

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – CFH  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Carla Brito Sousa Ribeiro

**QUE “AFRO” É ESSE NO AFRO BRASIL?**  
**A concepção curatorial no Museu Afro Brasil – Parque Ibirapuera,**  
**São Paulo/SP**

Florianópolis  
2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – CFH  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Carla Brito Sousa Ribeiro

**QUE “AFRO” É ESSE NO AFRO BRASIL?**  
**A concepção curatorial no Museu Afro Brasil – Parque Ibirapuera,  
São Paulo/SP**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social.  
Orientadora: Professora Doutora Ilka Boaventura Leite.

Florianópolis  
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Ribeiro, Carla Brito Sousa  
Que "Afro" é esse no Afro Brasil? : A concepção  
curatorial no Museu Afro Brasil - Parque  
Ibirapuera, São Paulo/SP / Carla Brito Sousa  
Ribeiro ; orientadora, Ilka Boaventura Leite, 2018.  
178 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de  
Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências  
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia  
Social, Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Antropologia Social. 2. Antropologia. 3.  
Museologia. 4. Museu Afro Brasil. 5. Curadoria. I.  
Boaventura Leite, Ilka . II. Universidade Federal  
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em  
Antropologia Social. III. Título.

Carla Brito Sousa Ribeiro

**QUE “AFRO” É ESSE NO AFRO BRASIL?  
A concepção curatorial no Museu Afro Brasil – Parque Ibirapuera,  
São Paulo/SP**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de Mestre em Antropologia e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC.

Florianópolis, 08 de março de 2018.

---

Profª. Drª. Vânia Zikan Cardoso  
Coordenadora do Curso

**Composição da Banca Examinadora:**

---

Profª Drª Ilka Boaventura Leite  
(Presidente PPGAS/UFSC)

---

Profª Drª María Eugenia Dominguez  
(Membro Interno PPGAS/UFSC)

---

Profº Dr. Paulo Jorge Pinto Raposo  
(Membro Interno – PPGAS/UFSC)

---

Dr. Eduardo Meinberg de Albuquerque Maranhão Filho  
(Membro Externo – Associação Brasileira de História das Religiões)



## AGRADECIMENTOS

Venho de uma família para a qual o ensino superior é ponto extraordinário na trajetória de seus membros. Aliás, o acesso a ele só foi possível pela ruptura causada por minha mãe, que entre seus doze irmãos é a única que possui curso de graduação. Essa superação se deu na faixa de seus 40 anos de idade, quando era responsável por duas filhas, à época pré-adolescentes. Assim como muitas coisas em nossa vida, essa façanha se deve a ajuda incessante de Maria de Brito, tia com status de avó, mãe, tutora e matriarca, mesmo sem nunca ter tido filhos biológicos.

Ao olhar para a vitória de minha mãe, não consigo deixar de vê-la como parte da minha. Assim como também percebo a contribuição das minhas avós, ambas já falecidas. Creio que não há melhor forma de me sentir grata do que lembrar das trajetórias dessas duas mulheres, que nunca tiveram a permissão de acesso ao ensino formal, que dirá a outros direitos pela minha geração tomados como tão garantidos. A elas foi designado o lugar das tarefas domésticas, o lugar de esposa “novinha e trabalhadora”, trazida como encomenda do sertão baiano para cuidar dos sete filhos do primeiro casamento do marido; O lugar de empregada doméstica vendida pelo próprio pai ainda criança no interior de São Paulo para trabalhar em “casa de família”. Nunca lhes foi concedido o direito de escolher sua profissão ou sua área de estudos. É a essas mulheres que sinto que talvez jamais poderei agradecer o suficiente por terem sobrevivido a todas as imposições em suas vidas para dar vez a gerações com maiores oportunidades, suas filhas e netas que podem lhes fazer justiça através do direito de escolha. Elas não deixaram bens, propriedades ou posses, mas deixaram um exemplo de resistência que não será esquecido.

Sem o apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, o CNPq, não teria sido possível a conclusão desta etapa em tempo ideal. Fica o meu profundo agradecimento e o reconhecimento pelo privilégio de ter minha permanência na pós-graduação financiada. Sou grata também pelo suporte de minha orientadora, Ilka Boaventura Leite, que gentilmente me abriu as portas para uma pesquisa que havia sido iniciada por ela. Não tenho palavras para agradecer sua atenção, seus exemplos e por ter compartilhado sua experiência comigo, o que me proporcionou um profícuo voo livre através da Antropologia.

Os colegas do Núcleo de Estudos de Identidades e Relações Interétnicas, o NUER, fundado há 30 anos pela professora Ilka Leite

fizeram grande diferença neste percurso, e foram mais do que companheiros de uma linha de pesquisa, formando uma rede de apoio e suporte para seguirmos em meio ao cenário dos desmontes da educação brasileira de forma geral. Agradeço especialmente a Yérsia, mulher de coração gigantesco e uma força inspiradora, a Larisse por toda a sua sensibilidade e empatia, ao Yasser por sempre deixar os momentos mais leves e ao Willian, que me incentivou a tentar o processo de seleção para o programa. Um agradecimento especial vai também a toda a equipe do Projeto Territórios do Axé. Obrigada por me proporcionarem momentos tão valiosos para a minha formação acadêmica e para o meu crescimento enquanto indivíduo.

Tenho muito a agradecer pelo suporte e apoio do PPGAS UFSC, um programa que conseguiu avançar nas discussões e implementou políticas afirmativas do o perfil geral de seus alunos – Obrigada turma do mestrado de 2016!. Agradeço especialmente pelo apoio e incentivo na participação de Congressos, bem como por tornar possível todo o empenho que foi empregado pela Comissão Geral de Organização das Jornadas Antropológicas 2017. Este grupo e esta experiência foram muito ricos para a minha formação. Sou grata também a minha irmã, Aline, que trilhou os caminhos iniciais na UFSC, e me proporcionou conhecer e entender um pouco melhor essa instituição e a cidade de Florianópolis. Ao meu companheiro João, agradeço por todas as formas de suporte que conseguiu a mim dispende.

Por fim eu gostaria de ressaltar a grande relevância que alguns colaboradores do Museu Afro Brasil tiveram para esta pesquisa. Agradeço especialmente as saudosas conversas com Romilda, Isabel, Tiago, Roberto, Fátima, Luís, Luciara e Jefferson, sujeitos que deixaram suas marcas de uma maneira ou de outra neste texto. Além de toda a disponibilidade do Guilherme, também colaborador do Museu e colega de tempos mais remotos, quando da formação em Museologia pelo Centro Paula Souza. Obrigada pelos textos e pelas palavras.



[...]  
Se você tá afim de ofender  
É só chamá-la de morena, por crer  
Você pode até achar que impressiona  
Aqui no Ile Ayê a preferência é ser chamada de negona

O sistema tenta desconstruir  
Te afasta das suas origens  
Para que você não possa interagir  
Construir  
Já passou da hora de acordar  
Assumir sua negritude  
É vital para prosperar

Ser negro não é questão de pigmentação  
É resistência para ultrapassar a opressão  
Sem pressão  
[...]

**Alienação**  
**Bloco Ilê Aiyê**  
**Letra: Sandro Teles e Mário Pam**







## RESUMO

Esta pesquisa se orientou pela abordagem etnográfica do Museu Afro Brasil, tendo em vista levantar aspectos que permitissem refletir sobre o conceito e as ideias de “afro” da instituição. O conceito, que norteia a concepção curatorial no Afro Brasil, se revelou como um imaginário próprio, composto pelo arranjo de objetos de toda a sorte de categorias, que junto a instalações e elementos de cenografia, comunicam o “afro” ao público de uma maneira aberta. O acompanhamento da rotina institucional também possibilitou perceber que este “afro” transcende a narrativa curatorial, pois é evidenciado na visão política dos colaboradores do Museu que atuam na comunicação com o público visitante, principalmente através de seus educadores. Remontar os percursos, tanto do idealizador e realizador do Afro Brasil, Emanuel Araújo, quanto dos conceitos que fizeram parte da concepção do Museu no formato das exposições que o precederam, auxiliou a pensar a institucionalização do “afro” e os modos como essa noção vem sendo moldada atualmente através de um processo criativo conjunto.

