pretendia abordar a dignidade do trabalho e do trabalhador escravo para os seus descendentes, mostrar seu aspecto construtor e propositivo. Esta versão contrapunha-se à história oficial da história. Portanto, a iniciativa do museu afro-brasil é voltada para promover e celebrar a herança cultural africana e contrapõe-se a uma brasilidade constituída a partir da escravidão, da dominação bárbara do colonizador europeu.

Contudo, como já apontou Marcelo de Salette, esse discurso mediado às vezes não conseguia se sobrepôr às imagens intrínsecas e chocantes do sistema escravista colonial: o vira mundo, o libando, a gargalheira, o moenda da cana-de-açúcar, os desenhos de Debret e Rugendas¹¹.

Ainda no núcleo escravidão e trabalho faziam comparações entre as imagens de tortura da escravidão com aquelas que remetem ao tratamento do policial dispensado à população negra na atualidade. Citava como exemplo o caso do dentista negro que foi assassinado pela polícia em Diadema¹².

Cada escola e visitante escolhe os núcleos durante a realização da monitoria, mas um número significativo de pessoas não dispensava passar pelo espaço da escravidão para observar os instrumentos de tortura. Em raros momentos o público conseguia pensar que o escravo poderia ser submisso numa circunstância e em outra apresentar rebeldia; os movimentos de resistência são pouco conhecidos pelos visitantes. Uma parte do público recorda Zumbi, mas desconhece a Revolta dos Malês, as lutas das irmandades e as ações dos abolicionistas. As imagens do negro no tronco causam mais lamentação diante do sofrimento do escravo e não levam os observadores a pensar na desobediência do negro.

Faz-se necessário ressaltar que a expografia do museu apresenta informações sobre os processos de luta e resistência organizados e enfrentados pelos escravos e negros livres, sobretudo a revolta dos quilombos, a Revolta dos Malês, as lutas das irmandades negras, Guerra de Canudos. Há no espaço imagens das irmandades religiosas, como a irmandade do Rosário da Boa Morte. Neste sentido prevalecem imagens que possibilitam ao público pensar nos conflitos da sociedade brasileira; a escravidão é anunciada de forma problematizada, com conflitos e pressões internas.

O acervo do museu Afro Brasil recuperou imagens que evidenciam a presença do negro nas cidades brasileiras: alfaiates, sapateiros, músicos, artistas, barbeiros, marinheiros, ferreiros, pedreiros, quitandeiros, amas-de-leite, passadeiras, engomadeiras, entre outras ocupações. A partir destas imagens buscava explicitar os lugares profissionais e acontecimentos relacionados ao negro no processo histórico.



Jean Baptiste Debret (desenho) e Chierry Freres (litógrafo)
Mercador de Samburas e Vendedor de Palmitos
1834-1839

Detalhe da litografia colorida à mão (caderno Uma visita ao museu Afro-brasil, p. 12)

O núcleo de escravidão doméstica é composto de enormes cartões postais com as amas-de-leite vestidas como se fossem sinhás; tem o quadro de Pedro Bruno e uma miniatura daquela estátua de Julio Guerra localizada no largo do Paissandu, em frente à Irmandade do Rosário dos Homens Pretos. Neste espaço fazia o exercício de rememorar junto com o público o papel social da mulher negra na história, as suas contribuições no trabalho urbano, rural, como ama-de-leite, quitandeira, lavadeira, empregada doméstica, comerciante de rua, prostituta etc. Dizia que a ama teve várias funções: amante, doméstica, mãe; refletia sobre a dupla função da mãe negra, perguntava ao público o por quê da mulher branca ter transferido a função de mãe para a mulher negra; reafirmava seu papel de transmissora da cultura afro-brasileira para as famílias brancas, como símbolo da nacionalidade brasileira. Esse debate era promovido por meio da explanação da biografia e leitura da fotografia da ama-de-leite Mônica, que viveu em Recife.

Os retratos das amas e domésticas ornamentadas como sinhás possibilitaram a construção de leituras unilaterais sobre o passado daquelas mulheres. Ao visualizar aquelas mulheres vestidas como sinhás, alguns visitantes concluíam que a escravidão doméstica foi menos tensa e hierarquizada do que aquela experienciada pelos escravos que viviam fora da casa grande, como se dentro destas moradias não prevalecesse a hierarquia. Quase ninguém sabia que aqueles cartões postais serviram para o Brasil afirmar a benevolência da escravidão brasileira no exterior. Outro ponto que causava estranhamento ao público era pensar na escravidão doméstica na perspectiva da negociação, pensar que a escrava, pela proximidade com os senhores, poderia negociar sua liberdade, até mesmo barganhando no campo da sexualidade.