**Palavras-chave:** Museu Afro Brasil; imagem; afro-brasileiro; afroidentidade.



## ABSTRACT

This research has been oriented by an ethnographic approach of Museu Afro Brasil, aiming to sum up aspects to consider about the concept and the ideas of “afro” of this institution. This concept, that guides the curatorial conception in the Afro Brasil, has revealed itself as a particular imagery, composed by an arrangement of all source of object categories. Together with art installations and scenographic elements they communicate the “afro” to the public in a wide and open to interpretation way. Following the Museum's routine has also permitted to realize that this “afro” transcends the curatorial narrative, once it moves around its workers' political vision transmitted to the public, specially perceived on its educators' activities. To retrace steps, both the Museum's creator Emanuel Araújo, and the concepts that were part of the Museum's conception in his previous exhibitions, has helped us to understand the process that led to the “afro” institutionalization. Tracing these steps has also been useful to comprehend how this notion is being built today, as a creative collective process.

**Key words:** Museu Afro Brasil; image; afro-brazilian; afro identity.





## RÉSUMÉ

Cette recherche a été orientée par l'approche ethnographique du Museu Afro Brasil, avec l'objectif de rassembler des éléments capables de nous faire réfléchir sur le concept et les idées de "l'afro" de l'institution. Ce concept, qui guide la conception des expositions du Musée, s'est révélé comme une imagerie particulière, composé par l'arrangement des objets d'une variété de catégories. Avec des installations d'art et des décors scéniques, cette imagerie communique "l'afro" aux visiteurs, ouvert à leur interprétation. Suivre la routine de l'institution a également permis de réaliser que cet "afro" transcende le récit curatoriale, car dans ses mouvements, il est réalisé dans la vision politique des employés du Musée qui travaillent en communication avec le public visiteur, spécialement à travers leurs éducateurs. Tracer les chemins du créateur et directeur d'Afro Brasil, Emanuel Araújo, aussi que les parcours des concepts qui ont fait partie de la conception du Musée - au format des expositions qui l'ont précédé -, a aidé à réfléchir sur l'institutionnalisation de "l'afro". Le suivi de leurs itinéraires a également permis de comprendre les façons dont cette notion se modifie actuellement, dans un processus créatif commun.

**Mots-clés:** Museu Afro Brasil; image; afro-brésilien; afro identité.



## LISTA DE FIGURAS:

Figura 1: Detalhe da instalação “Navio Negroiro” (2017).....	53
Figura 2: Antiga instalação “Navio Negroiro” (2006).....	53
Figura 3: Estatueta africana em exposição no Museu Afro Brasil. Autoria e datação não identificadas.....	54
Figura 4: Máscaras Tikuna em exposição no Museu Afro Brasil. Datação não identificada.....	55
Figura 5: Imagem de mulher negra anônima em exposição no Museu Afro Brasil (2017).....	57
Figuras 6 e 7: Ex-Votos na exposição do acervo do Museu Afro Brasil (2017).....	58
Figura 8: Detalhe da instalação 1988, do artista plástico Ferrão (2017)...	73
Figura 9: Emanuel Araújo no Jardim do Museu de Arte Sacra da Bahia (1968).....	89
Figura 10: "Corte Vermelho" Técnica Monoprint, (1991). Artista: Emanuel Araújo.....	92
Figura 11: “Gravura de Armar”, (1972). Técnica: Xilogravura em cores . 75 x 105 cm.....	99
Figura 12: Capa da primeira edição de <i>A Mão Afro-Brasileira</i> , de 1988...	103
Figura 13: “Auto-retrato”, (1963), Técnica: Xilogravura, 50 x 34 cm. Emanuel Araújo.....	109
Figura 14: Emanuel Araújo no corredor do Museu Afro Brasil. Foto de Salvador Cordaro.....	112
Figura 15: Instalação sem título no Museu Afro Brasil, representando a chamada árvore do esquecimento.....	116
Figura 16: Rubem Valentim. Objetos Emblemáticos nº3, 5 e 6. (1969, 1977 e 1969) Madeira Policromada. Exposição Geometria Afro-Brasileira e Africana (2017).....	129

Figura 17: Regina Vater. Mantra Para Oxalá (1992). Instalação na Pinacoteca do Estado de São Paulo.....	132
Figura 18: Agnaldo Manoel dos Santos. Século XX. Madeira. Exposição do Acervo do Museu Afro Brasil (2017).....	133
Figura 19: Fotografias de Hans Silvester. Exposição Vale do Rio Omo – O Povo e a Natureza (2017).....	140
Figura 20: Imagem da instalação sem legenda, representando um peji de candomblé. Autoria de Roberto Okinaka.....	151
Figura 21: Vista da parede cenográfica com os orikis dos orixás.....	152

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	23
<b>CAPÍTULO I</b>	
1. O Cenário Urbano – Parque Ibirapuera.....	41
1.1. Atividades, Setores e Captação de Recursos.....	42
1.1.1. Biblioteca Carolina Maria de Jesus.....	42
1.1.2. Núcleo Educativo.....	43
1.1.3. Núcleo de Pesquisa.....	45
1.2. Gestão, crises, patrocínio e manutenção.....	46
1.3. As exposições entre o conceito e a narrativa.....	49
1.4. Percepções sobre o movimento na narrativa curatorial.....	51
1.5. As Imagens: imaginário e iconologia.....	62
1.5.1. Metalinguagem da memória.....	62
1.5.2. As Imagens do Museu Afro Brasil.....	65
1.6. O “afro” que chega ao público. A criação pelo processo.....	70
1.7. “Aprender a desaprender” através das imagens.....	79
<b>CAPÍTULO II</b>	
2. Um Projeto de Vida.....	81
2.1. Como remontar percursos?.....	82
2.2. Dos caminhos iniciais em Santo Amaro.....	87
2.3. Na mão da contracultura, era necessário se auto preservar: anos 1960, anos de chumbo, estreias e estratégias.....	90
2.4. Festival Mundial de Artes e Culturas Negras e Africanas, Diáspora, Negritude e descobertas.....	95
2.5. Redemocratização do Brasil, movimentos contemporâneos, docência e curadoria.....	99
2.6. Pinacoteca e curadoria de arte e história afro-brasileiras.....	104
2.7. O nascimento do Museu Afro Brasil e a renúncia como secretário da cultura.....	106
2.8. O idealizador que realiza e a diversidade dos movimentos.....	109
2.9. Produzir a si mesmo e o fluxo das identificações.....	112

## CAPÍTULO III

3. Caminhos curatoriais e a iconologia das imagens.....	117
3.1. <i>A Mão Afro-Brasileira</i> : uma “grande matriz para os projetos subsequentes”.....	118
3.2. O Projeto <i>Vozes da Diáspora</i> : alargamentos e destaques.....	127
3.2.1. Pintores Negros do Século XIX e Rubem Valentim.....	127
3.2.2. Pierre Verger e Regina Vater.....	129
3.2.3. Agnaldo Manoel dos Santos.....	132
3.3. Ancestralidade.....	133
3.4. Brasil: Terra de Contrastes.....	135
3.5. O “afro” transnacional: que África é essa?.....	139
3.6. Entre a poética, a autoria de artista e a curadoria.....	143
3.7. Colaboradores como sujeitos de coautoria.....	148
3.7.1. Núcleo de Museografia: Roberto Okinaka.....	148
3.7.2. Núcleo de Pesquisa: Renato Araújo Silva e Tiago Gualberto	153
3.8. Um trabalho em equipe.....	155
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	157
<b>REFERÊNCIAS GERAIS</b> .....	163
<b>REFERÊNCIAS DAS IMAGENS</b> .....	174
<b>ANEXO</b> .....	175

## INTRODUÇÃO

“Que bloco é esse/ Eu quero saber/ É o mundo negro / Que viemos cantar pra você”. Esses são os versos de autoria de Paulinho Camafeu que entoaram o ritmo da estreia do Ilê Aiyê em fevereiro de 1975. Primeiro Bloco de Carnaval a se autodenominar “Afro”, o Ilê, também conhecido como “o mais belo dos belos”, por pouco não foi nomeado “Mundo Negro” para fazer jus ao nome desta canção de sucesso, que aqui é homenageada. Ambos, o Bloco Afro como associação cultural e Paulinho Camafeu, são lembrados pelo nome desta pesquisa. Enquanto compositor, Paulinho viveu ofuscado pelos intérpretes que deram voz as suas músicas, nunca tendo sido alçado à posição de destaque pela composição de sucessos da música baiana. Atualmente sofrendo de complicações decorrentes do diabetes, o autor de “Mundo Negro” passa por dificuldades em se manter financeiramente. No entanto, nos anos 1970, Paulinho conseguiu sintetizar a questão que emanava de todos os cantos da cidade de Salvador: “Que bloco é esse?” Não se tratava de um bloco qualquer, afinal, o Ilê Aiyê é até hoje símbolo da performatividade da afrodescendência ao estilo baiano. Surgido da iniciativa de fundadores e dirigentes negros que permitiam somente a participação de negros nos desfiles e nas demais atividades, o bloco despertou a animosidade de parcela da população soteropolitana, que chegou a apelidá-lo de “bloco do racismo” (SILVA, 2008, p.96). A criação do bloco foi também uma forma de protesto contra o cenário do carnaval baiano, no qual muitos blocos não permitiam a participação de negros, sendo exclusivos à elite branca de Salvador. Em grande medida, a performance de uma corporalidade associada à negritude baiana teve a ajuda do Ilê Aiyê para ser delineada, através de sua identidade visual, repleta de cores e estampas que remetem a uma África idealizada, ou da explosão de sons percussivos entoados por atabaques, repiniques e outros tambores. Atualmente, além de aceitar participantes de todas as cores e filiações étnico-raciais, o bloco atua como associação cultural, e desenvolve uma série de projetos culturais e sociais na cidade de Salvador<sup>1</sup>.