Na instalação sobre as amas-de-leite, para chocar o público e explicar a presença de retratos de crianças negras no orfanato, relatava as reclamações dos médicos da Santa Casa referentes ao tratamento que os senhores davam às mulheres negras:

Os médicos ligados à Santa Casa de Misericórdia carioca testemunharam a separação da escrava de seu filho natural para se tornarem amas de leite. “Dr Vieira considerava essa prática abusiva: ‘é necessário suprimir o abuso dos senhores de escravos, que mandam lançar na roda ou abandonam os ingênuos com o fim de alugarem as mães ou obterem delas maior soma de trabalho’ [...] Dr Neiva reafirmava esta condenação ‘[...] Adormecida a pobre parturiente, quando ela procura pelo sono recuperar as forças exaustas no doloroso trabalho de parto, tiram-lhe o seu inocente filhinho; mais tarde quando a desgraçada acordava e procurava seu filho é que sabia que ele havia sido levado para a roda, desfazia-se em lágrimas em uma grande tristeza”¹³

Ainda no espaço destinado ao sexo feminino falava das transformações e

permanências do lugar social da mulher negra. Pedia para que os alunos lembrassem dos nomes das mulheres negras como artista, professora, advogada, médica, liderança religiosa, política. Os nomes mais citados pela arte educadora e pelo público eram o da Thais Araújo, Zezé Motta, Benedita da Silva, Negra Li, Tati Quebra Barraco, Deise do funk, Isabel Filardis, Valeria Valenssa, Alcione (Marrom), Carolina de Jesus, Mãe Menininha... E por fim, perguntava ao público, principalmente alunos das escolas particulares, quem tinha empregada doméstica negra. Se havia professoras negras na escola onde estudavam. Com os visitantes mais maduros discutia as representações referentes às mulheres que permanecem no imaginário da sociedade brasileira: “branca para casar, mulata para fornicar e negra para trabalhar”.

Percebi também a quase ausência de imagens no acervo do museu que mostrassem a participação do negro livre nas várias dimensões da sociedade brasileira, bem como aquelas que evidenciassem a presença dos negros no mercado atual de trabalho.

Na verdade, uma das falhas do museu Afro é que sua expografia evoca o passado da população negra e silencia sobre a organização desta população na sociedade sujeita a mudanças. Enquanto museu histórico, como diria Ulpiano Bezerra, pode contribuir um pouco mais “para o enriquecimento da consciência histórica, que é a percepção da vida social como o produto da ação humana, que a gera e transforma¹⁴”.

Memórias e narrativas históricas fragmentadas sobre o acervo: religião, personalidades negras, festas e arte.

Tanto na expografia do museu afro quanto no discurso que desenvolvia com o público, as religiões afro-brasileiras surgiam na perspectiva do sincretismo, com o desenvolvimento de discursos que atrelavam o imaginário afro-brasileiro ao universo religioso católico. O discurso da educadora utilizava denominações de santos católicos para a identificação de divindades do panteão afro-brasileiro. Ou ainda, com menos intensidade, aproveitava a abordagem do candomblé para fazer interações entre as divindades africanas e ameríndias, para narrar práticas religiosas que cultuam os antepassados locais.

Nesta abordagem religiosa o meu discurso ficou limitado à apresentação de informações com ênfase no sincretismo. Então confirmava a crítica de Marcelo N. Bernardo da Cunha ao narrar que as religiões afro-brasileiras são apresentadas como homogêneas, confundindo, inclusive, elementos que pertencem a estruturas religiosas diferenciadas. Há uma padronização das representações sobre as diversas práticas religiosas africanas no Brasil nos espaços das instituições¹⁵.

Ao ler o artigo de Vagner Gonçalves da Silva, intitulado “A arte afro-religiosa”, compreendi que as explanações que fiz durante as monitorias não estavam tão equivocadas assim. Gonçalves entende que o catolicismo, os cultos africanos, as religiões afro-brasileiras e

as artes associadas a estas religiões têm confluências. Explicou que há nos terreiros marcas das igrejas e um jeito de ser e pensar dos terreiros nas igrejas¹⁶.

Ao analisar a produção artística religiosa do museu Afro-brasil, enfatizou que a arte sacra das igrejas (presente em altares, retábulos, esculturas, objetos litúrgicos), permeada pelos modelos e estilos de origem européia, sofreu influência, no Brasil, da mão afro-brasileira. Citou como exemplo Aleijadinho, Mestre Valentim, Chagas ou Jesuíno de Monte Carmelo, entre outros, que produziram obras com anjos de pele escura. Para ele existem ainda exemplos mais contundentes e polêmicos, como o da Igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto na qual se pode encontrar, em seus altares, entalhes tidos como representações de búzios e figuras de animais (em geral relacionados às oferendas de deuses africanos)¹⁷.

Por fim, o sexto núcleo, artes plásticas: a mão afro-brasileira trata do barroco e do rococó, passando pela academia, até a arte contemporânea. Nota-se que este espaço sobre a arte afro-brasileira era quase irreconhecível pelos visitantes do museu e visava mostrar que a visibilidade do negro derivava da ascensão de sua herança mestiça. Nele mencionava o nome de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, que viveu entre 1738 e 1814, em Minas, o nome de Valentim da Fonseca, o Mestre Valentim, ativo no Rio de Janeiro na segunda metade do XVIII, e do pintor Jose Theophilo da Fonseca, que produziu as três últimas décadas do setecentos até o ano de 1847, entre Bahia e Sergipe.

Neste ambiente ressaltava que sempre houve no Brasil, a partir do século XVIII, uma forte presença de negro e mestiços nos trabalhos de arte. A princípio como aprendizes, ajudantes ou participantes de grupos dos trabalhos dos monumentos religiosos. “Esta presença ainda se configura por toda a metade do século XIX e somente decresce quando o período barroco se apaga, dando lugar ao neoclassicismo e ao ecletismo acadêmico, diretamente ligados à formação das elites”¹⁸.

O espaço de arte religiosa contemplava os objetos litúrgicos, como os altares com os pejis dos candomblés ou congás da umbanda; além disso, expunha as esculturas em madeira de orixás, peças de barro, ferramentas de ferro forjado, vestimentas litúrgicas; e da tradição católica – imagens de santos, crucifixos etc, ao lado de imagens de orixás, tal como encontramos na umbanda.

Vagner Gonçalves argumenta, em sintonia com uma questão que debatia neste núcleo, que a arte afro-religiosa expressa uma concepção na qual o corpo ocupa um lugar central. Por meio do corpo, manifestam-se o mundo do invisível habitado por deuses e ancestrais, e o visível habitado pelos vivos em suas redes de parentesco e de afinidade.

Por isso todos os sentidos do corpo são valorizados nas religiões afro-brasileiras: cores e formas que os olhos distinguem; texturas e densidades que o tato reconhece; músicas e rezas que as bocas proferem, os ouvidos recebem e a memória preserva, sobretudo

por meio da tradição oral; cheiros e sabores que os narizes e bocas reconhecem na degustação da elaborada cozinha ritual¹⁹.

A imagem dos orixás apresentando-se nas festas públicas no barracão de terreiros, com suas insígnias, roupa, danças e músicas, foram divulgadas nos trabalhos dos artistas Pierre Verger e Caribé.

Além dos artistas, pintores e fotógrafos que tratam desta abordagem, o museu apresenta manequins vestidos de orixás, atabaques, estátuas, os assentamentos e altares. O assentamento de Exu é o mais polêmico entre eles, e o mais explorado na expografia. Exu é um orixá associado à fertilidade e à comunicação entre os vivos e os mortos, deuses e humanos, e sua principal insígnia é o falo. Crianças, adultos e jovens ficavam espantados com a estátua representando Exu (Chico Tababuia) no museu, pois seu pênis é enorme. Em sintonia com o imaginário ocidental cristão, associavam as representações de Exu ao demônio, ou seja, reproduziam a imagem antropomórfica deste orixá divulgada na Idade Média. No núcleo de religião há várias estátuas e imagens com chifres, rabos e tridentes.

Este mesmo núcleo integra ainda imagens e estátuas de santos católicos e das entidades de umbanda, representando as dezenas de entidades que formam as linhas de pretos velhos, caboclos, erês, exus, pombagiras, ciganos, marinheiros, boiadeiros etc, como uma das mais ricas formas de expressão desse imaginário religioso afro-brasileiro.

No espaço religioso é possível localizar um conjunto de artistas que produziram para os próprios terreiros, galerias e ateliês e que figuram nas vitrines dos museus. Estes artistas transitam entre o terreiro, o ateliê e os museus de arte, como é o caso do próprio Emanuel Araújo.