A homenagem a Camafeu e ao Bloco Afro é também um modo de fazer referência ao idealizador e realizador do Museu Afro Brasil, Emanuel Araújo, que, nascido na região do Recôncavo, no interior do Estado da Bahia, experimentou sua juventude e emancipação na cidade

---

<sup>1</sup> Para um estudo sobre o discurso autorreferente do Ilê Aiyê, ver a dissertação de Carlos Aílton da Conceição Silva (2008).

de Salvador. Sem dúvida, ter vivenciado a atmosfera da cidade, local em que surgiram expressões afroidentitárias tão próprias e tão difundidas em termos globais, colaborou em grande medida para a construção do conceito de “afro” que hoje dá forma ao Museu Afro Brasil.

Através de uma abordagem etnográfica, buscou-se discutir a concepção curatorial, a missão e as noções de África deste museu situado no Parque Ibirapuera, que fica na capital do estado de São Paulo. Acreditamos que, por intermédio da investigação desses aspectos, foi possível chegar à noção de “afro”, elaborada e reelaborada ao longo de mais de cinco décadas de criação, durante as quais diversos sujeitos fizeram contribuições e participações em seu desenvolvimento, como um processo que vem sendo comunicado através de um imaginário peculiar.

Homenagear os versos de “Mundo Negro” é ainda uma forma, ainda que indireta, de evidenciar o contexto tão plural das expressões afroidentitárias, das quais a afro-baianidade performada pelos blocos “afros” carnavalescos é apenas uma em meio ao universo de possibilidades de autofiliação e autoexpressão coletiva de grupos formados por sujeitos que descendem da diáspora africana. Em meio a este universo de modos de ser e se perceber, muitas das Áfricas imaginadas e reinventadas aqui no Brasil estão presentes no imaginário do Museu Afro Brasil. Evidentemente nem todas recebem espaço no Museu.

Durante conversas com alguns colegas e apresentações em congressos durante as quais eu expunha o objeto de minha pesquisa, não foram raras as vezes que fui interpelada a respeito da representação de expressões afroidentitárias como o rap, o grafite e a break dance. Sobretudo quando se vincula o museu ao *locus* em que se insere, a cidade de São Paulo, berço da cultura do rap no Brasil. Pode parecer curioso que a expressão brasileira da cultura hip-hop, consagrada como afrodescendente, não esteja presente no espaço do Museu enquanto que telas de pintores negros do século XIX, considerados improváveis, se pensarmos na abrangência do sistema escravocrata até fins do século em questão, estejam presentes enquanto expressão afro-brasileira. Como são diversas as possibilidades de existência e de expressividade, nem todas elas recebem espaço na narrativa do Afro Brasil, assim como nem todas as formas de expressão que são apresentadas na instituição possuem evidentes conexões com o que comumente conhecemos como cultura afro-brasileira. Essa é, talvez, uma das peculiaridades da proposta do Museu que me disponho aqui a analisar.



Minha trajetória enquanto pesquisadora do Museu e o envolvimento com sua noção de “afro” remonta a tempos anteriores à formação acadêmica na área da Museologia ou mesmo a mais recente, em Antropologia. Em meu primeiro contato com o Museu Afro Brasil, enquanto participante de uma visita técnica do curso de Turismo e Hospitalidade em 2009, me lembro de ter sido surpreendida tanto pela gigantesca variedade tipológica dos objetos dispostos, quanto por seu conteúdo. Até então eram incipientes e contraditórios os meus sentimentos com relação a minha própria afrodescendência. Tudo parecia muito nebuloso, e a constante associação dessa descendência ao sofrimento e à escravidão não colaboravam para que eu me sentisse confortável para refletir acerca da minha própria ancestralidade. Filha de mãe branca e de pai negro falecido ainda na minha infância, eu busquei por muito tempo a confortável posição de “mestiça”, me vinculando o quanto podia à possibilidade do branqueamento. Eu acreditava que bastava alisar os cabelos para me passar facilmente por uma mulher branca – o que no estado de consciência atual entendo que raramente, ou mesmo nunca, chegou a acontecer.

Durante esta referida visita, fomos apresentados ao núcleo de arte africana do Museu, em meio às máscaras e esculturas que desafiavam o nosso imaginário colonizado. As esculturas representando a Exu foram prontamente associadas à figura do demônio da cosmologia do catolicismo, assim como os falos e os grandes seios de outras representações foram considerados pela turma ora afrontosos, ora cômicos. O estranhamento sem dúvida era parte eminente do desconhecimento do grupo acerca dos objetos, bem como dos sujeitos que os criaram, do contexto de suas culturas e suas distintas visões de mundo. Isolados do cenário cultural de sua produção, objetos como aqueles muitas vezes foram usados para a criação de discursos evolucionistas acerca do suposto primitivismo das formas e traços criados por seus artistas. Vale dizer que o estranhamento em si não provoca as distorções que o julgamento moral acerca de tais objetos é capaz de gerar e gerou no grupo de visitantes. Desse modo, o papel mediador do educador que nos acompanhava foi muito importante para o dismantelamento das referências colonizadas que surgiram nas falas do grupo, pois alguns até temiam olhar para as esculturas. Houve mesmo o caso de uma garota que teve de ser conduzida por uma colega com os olhos cobertos pelas mãos, tão forte era a vinculação à noção ocidentalizada de mal e pecado que as imagens lhe evocaram.

Talvez tenha sido a minha ainda incipiente simpatia por museus que reforçou o efeito de análise dos meus referenciais na proporção em

que ocorreu. Passei a questionar o medo, a compreender que estava diante de um processo secular de negação e cerceamento do direito à expressão daqueles povos. No processo de dominação imperialista, muitos foram os signos literalmente demonizados e proibidos nas sociedades ocidentais e ocidentalizadas. Percebi também a continuidade daquelas manifestações nos objetos que haviam sido criados no Brasil, através de obras de arte contemporânea que faziam alusão à simbologia das religiosidades afro-brasileiras e em objetos de uso cerimonial. Entendi que a opção por essa continuidade era também uma questão de resistir à violência epistêmica, uma opção por libertar signos ancestrais da interdição a qual haviam sido submetidos. Para muitos, como eu, aquele havia sido o primeiro contato com questões extremamente sensíveis, mas pouco extravasadas, referentes aos estudos afro-brasileiros. É evidente que apenas uma visita não é capaz de transformar imediatamente anos de sociabilidade em um país racista como o Brasil, mas o contato com os objetos e com a narrativa através da qual eles nos foram comunicados, sem dúvida, incutiu em muitos questões e reflexões sobre a temática, e, especialmente em mim, despertou um interesse que anos depois veio a se desdobrar em uma carreira de estudos a respeito da temática.