Um grupo de obras busca aproximar-se do tema religioso por meio de analogias, inspiração ou reflexão. Este tipo de produção resulta nas esculturas de palha, búzio e couro do mestre Didi. Ele é filho de mãe Senhora (Ialorixá do Axé Opó Afonjá), Assogbá de Abaluaiê e Alapini (sumo sacerdote do culto dos Egungun), e expressa uma forte referência aos emblemas dos orixás da terra e dos ancestrais que têm na palha seu principal elemento simbólico.

As obras de artistas como Ronaldo Rego, Rubem Valentim e Emanuel Araújo, contemplados na expografia do museu, são representativas da temática do sagrado afro-brasileiro.

Na série Ebós, o artista Ronaldo Rego, produziu peças de madeira em forma de caixas ou gamelas, tais como aquelas que servem para levar as oferendas dos orixás, dentro dos quais insere objetos variados que aludem em suas formas a cores e símbolos das religiões afro-brasileiras. Emanuel Araújo em Oxum reconstrói as

formas básicas que presidem a imagem desta que se veste de amarelo ouro e representa a fecundidade, o útero ancestral. Fileiras de cristais no centro da obra podem aludir simultaneamente ao fila desta divindade e ao fluxo de águas das cachoeiras a qual está associada. Por fim Rubem Valentim em suas esculturas e gravuras de formas geométricas assinala uma leitura construtivista de linhas essenciais presentes em emblemas do candomblé. As cores que acompanham seus logotipos também remetem ao sistema classificatório dos orixás²⁰.

Para Emanuel Araújo, devido à proibição policial do culto do candomblé, a apreensão de seus pertences, objetos de cultos, esculturas, e a profanação de espaços sagrados em todo o país, muito pouco da criação artística propriamente africana dos escravos no Brasil chegou aos nossos dias. O fato de não se permitir ao africano a produção artesanal de objetos esculturas para seus cultos fez com que seu pendor artístico se canalizasse para a criação nos templos da religião oficial²¹.

O tema “arte e religiosidade no Brasil: heranças africanas” foi assim pensado de acordo como uma arqueologia da produção artística afro-brasileira e pretende mostrar como, no terreno de religião – candomblé e umbanda – as formas de criação ainda estão muito próximas dos cânones da arte paleoafricana. Para explicar a arte religiosa, Araújo recorre ao pensamento de George Preston:

Aquele que está familiarizado com a arte africana sabe que é essencialmente reducionista, na qual formas, linhas e massas são abstraídas ou reduzidas, a fim de produzir formas mais simples que aquelas que observamos na realidade. No plano intelectual, a escultura africana foi criada para ser vista como inovação de certos ideais, não imitação da realidade. Isso explica porque um detalhe significativo da estrutura ou anatomia de uma coisa, ou redução do todo a uma essencialização, tenham sido motivos dominantes da arte Africana²².

A produção de artistas contemporâneos como Rubem Valentim, Ronaldo Rego, Agnaldo Manoel dos Santos ou Mestre Didi, presentes no núcleo de arte religiosa, podem ser explicadas à luz das “teorias da não-construção, redução, frontalidade e repetição das formas primárias”, cujos princípios Preston anuncia, descrevendo assim os cânones formais e básicos da arte paleoafricana, que se estendem à arte neoafricana na diáspora.



A arte religiosa afro-brasileira mantém viva uma concepção de cultura e natureza que se cruzam. Um artesão ao esculpir na madeira um oxé (machado) de Xangô atua sobre a forma e conteúdo de um objeto já divino na natureza (a própria árvore) ressaltando-lhe sua expressão sagrada. E como tudo na natureza (a própria árvore) possui axé (força vital), ele, artesão, ao lidar com ela, é apenas um agente da transformação. Por isso os próprios deuses também são eles artesãos como o ferreiro Ogum, o oleiro Oxalá e a grande cozinheira Oxum.

As ferramentas de orixás são de José Adario dos Santos (ferro). As peças em latão são de Mario Proença e o oxé, machado duplo de Xangô, e uma peça anônima. Fonte: Caderno Uma visita ao Museu Afro-brasil

Ao falar destes artistas, Emanuel Araújo conclui que, neste momento de grande discussão sobre multiculturalismo e diversidade cultural, temos exemplos de uma arte gerada a partir de cânones próprios, por outra via que não a européia, que serve para elucidar o que somos e que nos permite entrever uma possibilidade de mudança em direção a um comportamento cultural comprometido com uma nova identidade²³.