Posteriormente, em 2014, ano em que concluí o curso de graduação em Museologia, tive a oportunidade de estudar narrativas sobre a presença da população afrodescendente nos museus brasileiros. Tomei como estudo de caso uma exposição no Museu Casa dos Contos, na cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais<sup>2</sup>. Situada em um cômodo identificado pela instituição como tendo sido uma antiga senzala, a exposição foi nomeada *A Arte Afro-Brasileira na Coleção de Toledo*. Contradizendo seu nome, a exposição reunia uma ampla gama de instrumentos de tortura utilizados nos sujeitos escravizados no período colonial. Por meio de uma revisão da literatura sobre os espaços dedicados à memória e ao patrimônio da população afro-brasileira nos museus, pude perceber que a presença desses sujeitos nos discursos das instituições costuma estar vinculada ao sofrimento e à desumanização protagonizada pelo sistema escravagista (SANTOS, 2007; CUNHA, 2003; MELO, 2013). Por outro lado, há o processo de negação e dissimulação propalado pelo mito das três raças, como fundadoras da democracia racial no Brasil, em

---

<sup>2</sup> O estudo de caso se desdobrou em minha monografia: RIBEIRO, Carla Brito Sousa. **Os Contos da Senzala: Análise do discurso e recepção no Museu Casa dos Contos**. 2014. 74 f. TCC (Graduação) - Curso de Museologia, DEMUL, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2014.

grande parte responsável pela disseminação da ideia de que os descendentes da diáspora africana fundiram-se harmoniosamente a uma nação brasileira mestiça. Nessa lógica que reduz, subsume, faz desaparecer ou inferioriza a herança cultural afrodescendente, se enquadram muitas propostas curatoriais como a do Museu Casa dos Contos. Essas abordagens parecem estar centradas no sofrimento de um povo que já não mais existe, uma vez que o transforma de “escravo” a “brasileiro” sem problematizar suficientemente a questão das condições de cidadania no período posterior e atual. Não podemos ser ingênuos a ponto de ignorar a dimensão política desse tipo de abordagem e montagem curatorial, pois como nos lembra Santos, “a partir da fragilidade imposta ao sofrimento, repete-se infinitamente a situação de dominação” (2007, p.10).

Quando da elaboração do trabalho, diversas questões a respeito da arte afro-brasileira me surgiram. A primeira e mais evidente se deu em torno de onde estaria essa chamada arte afro-brasileira na coleção de Toledo em exposição. Em se tratando do período colonial, época áurea da escravização dos africanos, o que poderíamos considerar como Arte afro-brasileira? Se o “afro” dessa arte é o sujeito que por meio dela se expressa, teriam os africanos da diáspora e seus descendentes como expressão artística os seus próprios instrumentos de tortura? A pesquisa incitou o interesse e a reflexão sobre esse assunto, que me pareceu tão caro aos estudos afro-brasileiros. Tendo como objetivo sanar algumas dessas questões que persistiram, optei por pesquisar nesta dissertação uma proposta curatorial diametralmente distinta da observada no Museu Casa dos Contos. Pude partir das experiências adquiridas enquanto pesquisadora associada ao NUER – Núcleo de Estudos de Identidades e Relações Interétnicas da UFSC, no qual tive a oportunidade de integrar a equipe do projeto Territórios do Axé<sup>3</sup>, e aprofundar debates a respeito dos estudos afro-brasileiros ao compartilhar dos resultados das pesquisas dos meus colegas.

---

3 O projeto Territórios do Axé foi desenvolvido pelo NUER nos anos de 2016 e 2017 mediante Acordo de Cooperação Técnica com o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. Foi realizado um mapeamento das casas religiosas de matriz africana na região da grande Florianópolis, contendo informações quantitativas e qualitativas. O objetivo foi fornecer um diagnóstico preliminar sobre a diversidade das religiões que possibilite o desenvolvimento de políticas públicas que garantam a liberdade de culto e a autonomia dos praticantes dessas religiões na região. Participar das entrevistas do projeto foi fundamental para alargar a percepção acerca dos aspectos estéticos, socio-históricos e antropológicos que envolvem as religiosidades afro-brasileiras.

Investigar “que afro é esse” no Museu Afro Brasil implica em entender o “afro” como uma construção teórica: estética, política e poética. Essa construção perpassa sobretudo pelo campo da memória, enquanto um ato de autoidentificação, de constituição de um mundo significativo para os sujeitos afro-brasileiros. Esse processo de constituição, segundo Friedman (FRIEDMAN, 1992, *apud* BRIONES, 1994), não ocorre senão em circunstâncias históricas, espaciais e socialmente determinadas. Uma vez que as memórias do passado são a fonte primária para a recriação e reelaboração dos discursos das identidades atuais, o que se faz é atuar sob noções preexistentes para “inventar” uma afroidentidade. Afinal, todos então inventamos e reinventamos nosso passado, as tradições, os rituais, os significados dos objetos, as noções de belo, de autêntico, assim como as noções de África que temos. É necessário pontuar, contudo, que apesar dessa dinâmica e movimentação, existem regras culturalmente variáveis e normas que limitam ou ampliam a plasticidade do nosso passado em construção.

Tomar o “afro” como parte de um universo mais amplo de construção de significados para a afrodescendência foi possível pela compreensão das identidades enquanto processo, aportadas por paradigmas pós-estruturalistas e pelas correntes de pensamento que deles decorreram. Elisa Larkin do Nascimento (2003) trouxe a esta investigação uma importante contribuição para pensar as identificações como um fluxo, e portanto processo dinâmico em que confluem a subjetividade dos indivíduos e o contexto que vivenciam e apreendem do meio social. Além de ter elaborado um panorama geral das percepções de intelectuais contemporâneos a respeito dos fluxos identitários, a autora também chamou a atenção para a contribuição constante dos movimentos sociais na elucidação do pensamento e das identidades enquanto processuais.

Como parte da dimensão macroespacial deste cenário das afroidentidades, foi também necessário investigar a noção da diáspora negra, que aglutina de algum modo a diversidade dos sujeitos em dispersão pelo mundo através de uma noção de comunalidade e ancestralidade. No âmbito deste complexo processo está também a criação de sentido para as identidades diaspóricas, como estratégia em meio à dispersão, um gesto de afirmação de uma identidade que durante séculos teve sua legitimidade negada, e os signos que constituíam a simbologia de sua constituição histórica – como línguas, patrimônios, fés e técnicas – apropriados como releituras civilizadas do primitivo, ou mesmo proibidos. É preciso notar o poder das retomadas desses aspectos simbólicos na reconstituição de significados para as afroidentidades,

como o caso mencionado por Stuart Hall, que elenca o rastafarismo como movimento de orgulho e autoconhecimento para migrantes caribenhos que se movimentaram em diáspora ao Reino Unido (HALL, 2003, p.42). É também o caso supracitado do movimento de criação dos blocos afro e a sua instituição de espaço para a afrodescendência no carnaval baiano, ou mesmo do “afro” que pode ser percebido nos diversos âmbitos institucionais do Museu Afro Brasil, enquanto iconografia, conceito e ação afirmativa.

Em meio ao contexto dos trânsitos e dos movimentos constantes, está também a própria gênese dos Estados-Nação. A partir da perspectiva de Jacques Derrida sobre o conceito de disseminação, Homi K. Bhabha (2010) trata das narrativas a respeito de Nação. A Nação moderna é entendida pelo teórico como surgida no contexto da grande dispersão mundial, em meados do século XIX. No período, são consideradas a expansão colonial e as ondas de migração em massa; movimentos que o discurso do nacionalismo toma como base para recorrer à nação como refúgio significante da união e do pertencimento perdidos. De acordo com esta proposta de olhar para as Nações enquanto conceito não holístico e não homogêneo, abre-se a possibilidade de pensar a diáspora como fenômeno multisituado, seja cronologicamente ou espacialmente, e perceber os distintos deslocamentos em seus contextos. Ilka Boaventura Leite (2007) também pontua um reposicionamento dos significados de uma chamada “cultura da diáspora”, sobretudo expressa em produções visuais da chamada arte contemporânea. O que implica em desdobrar ideias sobre diáspora capazes de abranger as diásporas geográficas, mas também as psíquicas e as míticas (LEITE, 2007, p.64). A respeito das artes em diáspora, Ilka Boaventura Leite (2007) lembra das produções visuais que dão espaço para pensar sobre a África que se inventa e reinventa, e alarga a abrangência das criações possíveis nesse contexto quando coloca que “podem ser várias as Áfricas que servem de referência para os que almejam encontrá-las”. Dentre essas Áfricas de sentido, também são possíveis as Áfricas que reificam os discursos tradicionais sobre nação, ou mesmo aquelas expressadas pelos que contestam o seu papel de hegemonia por sua posição perante a situação do continente.