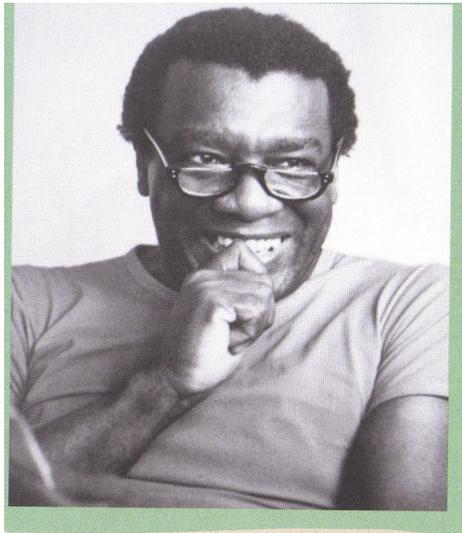
Reconheço ainda que a minha abordagem sobre as lideranças religiosas surgia em tom memorialista, com referências a pais e mães-de-santo falecidos e fundadores das diversas comunidades religiosas, mencionava a importância de Mãe Menininha, Olga de Alaketo, Mãe Senhora, Mãe Estela, mas esquecia de mencionar as gerações recentes de líderes e suas práticas.

Conforme apontou Bernardo Cunha

E recorrente apresentação de personagens das tradições africanas em forma de arquétipos e estereótipos; a baiana do acarajé, o capoeira, a mãe-de-santo, etc. As personalidades individuais são substituídas por estereótipos e papéis que apresentam africanos e seus descendentes a partir de lugares comuns. Pessoas são identificadas e apresentadas pelos personagens que se espera interpretem. Mulheres se destacam quanto a isso, em uma gama de figuras simbólicas, nas quais as personagens femininas se enquadram como prestadoras de serviço; lavadeiras, cozinheiras mandingueiras, baianas vendedoras de produtos diversos, mulheres de roda de samba, amas-de-leite, aguaceiras do Bonfim,

membros das irmandades religiosas. Os homens são capoeiristas, pescadores, maculelês, estivadores, vendedores ambulantes. Com exceção de alguns líderes religiosos, não percebemos nas exposições lugar para destaque individual: todas as questões são tratadas na perspectiva do grupo, onde os negros são tratados sem nome e sem personalidade²⁴

Embora tenha explicitado as ações de personalidades negras em suas praticas sociais, admito que em determinados momentos substituí as ações das personalidades individuais por estereótipos e papéis que apresentam africanos e seus descendentes a partir de lugares comuns. Cometi o equívoco de tratar as pessoas em forma de arquétipos e lidei com as questões que envolvem a população negra na perspectiva do grupo sem explicitar as ações individuais. Por outro lado, foi no núcleo denominado história e memória, onde estão localizadas várias personalidades negras, que pude nomear consideravelmente as ações individuais. Neste núcleo encontramos as imagens e biografias de Luis Gama, Juliano Moreira, Gonçalves Dias, Machado de Assis, Carolina Maria de Jesus, Pelé, Elza Soares, Grande Otelo, Milton Nascimento, Milton Santos, Haroldo Costa, Abdias do Nascimento, Cruz e Souza, André Rebouças, Mariguela, Pixinguinha, Zezé Motta, Ruth de Sousa, Mãe Menininha, Clementina de Jesus, Olga de Alaketo, Solano Trindade, Machado de Assis, Manuel Quirino, Ismael Silva, Agostinho Santos, entre outros. Aqui neste núcleo pude falar de outros e dos mesmos lugares sociais destinados e conquistados pelos negros.



Milton Santos

(Uma visita ao Museu Afro Brasil, p.39)

Este quadro amplo de personalidades negras evidenciando nas vitrines do museu Afro alimentava reflexões profundas a respeito do reconhecimento dos negros na mídia, o que

possibilitava análises referentes às representações mais comuns difundidas para a sociedade. Nota-se pelos argumentos do público neste espaço das personalidades negras que o estereótipo criado de que os negros são bons em música e esporte caminha junto com o de que eles são ineficientes como políticos, empresários, industriais, advogados, médicos, engenheiros e demais profissões de prestígio.