Para pensar as imagens criadas pela curadoria do Museu Afro Brasil, foi necessário buscar reflexões sobre o cenário das produções visuais que dialogam de algum modo com as noções de África. Por noção de África, implica-se em considerar de antemão a invenção de África, como uma designação moderna para um território vasto e repleto de distintos fluxos identitários. V. Y. Mudimbe (1988) entende que a

lógica epistemológica ocidental tem dado a tônica às interpretações de África, mesmo àquelas consideradas as mais afrocêntricas. Isso significa que as maneiras pelas quais se convencionou abordar o conhecimento africano não são africanas. Longe de defender um purismo no processo de construção da gnose africana, o autor salienta esse aspecto para também defender que as imagens de África que possuímos hoje são o efeito de múltiplos discursos que tornaram o continente realidade para o conhecimento, e que os africanos vêm há algum tempo lendo e reescrevendo esses discursos, questionando inconsistências nas produções que versam sobre sua história, cultura e tradições. Contudo, Mudimbe questiona “até que ponto podem as suas perspectivas modificar a sua dependência silenciosa de um *episteme* ocidental?” (MUDIMBE, 1988, p. 3).

Muitas das reflexões que aqui se desdobraram têm lugar nas imediações entre as ideias de pós-colonial e decolonial<sup>4</sup>. Enquanto chaves conceituais que evocam questões e incitam a releituras e reescritas dos discursos e da história para além da dominação colonial, esses paradigmas não se referem a uma lógica de superação cronológica desse processo histórico de dominação territorial e epistêmica. O conceito de pós-colonial é uma forma de se opor ao “absolutismo étnico” como “estratégia cultural” (HALL, 2003, p.114). É também um conceito útil através do qual surgiram teorias críticas que ajudam a nos situar em meio às mudanças de ordem das relações e interpretações globais, no trânsito do processo de descolonização para a “era das pós-independências” (LEITE, 2007, p. 60). O pensamento decolonial também implica na tomada de um posicionamento incisivo e político. Suas formas de ação não se restringem aos intelectuais vivendo os contextos de produção de saber nas academias dos países em processo de descolonização. Através do pensamento decolonial também se expressam intelectuais independentemente de sua procedência geográfica ou meios de atuação; artistas que buscam a decolonialidade como estratégia de criação; e os ativistas de movimentos sociais, em suas distintas instâncias, que agem pela descolonização das normas de gênero, de classe e étnico-raciais.

Ao longo desta jornada de investigação sobre o Museu Afro Brasil, nos deparamos com os trabalhos de outros dois pesquisadores

---

<sup>4</sup> Ou “descolonial” como variação encontrada nas propostas do Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos, que por questões ideológicas se desagregou em 1998 para então formar o Grupo Modernidade/Colonialidade. Ver mais em BALLESTRIN, 2013.

cujos dados apresentados auxiliaram a orientar a investigação ora apresentada. Marcelo de Salete Souza e Nelson Fernando Inocêncio da Silva se dedicaram a estudar em sua dissertação de mestrado e em sua tese de doutorado, respectivamente, a curadoria de Arte Afro-Brasileira de Emanuel Araújo e o Museu Afro Brasil. Os trabalhos recebem destaque por sua relevância enquanto referências devidamente citadas ao longo do texto, e aqui estão explanados como um modo de reconhecer a contribuição dos que me antecederam. Ao mesmo tempo, resumir-los permite evidenciar as distinções entre as duas pesquisas e o presente trabalho, menos no sentido de dar destaque aos eventuais aspectos de divergência, e mais no que tange a pontuar as singularidades de cada texto, enquanto contribuições para debater sobre o Afro Brasil e a curadoria assinada por Emanuel Araújo.

Em *A Configuração da Curadoria de Arte Afro-Brasileira de Emanuel Araújo* (2009), Marcelo de Salete não se ocupa em pensar especialmente a curadoria de Emanuel no Museu Afro Brasil. Antes disso, o autor, que também já atuou como colaborador no setor educativo da instituição, se pautou por referências de exposições através de catálogos e artigos de jornais, que possibilitaram organizar reflexões acerca do que o curador entende por arte afro-brasileira e, a partir deste conceito, como veio organizando suas exposições. Como parte da metodologia de seu estudo, Salete entrevistou parceiros de Emanuel Araújo, entre pesquisadores, colaboradores da Pinacoteca do Estado de São Paulo – anteriormente dirigida pelo curador, e alguns ex-colaboradores do Museu Afro Brasil. As entrevistas concederam detalhes sobre as exposições rememoradas pelos parceiros de Araújo, que também se dispôs a dar uma breve entrevista ao pesquisador. Por meio das entrevistas, Salete pôde obter dados aprofundados sobre os debates conceituais no contexto das montagens de Araújo antes e depois do Museu. Alguns desses depoimentos me permitiram compreender a dimensão colaborativa de muitas propostas de Emanuel, e dada a sua densidade, tornaram possíveis novos diálogos com os sujeitos entrevistados. Acessar a memória dos coautores dos conceitos que possibilitaram a configuração do Afro Brasil fortaleceu a proposta de acesso às imagens por meio de uma perspectiva de icnologia<sup>5</sup>, que estrutura o capítulo três de minha dissertação.

---

<sup>5</sup> O termo icnologia é utilizado na área da Geografia para se referir ao estudo dos traços e rastros deixados pelos organismos na natureza, que ajudam a compreender o seu comportamento. O deslocamento do termo para a abordagem das imagens foi proposto pelo crítico cultural e doutor em literatura

Nos cinco capítulos de sua dissertação, Salete inicia a narrativa por questões mais gerais que estabelecem e delimitam o campo da arte afro-brasileira, através das possibilidades de definição e abrangência do termo apontadas por teóricos tanto da crítica da arte quanto da etnologia. A compilação de autores e visões sobre a designação arte afro-brasileira, um campo que ainda está em consolidação e que recebe críticas ao qualificativo que a designa, me permitiu vislumbrar a importância de Emanuel Araújo enquanto referência da área, tanto em suas atividades como artista quanto as de curadoria e pesquisa. A partir daí foi possível compreender a ênfase que os meus interlocutores e fontes bibliográficas deram ao aspecto artístico que também compõe a temática do Afro Brasil.

Salete segue o segundo capítulo de modo a definir museus como espaço de recepção para a curadoria de “arte afro-brasileira”, que se contrapõe de alguma forma ao que ela não designa, ou seja, as artes europeias, africanas, asiáticas, e assim por diante. O autor propõe um interessante debate no entorno do tema proposto por Sally Price (2000) no que compete a inserção de objetos não ocidentais em museus, instituições que se tornaram um dos pilares do conhecimento ocidental institucionalizado. Por extensão, coube a Salete pensar a respeito da inserção da arte e da cultura afro-brasileira nos museus.

Ao longo do capítulo três, Salete se centra nas facetas de Araújo, mais especificamente enquanto colecionador, artista e curador, para pensar as experiências nessas áreas como aspectos que moldam a sua curadoria. Embora tenha realizado entrevistas com os parceiros de curadoria de Emanuel, Salete se ocupa em destacar nas falas de seus entrevistados, elementos que corroboram para dar visibilidade ao protagonismo de Emanuel. Ao longo de sua construção enquanto sujeito multifacetado, certamente os sujeitos que o acompanharam tiveram notada influência nas concepções curatoriais que levam a sua assinatura, não somente enquanto influências como as de Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi, que realizaram curatorias mencionadas por Salete como prováveis inspirações a Araújo, mas também enquanto membros de sua equipe, que tiveram um papel construtivo cotidiano. Portanto, busquei compreender em minha análise a dimensão coletiva de seus projetos curatoriais, sobretudo por ter abordado como tema central a institucionalização do Museu Afro Brasil, que transcende o sujeito que a idealizou e criou.

---

Raúl Antelo (2015) como perspectiva de análise dos vestígios e movimentos das imagens.



Na quarta parte de sua pesquisa, o autor desenvolve importantes aspectos encontrados em recorrência nas exposições analisadas. Eles se referem a questões contextuais, estéticas ou conceituais que permeiam de diferentes modos as exposições analisadas. Em algumas, os aspectos levantados por Salete, como o tema da ancestralidade, ou do acúmulo de objetos em certas exposições, são também conteúdos abordados ao longo da presente pesquisa, e se referem a noções e estratégias, algumas implícitas, que notabilizam a genuinidade da curadoria assinada por Araújo. Ao longo do quinto e último capítulo, o pesquisador desenvolveu análises de algumas exposições por ele selecionadas para estudo de caso, tendo em vista a aplicação das definições e conceitos elaborados nos demais capítulos. Das exposições escolhidas, quatro antecedem a criação do Museu Afro Brasil e outras seis foram montadas no Museu aqui estudado. No geral, o autor se empenhou em desenvolver uma análise que privilegiou a perspectiva artística, tendo em vista sua área de atuação no Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Sua contribuição para o debate acerca da terminologia *arte afro-brasileira* é notável, por pontuar ambos os lados, tanto a força de sua designação, quanto as lacunas deixadas pelo termo. A pesquisa de Salete lançou diversas questões relevantes com as quais pretendo estabelecer um diálogo ao longo da minha dissertação. Vale notar que o autor entende a arte afro-brasileira como o fazer artístico que se ocupa de pensar as problemáticas inerentes à vivência da descendência africana no Brasil, no que tange aos aspectos políticos, econômicos, identitários e referentes à memória do trauma social da escravidão.

A tese de Nelson Inocêncio da Silva, *Museu Afro Brasil no Contexto da Diáspora: dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras* (2013), é um trabalho que dialoga diretamente com esta pesquisa, embora tratem-se de estudos diferentes, que fazem perguntas próprias a respeito do mesmo objeto. Em seu pleito ao título de Doutor em Arte pela Universidade de Brasília, Silva aborda questões concernentes à representação visual das culturas negras, sobretudo a artística. Além dessas questões, a investigação de Silva concede um importante panorama das iniciativas progressas e as diversas investidas dos movimentos negros no campo das políticas culturais para se verem representados por instituições de memória no Brasil. Seu olhar para o Museu Afro Brasil, da mesma forma que o nosso, não pôde se desviar da personalidade que idealizou e realizou a proposta: Emanuel Araújo, sobre quem Silva publicou uma biografia em 2010, já como fruto de suas investigações para o doutoramento.

O primeiro capítulo de sua tese reflete então as pesquisas sobre a trajetória de Emanuel, destacando a singularidade do diretor, que imprimiu a partir de sua vivência uma curadoria “extra-acadêmica” (SILVA, 2013, p. 68), uma vez que sua formação empírica dá a tônica à atividade de colecionador. Sua coleção, por seu turno, reflete-se em sua curadoria, que não está vinculada a um contexto universitário, como é de costume. Silva percorre os principais momentos de Araújo, acompanhando os percursos do diretor desde o seu nascimento até a concretização do Afro Brasil, em 2004. Em minha pesquisa também busquei levantar os principais momentos do criador da instituição. Além de me referenciar pelas obras de Silva (2010; 2013), fiz um levantamento de diversas entrevistas concedidas pelo curador a jornalistas, pesquisadores, de suas falas em apresentações públicas e seminários, bem como de a sua participação em programas de televisão. Os elementos da trajetória de Araújo que pontuei no segundo capítulo desta dissertação são parte de sua “construção de si” enquanto personalidade expressiva no cenário cultural, no que tange à dimensão política, criativa e conceitual. Tive o intuito de remontar, além dos marcos pessoais que construíram sua subjetividade e os marcos que o artista julga importantes para a formação do Museu, alguns dos cenários e contextos que fizeram fundo às suas escolhas, e que em alguns casos acabaram por definir os rumos que Araújo viria a traçar. Recriar uma outra possibilidade de perceber como os elementos que dão forma à curadoria do Museu Afro Brasil foram, em meu próprio trabalho, relacionados com as experiências de vida deste curador, que as vincula em seus relatos, sendo, portanto, um dos meios de acessar a icnologia das imagens (ANTELO, 2015) que são formadas e reformuladas cotidianamente no Museu.

Silva se afasta da figura de Emanuel no segundo capítulo para examinar os embates e conflitos pela patrimonialização da cultura afro-brasileira. O pesquisador lembra que embora Emanuel tenha logrado constituir o Afro Brasil enquanto instituição a partir de seu acervo, outras diversas tentativas precederam o seu feito. As lutas tiveram como atores os movimentos sociais negros, em busca da inserção da memória e da cultura dos descendentes da diáspora africana no patamar da história oficial, e do outro lado, o Estado Brasileiro em suas distintas instâncias. Seja através do Governo Federal, Estadual ou Municipal, os embates tinham e ainda têm o Estado como protagonista, tendo em vista que a maioria dos museus brasileiros possui gestão administrativa pública. Através dos exemplos das mobilizações pela patrimonialização e reconhecimento da memória afro-brasileira levantados por Silva, o

autor lança luz ao contexto que tornou possível a concretização do Museu Afro Brasil. Isso ajudou a enfatizar, em minha pesquisa, que a instituição não é um feito isolado, e o protagonismo de seu diretor em sua formação não resume as condições de sua concretização. Muitas foram as intervenções, desde figuras políticas, amigos pesquisadores, antropólogos, sociólogos, museólogos, artistas, entre outros, que participaram deste processo contínuo de criação, o que esta pesquisa também busca evidenciar, com enfoque central nos sujeitos que conformam o contexto institucional atual. Como evidenciado por Nelson Inocêncio Silva, muitas foram as iniciativas que abriram os caminhos para que o Museu Afro Brasil se tornasse realidade, muitos foram os ativistas que lutaram pela possibilidade de oficialização dos espaços de memória.

Para encerrar, o autor volta a sua análise para o interior do museu. Ele toma as divisões nucleares que deram início ao projeto da exposição de longa duração como orientação para descrever seu percurso enquanto visitante e pesquisador. Silva traz aspectos contextuais e tece correlações entre as ideias que conectam a narrativa curatorial por meio de sua leitura dos objetos. O exercício de Silva é uma elucidação da recepção dessa narrativa, por meio da construção de sua própria narrativa, que se define pela peculiaridade de sua percepção enquanto doutorando em arte, no período, pesquisador e especialista em artes e culturas afro-brasileiras.

Em minha pesquisa, busquei abordar o Museu em sua dimensão institucional, trazendo um panorama geral das ações dos colaboradores nos diferentes núcleos que agem na comunicação com o público. Em meio a tantas possibilidades de abordagem do Museu Afro Brasil, optei por investigar o “afro”, que a mim apareceu como concepção afroidentitária que permeia suas distintas instâncias, as inúmeras ações e os projetos curatoriais. Especialmente através das exposições do Museu, pude perceber o desdobramento dessa noção de “afro” nas imagens que sustentam a própria narrativa curatorial. A curadoria atua na construção de uma iconografia própria, que recebe a forma de uma série de objetos de toda a sorte para comunicar um pensamento social. Objetos históricos, artísticos, cenográficos, populares, industrializados, manufaturados, de devoção, de uso ritual, e mesmo os de categoria indefinida ou de categorização híbrida, estão inseridos em um mesmo espaço museológico que desafia as categorias existentes em museus. Agrupados, esses objetos fazem emergir uma nova categoria que, nos termos institucionais, não se limita aos aportes de um museu de arte, etnográfico, histórico, um museu africano, ou mesmo um museu

nacional. Teóricos como Jean-Jacques Wunengurger (2008) e William Mitchell (2016) ajudaram a pensar a criação deste imaginário no Afro Brasil, no qual fundo e forma, partes e todo estão interligadas, como uma “esfera organizada” (WUNENBURGER, 2008, p.32). Trata-se de uma estratégia curatorial que se desenvolve no Museu, o que possibilita a criação de sentido para as imagens, que ultrapassam a submissão da visualidade aos tradicionais textos curatoriais. No âmbito desta forte presença autoral e iconográfica na elaboração da curadoria, foi necessário encontrar parâmetros para desdobrar um debate sobre imagens visuais e textuais (BASBAUM, 2007; MITCHELL, 2016), e para encontrar os pontos de intersecção e distinção entre curadoria e arte (GROYS, 2015; MEIJERS, 1996; PSY, 2017).

Aprender alguns dados fundamentais à construção desta pesquisa somente foi possível por virtude de uma abordagem etnográfica do Museu Afro Brasil. Pude experimentar por pouco mais de três meses a rotina institucional, além de manter conversas com colaboradores, visitantes e artistas. Contudo, é importante ressaltar que “etnografia não é método” (PEIRANO, 2014). Com essa máxima, Mariza Peirano quis dizer que não é possível tomar etnografia simplesmente como método, pois as pesquisas não são o resultado da aplicação do método etnográfico, mas sim de “formulações teórico etnográficas” (PEIRANO, 2014, p.383). Desse modo, o método escolhido para a abordagem do museu não é o que caracteriza esta pesquisa, mas sim a maneira empírica de aproximação do objeto. A etnografia não possui fim nela mesma, mas a partir dela foi buscada a inserção do Museu Afro Brasil nos debates das teorias pós-coloniais, pensando a possibilidade de uma “desobediência epistêmica” em termos museológicos, na emergência de uma categoria genuína de museu que se desenvolve a partir de uma “estética decolonial” (MIGNOLO, 2008; 2010). Esta estética ultrapassa os limites da arte e vem a se desdobrar na retomada de elementos simbólicos historicamente proibidos ou cerceados às populações africanas ou afrodescendentes, num fluxo contínuo entre permanências e recriações, que carregam aspectos da subjetividade de seus criadores e dos sujeitos que mediam essa comunicação.