O negro é revelado pela mídia como portador de dotes corporais, jogador, bailarino, passista de escola de samba, em manifestações artísticas, mas poucas vezes é referência como intelectual. Tal idéia também foi constatada por Miriam Sepúlveda ao visitar o museu de Belas Artes do Rio de Janeiro:

Quando visitamos o museu Nacional de Belas Artes ou a Biblioteca Nacional, não encontramos nenhum tratamento separado que permita uma análise da produção artística de negros. Ao se confrontar com obras de arte ou obras literárias, o visitante não tem nenhuma indicação racial relativa à autoria. A coleção Artur Ramos, por exemplo, é preservada de acordo com vários temas, mas nenhum deles referente à negritude do autor. Da mesma forma, é possível no Brasil encontrarmos estudos acadêmicos aprofundados sobre a obra de Machado de Assis, ou sobre o papel político desempenhado por André Rebouças, sem qualquer indicação seja dada sobre a cor ou a raça destes intelectuais²⁵.

O núcleo história e memória era emblemático por me possibilitar falar das contribuições dos negros em diversas áreas e enfatizar sua presença também no pós-abolição, pois o público, como a historiografia, só lembra dos negros no período da escravidão. Aqui, aproveitava para contar, por exemplo, a história de Abdias do Nascimento e Solano Trindade em seus respectivos teatros, o T.E.N. e o Popular, entrelaçando suas ações às organizações.

Para os visitantes do ensino médio, pré-vestibular e superior, rememorava a história da Legião Negra, na tentativa de evidenciar a participação do negro na história de São Paulo e do Brasil no século XX. A Legião Negra, também conhecida como Pérolas Negra, fez parte da Revolução Constitucionalista de 1932, que lutou para enfrentar o governo de Getúlio Vargas. Petrônio Domingues informa que a participação da Legião Negra nas forças constitucionais simbolizava a continuidade do exemplo de seus irmãos abolicionistas, como André Rebouças, José do Patrocínio e Luís Gama, ícones da grandeza do país²⁶.

Durante o movimento constitucionalista, o interventor de São Paulo, Pedro de Toledo, que aderiu ao movimento, marcou uma reunião com a Frente Negra Brasileira. Esta associação anti-racista resolveu manter uma posição de neutralidade no movimento, uma vez que seus dirigentes alimentavam uma forte simpatia pelo governo de Getúlio Vargas. Domingues relata que, na campanha ideológica, os constitucionalistas invocaram a tradição do povo paulista, o legado de glória dos bandeirantes, que deixava de ser uma exclusividade das famílias

tradicionais para se tornar uma virtude de todo o povo paulista, inclusive o negro. Outra versão desta história constitucionalista informa que, mesmo durante a guerra, o negro ficou simbolicamente de fora da constituição da raça paulista, pois era visto como auxiliar na causa paulista²⁷.

Além das ideologias, o que fazia com que a guerra tivesse respaldo no meio negro era o desemprego que assolava milhares de lares e famílias. Para os operários, negros e pobres, o alistamento representou um meio objetivo de sustentação material; dava aos desempregados o direito de uma série de benesses vindas das frentes assistenciais. O alistamento garantia uma cesta básica, assistência médica e odontológica e um salário para o soldado e a família.

A Legião Negra ganhou destaque na grande imprensa, que noticiava as últimas novidades da sua sede, localizada na Chácara do Carvalho, um antigo casarão situado na Barra Funda (rua Alameda Eduardo Prado, 69), bairro da região central de São Paulo.

As mulheres negras também aderiram às forças auxiliares de praticamente todos os batalhões da Legião Negra, muitas dessas mulheres acompanharam seus maridos e detectou-se a presença de mulheres negras como soldados. Havia quatro mulheres negras entre os soldados das suas companhias de fuzileiros da Legião Negra que integram o destacamento formado para guarnecer a Estrada de Capão Bonito-Buri, na frente Sul. Para o historiador Petrônio Domingues, o caso impressionante é o de Maria Soldado. Ela foi cozinheira da família Penteado e resolveu abandonar emprego para ingressar nas fileiras da Legião Negra²⁸.

Diferente desta área com imagens fotográficas da Legião Negra, um núcleo freqüentado com constância pelos visitantes e educadores era o de festas. Nesta instalação existem referências às festas tradicionais, como o maracatu, a congada, cavallhada, carnaval. Este espaço destaca-se pelo colorido das máscaras e pelo som emitido pela televisão que transmite as festas de diversos cantos do Brasil. Mas como o número de páginas para escrever este artigo é limitado, passarei para as considerações finais.

Considerações finais

A existência do Museu Afro Brasil evidencia um exercício de preservação e patrimonialização que se relaciona com a explicação e a representação de elementos constitutivos da cultura nacional.