O período em que foi realizada a etnografia, entre os meses de março e junho de 2017, coincidiu com o momento de encerramento do contrato de gestão entre a Associação Museu Afro Brasil, atualmente gestora e criadora da instituição, e o Governo do Estado, que é seu mantenedor. O final do contrato exige uma série de documentos e relatórios de prestação de contas, bem como gera um processo de

concorrência pública para o próximo contrato de gestão, que pode ser fechado com quaisquer das organizações sociais concorrentes. Dada a atribulação de todos os setores, ficou decidido pela coordenação que o Museu não receberia pesquisadores externos até o final deste processo. Em face dessa devastadora notícia para uma pesquisadora já em campo, minha estratégia inicial foi dar continuidade ao diálogo com a coordenação de planejamento curatorial. Definido um horário para conversarmos, ainda que a resposta tenha sido negativa de antemão, ressaltei a importância de realizar a abordagem etnográfica do museu à antropóloga Ana Lúcia Lopes. Conseguimos então chegar em um meio-termo, acordando que eu deveria agendar horários com os coordenadores de cada setor com os quais eu tinha interesse em conversar, e que assim meu acesso à área técnica continuaria limitado. Em virtude desta limitação, o espaço da Biblioteca Carolina Maria de Jesus se configurou como meu *locus* de pesquisa, mas também como local de espera e de aproximação, onde eu pretendia me mostrar presente para diminuir o estranhamento e viabilizar as conversas. O espaço se tornou muito conveniente para aprofundar a revisão bibliográfica da pesquisa, uma vez que o museu não dispõe de arquivo interno ou organização de documentos que recuperem a memória institucional. O espaço de leitura da Biblioteca então me serviu como um entreposto para a abordagem de outros membros do corpo técnico, lugar a partir do qual eu vivenciava a rotina do museu, sondando as possibilidades de me aproximar dos gestores através das ricas conversas com Romilda, a Bibliotecária responsável, e Isabel, sua assistente. Fazer-me presente naquele ambiente era também uma forma de notabilizar a estratégia de persistência adotada, ou seja, eu sempre estaria ali para o caso de uma brecha na atribulada agenda dos coordenadores, disposta a conversar. A estratégia funcionou bem, principalmente com os servidores operacionais, para os quais a minha presença se tornou trivial. No entanto, os coordenadores e responsáveis técnicos, que pouco circulam pelo espaço expositivo ou pela biblioteca, demandaram a estratégica persistência e tempo para negociação, tornando a nossa comunicação um processo de tentativas e erros. Este foi o modo que encontrei para chegar a eles sem gerar tensões

Aos poucos e às custas de muita perseverança foi possível negociar individualmente o agendamento de conversas para obter informações com os colaboradores de cada setor. Falo em conversas, pois considero que as interpelações realizadas aos técnicos não se constituíram em entrevistas, uma vez que não haviam sido pré-estruturadas questões no intuito de manter uma relação mais

horizontalizada com os membros da equipe. Havia, no entanto, um roteiro mental de investigação, que se formava e transformava de acordo com as experiências no local e as descobertas nos exemplares do setor da biblioteca, que estabeleciam os rumos para as próximas estratégias e abordagens.

Com Emanuel Araújo a persistência não gerou resultado. Tentei estabelecer o contato por diferentes vias, tanto oficiais quanto extraoficiais, e obtive sucesso em encontrá-lo e cumprimentá-lo apenas uma vez ao longo de três meses, durante a qual ele me ofertou alguns catálogos do museu, como um gesto cordial, que encerrou o encontro sem a possibilidade de diálogo. Através de seu relativo silêncio, o gesto de Emanuel muito nos disse. Para pensar o Museu e o “afro” materializado pela curadoria, eu deveria recorrer às suas palavras escritas e às exposições por ele assinadas, esse foi o meu entendimento e leitura de seu gesto. Ao optar pelo silêncio durante o nosso encontro, o diretor nos fez recorrer a uma escolha metodológica que geralmente é adotada para pesquisar autores já falecidos, um diálogo ausente mas não menos profícuo, por meio do exame das palavras concedidas a outros pesquisadores – como Silva e Souza acima mencionados – e a seus numerosos escritos em catálogos de exposições e nas publicações que organizou. O material era vasto e procurei explorá-lo ao máximo.

Geralmente é comum que os pesquisadores que escolhem museus como seus objetos já estejam realizando estágios profissionais ou que tenham algum outro vínculo empregatício com as instituições que pesquisam quando fazem as suas observações referentes ao trabalho de campo. Ao que tive conhecimento, o mais próximo à situação na qual eu me envolvi foi retratado por Albena Yaneva no artigo “When a bus met a museum” (2003), no qual a autora retrata o contexto de montagem da instalação de arte contemporânea de nome *Miikenbus*, um ônibus Volkswagen do ano 1977 que foi disposto no interior do *Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris*. A pesquisadora acompanhou o processo que chamou de “becoming art” da instalação, que aconteceu ao longo da montagem, da qual participaram diversos agentes, como o curador da mostra, o artista, o diretor do museu, os técnicos de montagem, entre outros. Seu interesse era descrever detalhes de um processo contínuo de criação, através dos quais foi possível identificar que são as pequenas operações que tornam o museu possível. No artigo, Yaneva também questiona a dualidade entre a noção de genialidade individual do artista e a criação coletiva, enquanto processo. Na argumentação da autora, o conceito do artista é afetado pela realização do processo de montagem, por maior que seja a sua supervisão, uma vez que esse processo é

condicionado por outros aspectos também determinantes, como as limitações do espaço físico do museu, as políticas de conservação do acervo, as controvérsias entre os técnicos e os coordenadores, enfim, tudo influi na construção da obra, o que Yaneva entende como a performance de um “coletivo híbrido temporariamente constituído”<sup>6</sup> (YANEVA, 2003, p.122). Este contexto de construção coletiva vai ao encontro do observado no Afro Brasil, espaço em que Emanuel Araújo imprime o conceito que vem desenvolvendo ao longo de décadas, com o qual diversos sujeitos colaboraram e ainda colaboram para criar e recriar imagens de um Brasil africanizado.

A maneira como Emanuel decidiu se posicionar nesta pesquisa foi também uma orientação indireta para buscar os demais sujeitos que constituem os coletivos temporários do Museu Afro Brasil. Ao longo de seus treze anos de existência, a instituição vivenciou considerável flutuação de colaboradores, que fizeram parte dos diversos coletivos que ajudaram a construir o conceito de “afro” que ora se investiga. Embora alguns participantes deste processo continuem anônimos, é importante ressaltar que há uma coletividade no Museu. O Afro Brasil é um símbolo cada vez mais sólido e institucionalizado da reflexão sobre a cultura e a memória afrodescendente no Brasil, com suas invenções, inovações e constantes transformações, portanto foi exatamente aí que me detive para aprofundar as questões e encontrar as respostas que constituem este trabalho.

A dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro, o Museu é percebido a partir de uma abordagem setorial, que permitiu destacar os núcleos que trabalham diretamente na comunicação com o público visitante, através das diversas formas de atendimento que a instituição realiza, para além das exposições. A investigação sobre a estrutura do Museu segue através de um exame a respeito do sistema de gestão e manutenção financeira de suas atividades. Em seguida, um olhar, dentre diversos outros possíveis, é lançado para a coleção e para a exposição do acervo, tendo em vista a justificativa da abordagem do Museu como um projeto próprio, constituído por um acervo que mescla objetos de diversas categorias e elementos cenográficos. O capítulo se encerra com narrativas a respeito da minha experiência etnográfica, acompanhadas da reflexão sobre o conceito de “afro” e os meios pelos quais ele é trabalhado pelo setor educativo em suas visitas mediadas.

---

<sup>6</sup> “temporarily constituted hybrid collective” (YANEVA, 2003, p.122).

O segundo capítulo compreende uma abordagem dos caminhos trilhados por Emanuel Araújo, a partir dos elementos que ele permitiu vir a público para formar a imagem de si. O objetivo foi elencar os fatos e os momentos de sua trajetória que aparecem com larga frequência nas entrevistas concedidas pelo diretor, e que permitem vislumbrar o modo como ele se constrói enquanto sujeito proativo e multifacetado e como foi delineado o projeto do museu. Em meio aos diversos acontecimentos que conformam a personalidade de Araújo, estão intercalados debates que permeiam as possibilidades contextuais e referenciais a partir das quais o Museu foi criado.