Uma breve análise da história do Brasil descortina a tentativa das elites em construir imagens, modos de vida, crenças e discursos marcados por visões eurocêntricas na formulação de uma cultura nacional. Nesta direção, o Museu Afro tem ocupado um espaço importante para atenuar discriminações relacionadas ao tratamento patrimonial da cultura negra.

Como educadora, buscava reconhecer os cidadãos nacionais apontando as referências, os valores e atitudes culturais dos diferentes povos que formam o país. Não tratava a cultura nacional como homogênea, enfatizava a diversidade e colocava em risco as imagens idealizadas que foram construídas para a nação. Dizia, por exemplo, que não vivíamos uma democracia racial e afirmava que o Brasil hierarquizava as culturas, apesar de vender a idéia de uma sociedade pluriétnica.

Uma parte dos visitantes, ao constatar que o espaço do museu valoriza e celebra elementos e valores da cultura afro-brasileira como patrimônios da cultura nacional, passava a hierarquizar ou homogeneizar as referências culturais de negros, brancos, índios e asiáticos, na tentativa de professar um discurso politicamente correto.

Neste diálogo com diversas pessoas sobre identidades verifiquei aquilo que foi abordado por Stuart Hall, citado por Bernardo Cunha, ao afirmar que o discurso das construções históricas nacionais “identifica o sujeito pós-moderno como um indivíduo fragmentado, composto de várias identidades, por vezes contraditórias e mal resolvidas, em um processo de identificação mais provisório, variável e efêmero”²⁹.

Durante o dialogo com o público, interessava-me pelas narrativas que disputavam espaço no campo da construção de uma memória coletiva sobre a população negra. Isto prova que os diversos grupos sociais que freqüentam o museu começam a dar conta de que também têm história para contar e que esta história, silenciada ate então, precisa ser construída por meio de narrativas próprias e transmitida através de práticas a instituições sociais. Segundo Miriam Sepúlveda, é isso que “amplia a percepção de diversos grupos sociais para a compreensão do fato de que as narrativas, práticas e instituições da memória não são politicamente neutras e aumenta as demandas para que o poder público financie atores e locais da memória”³⁰.

Para a autora citada anteriormente, quando o público do museu percebe a importância dele mesmo narrar sua história, a memória deixa de ser reduzida a um patrimônio comum de todos os cidadãos e a atuação de museus afro-brasileiros passa a se contrapor às narrativas tradicionais³¹.

De vez em quando ficava preocupada com o excesso das manobras que fazia nas narrativas para recuperar a memória coletiva sobre a população negra ao dialogar com os visitantes do museu. Ao escrever este artigo, analisei outro, “Como explorar um museu histórico”, do autor Ulpiano Bezerra. Suas palavras apontam que minha preocupação com a narrativa histórica e a memória coletiva estava bem fundamentada. Ele fez a seguinte indagação: “Se a historia, como forma de conhecimento, procura estudar a realidade histórica, por que os museus históricos deveriam estar dissociados deste esforço?”³² O Museu Afro Brasil como museu histórico que é, concilia as necessidades de evocação e celebração de memória com a responsabilidade de promover a consciência histórica, neste caso, a consciência negra.

Para Meneses, uma das principais funções e o melhor potencial de um museu histórico referem-se ao seu entendimento da construção, usos e reciclagens da memória nacional³³.

Recebido para publicação em junho de 2008.
Aprovado para publicação em agosto de 2008.

Notas:

- ¹ Emanuel Araújo nasceu em 1940, em Santo Amaro da Purificação. Formou-se na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia; estudou gravura com Henrique Oswald e expõe individualmente desde 1960. Sua produção inicia-se com a gravura e a partir de 1970 orienta-se para a escultura material, em metal. Dentre os diversos prêmios que recebeu, citamos o prêmio Odorico Tavares (Bahia, 1970), a Medalha de Ouro da III Bienal Gráfica de Florença (Itália, 1972) e dois prêmios por linguagens distintas (gravura e escultura); foi escolhido o melhor gravador do ano (1974); e o melhor escultor do ano (1983), ambos concedidos pela Associação de Críticos de Arte de São Paulo. Já em 1988 e 1989, a convite, como Distinguished CUNY Visiting Professor of Art of the City College of the City University of New York.
- ² Texto de parede do Museu Afro Brasil. *CADERNO de Visitas do Museu Afro Brasil*. São Paulo: Via Imprensa Edições de Arte, 2006, p. 1.
- ³ Departamento do Patrimônio Histórico, Arquivo do IV Centenário, caixa 110, ano 1953, n. 1738.
- ⁴ Departamento do Patrimônio Histórico, Arquivo do IV Centenário, caixa 110, ano 1953, n. 1738.
- ⁵ *CADERNO de Visitas do Museu Afro Brasil*. São Paulo: Via Imprensa Edições de Arte, 2006.
- ⁶ SERRANO, Carlos & WALDMAN. *Memórias d'África, a temática africana em sala de aula*. São Paulo: Cortez, 2007, p. 151.
- ⁷ SERRANO, Carlos & WALDMAN. Op. cit, p. 152.
- ⁸ SERRANO, Carlos & WALDMAN. Op. Cit, p. 159.
- ⁹ SOUZA, Marcelo De Salete. *Museu Afro Brasil: o reconhecimento da cultura material e simbólica afro-brasileira*. Monografia em artes plásticas. São Paulo: USP, 2006, p.30. De Salete citou o artigo de Mariano Carneiro da Cunha. Arte Afro Brasileira. In: ZANINI, Walter (org). *História Geral da Arte no Brasil*.
- ¹⁰ SERRANO, Carlos & WALDMAN. Op cit, p. 160.
- ¹¹ SOUZA, Marcelo De Salete. Op. Cit., p 20,
- ¹² Numa certa ocasião recebi dois diplomatas no museu Afro Brasil, um brasileiro e outro jamaicano. O brasileiro traduzia o que achava pertinente para o jamaicano. Quando disse para eles, no núcleo da escravidão, que os policiais continuam tratando os negros como escravos e comparei cenas de tortura da escravidão e cenas dos policiais acorrentando os negros na periferia, o diplomata brasileiro reagiu dizendo que não era verdade e continuou a observar outras partes do acervo.
- ¹³ O debate que fazia no núcleo referente à escravidão doméstica está presente no artigo As representações sociais da mãe negra na cidade de São Paulo. *Patrimônio e Memória*. Assis, Cedap, v. 3, n.2, 2007.
- ¹⁴ MENESES, Ulpiano Bezerra de. "Museus Históricos: da Celebração à consciência histórica". São Paulo: *Caderno do Jornal da Tarde*, 1991, p 7.
- ¹⁵ CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha. *Teatro da Memória, palco de esquecimentos, culturas africanas e das diásporas negras em exposições*. Tese de doutorado em História, PUC, 2006, p. 25.

-
- ¹⁶ SILVA, Vagner Gonçalves da. Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira. In: *Revista Debates do NER*. Porto Alegre, ano 9, n.13 p. 97-113, jan/jun, 2008.
- ¹⁷ SILVA, Vagner Gonçalves da. Op. Cit, p.100.
- ¹⁸ ARAUJO, Emanuel. *Catalogo Museu Afro Brasil, um conceito em perspectiva*. Secretaria Municipal da Cultura, 2006, p 239
- ¹⁹ SILVA, Vagner Gonçalves da. Op. cit, p.110.
- ²⁰ SILVA, Vagner Gonçalves da. Op. cit, p.113.
- ²¹ ARAUJO, Emanuel. *Catalogo Museu Afro Brasil, um conceito em perspectiva*. Secretaria Municipal da Cultura, 2006, p 240.
- ²² ARAUJO, Emanuel. Op. Cit., p 240.
- ²³ ARAUJO, Emanuel. Op. cit, p 240.
- ²⁴ CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. Op.cit, p. 30.
- ²⁵ SANTOS, Miriam Sepúlveda dos. “Entre o tronco e os atabaques: a representação do negro nos museus brasileiros. Texto para o colóquio internacional”. *O projeto unesco no Brasil: uma volta crítica ao campo 50 anos depois*, 2007, p. 20.
- ²⁶ DOMINGUES, Petrônio Jose. “Os Pérolas Negra, a participação do negro na revolução constitucionalista de 1932”. In. *Afro Ásia*. Universidade Federal da Bahia, n 29-30, 2003.
- ²⁷ Idem, p. 31.
- ²⁸ Idem, p. 40.
- ²⁹ Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha citou, de Stuart Hall, a obra *A identidade cultural na pós modernidade*, p. 60.
- ³⁰ SANTOS, Miriam Sepúlveda dos. Op. cit., p 15.
- ³¹ Idem, p. 20
- ³² MENESES, Ulpiano T Bezerra de. “Como explorar um museu histórico”. São Paulo: *Caderno do Jornal da Tarde*, 1991, p. 6.
- ³³ idem Ibidem, p. 6.