Por fim, no terceiro capítulo procuro fazer uma análise dos movimentos das imagens que atualmente formam o Museu Afro Brasil, uma vez que elas dão forma ao conceito de “afro” que vem sendo construído através de um processo conjunto, desde o início até a atualidade e que contribuem para sua institucionalização. Um exame das principais referências que estruturam a noção de “afro” no museu é seguido por uma leitura dos sujeitos e ações curatoriais. Busco, afinal, chegar a compreender o que delimita esta curadoria de tão forte tom autoral, e os aspectos que a distinguem também como um trabalho artístico, um projeto pedagógico, poético e político.



## CAPÍTULO I

### 1. O Cenário Urbano – Parque Ibirapuera

O Museu Afro Brasil está localizado no robusto Pavilhão Manoel da Nóbrega, com 11mil m<sup>2</sup> de área construída dentro do Parque Ibirapuera, em São Paulo. Projetado por Oscar Niemeyer e sua equipe, o edifício é parte de um conjunto de marcos arquitetônicos e urbanísticos inaugurados na década de 1950 por ocasião do IV Centenário da Cidade de São Paulo. O Parque figura como uma das maiores atrações de acesso gratuito ao ar livre da cidade que ficou conhecida pelo uso que sua população faz dos shopping centers como “praias de paulistano”. Ainda que não esteja localizado nas áreas centrais da capital, o Ibirapuera é frequentado por um vasto público, que costuma variar ao longo dos dias da semana e durante os sábados e domingos.

Das segundas às sextas-feiras, o parque recebe majoritariamente os praticantes de esportes da vizinhança, que, centrados em suas atividades físicas, raramente frequentam as atrações culturais do local. Os principais responsáveis por movimentar os museus e os espaços de exposições temporárias no interior do parque ao longo da semana são os estudantes das redes pública e privada, reunidos em excursões, e os turistas, que visitam a cidade. Durante os finais de semana, principalmente os ensolarados, um passeio no parque é capaz de demonstrar a diversidade da cidade: os frequentadores variam entre famílias desfrutando de uma das raras áreas verdes da capital, esportistas esporádicos, e frequentadores atraídos pelos museus e exposições. Ao entardecer, o local é ainda utilizado por jovens, em sua maioria moradores das periferias, que organizam festas chamadas através das redes sociais, regadas a bebidas alcoólicas e ao ritmo do funk.

Para o Museu Afro Brasil, estar inserido no Parque Ibirapuera é uma grande vantagem acompanhada de outras desvantagens. A vantagem encontra-se no potencial atrativo do parque, enquanto que as desvantagens estão na escassa sinalização no interior do mesmo, na concorrência com outros museus e atividades culturais<sup>7</sup>, e na dificuldade

---

<sup>7</sup> Apenas em se tratando de museus, o Parque Ibirapuera também conta com o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), que está localizado em um prédio em frente ao parque. Outras atrações como o Planetário, o Pavilhão da Fundação Bienal de São Paulo, a Oca, o Pavilhão Japonês, e o

de atrair potenciais visitantes que não costumam frequentar o parque, ou que o frequentam com outras finalidades que não visitar museus.

### **1.1. Atividades, Setores e Captação de Recursos**

Apresento abaixo uma breve descrição das atividades dos principais setores responsáveis pela comunicação direta com o público visitante do Museu Afro Brasil. Através de suas atividades, é possível vislumbrar estratégias políticas que perpassam pela noção de “afro” aqui explorada. O tópico compreende também os modos como são captados os recursos para manutenção financeira das atividades da instituição, o que permite observarmos as suas dimensões físicas, burocráticas e culturais.

#### **1.1.1. Biblioteca Carolina Maria de Jesus**

Os desafios de tornar o Museu acessível ao público são reconhecidos por seus gestores e corpo técnico, que oferecem outras experiências na instituição que não as tradicionais visitas. A começar pela Biblioteca Carolina Maria de Jesus, que leva o nome da escritora negra que nasceu em meio à miséria, conheceu a fama e vivenciou o ostracismo que lhe trouxe novamente a fome. A ideia de homenagear Carolina, bem como a doação de um acervo inicial, com cerca de mil itens, dez por cento do que a biblioteca abriga atualmente, foram de Emanuel Araújo. A Petrobrás foi a primeira grande patrocinadora do museu, tendo doado uma verba para, dentre outras despesas, a compra de cerca de 400 livros. A Nestlé patrocinou o mobiliário da biblioteca, incluindo os balcões, todas as mesas e as estantes de livros. A bibliotecária responsável, Romilda, afirma que o acervo é composto quase que 90% de doações, ainda sendo o maior provedor Emanuel Araújo, que, por conta de sua influência, ganha muitas obras, sendo parte delas destinadas à biblioteca da instituição e outra parte para seu acervo privado. Outros dois grandes doadores são Ruy Souza e Silva, pesquisador e colecionador da iconografia sobre a escravidão no século XIX, e o sociólogo e professor da Universidade de São Paulo, Carlos Eugênio Marcondes de Moura.

---

Pavilhão das Culturas Brasileiras atraem um grande número de visitantes durante mostras temporárias. Ainda há no parque o Auditório do Ibirapuera, que recebe uma programação de shows de responsabilidade curatorial de uma empresa privada.

Atualmente, o acervo da biblioteca conta com exemplares de literatura africana de língua portuguesa e publicações que versam sobre a cultura afro-brasileira no que diz respeito às artes, à religiosidade e aos festejos. Obras expressivas para as áreas da antropologia, sociologia e história, que abordam aspectos das populações africanas, afro-americanas e afro-brasileiras também endossam o acervo. Documentos e compilações raras sobre o período da escravidão e do tráfico negreiro no Atlântico foram doados por pesquisadores da área e estão hoje sob a guarda da Biblioteca. Algumas obras estão digitalizadas e podem ser baixadas no site do Museu através da aba “Biblioteca Carolina Maria de Jesus”.

### **1.1.2. Núcleo Educativo**

Conhecido principalmente pelo agendamento e realização de visitas mediadas com o público escolar, o setor educativo possui uma série de outras atividades de interação com os visitantes, as quais visam atrair e formar público para o museu. Alguns projetos acontecem em parceria com outras instituições, tendo em vista uma parcela da população constantemente alijada dos museus e equipamentos culturais da cidade. A parceria com a Fundação Casa<sup>8</sup>, por exemplo, visa a apresentação de menores internos a uma realidade que comumente se desloca de seus percursos de vida. A possibilidade de deixar o espaço restritivo de privação de liberdade para se expressar nos diálogos incitados pelos educadores ao longo da visita ao museu é mostrada aos adolescentes, que são estimulados por intermédio da narrativa curatorial a perceber o mundo de uma forma singular. As referidas visitas também permitem o compartilhamento de narrativas de vida e realidades distintas. Luciara, uma das educadoras do Afro Brasil, contou-me que é difícil segurar a emoção frente aos depoimentos e interlocuções com as internas e internos, que costumam evidenciar sua maneira de perceber e experimentar a afrodescendência. Recentemente a parceria foi ampliada, dando prioridade às visitas das jovens mulheres apreendidas, após o questionamento do núcleo a respeito das visitas predominantemente de homens.

---

<sup>8</sup> Instituição vinculada à Secretaria de Estado da Justiça, e da Defesa da Cidadania, funciona como centro de atendimento socioeducativo ao adolescente, responsável por atender menores infratores apreendidos no Estado de São Paulo em regime de privação de liberdade e semiliberdade.

O planejamento de uma programação periódica para o público espontâneo é previsto no contrato de gestão da Associação Museu Afro Brasil<sup>9</sup> com a Secretaria de Cultura do Estado. Palestras, contação de histórias, grupos de leitura, expressão corporal e encontros com artistas são apenas algumas das atividades realizadas, tendo como alvo o mais variado perfil de pessoas. O Teatro Ruth de Souza abriga parte dos eventos organizados pelo núcleo e toma como homenageada a atriz que já foi uma das maiores estrelas do Teatro Experimental do Negro. No entanto, alguns eventos acontecem em parceria com a Biblioteca do Museu. Promovidos pelo Núcleo de Educação, os *Estudos na Biblioteca* são encontros que exploram a interlocução do vasto acervo da biblioteca com o acervo exposto no museu, a partir de marcos temáticos que giram em torno de personalidades e fatos históricos.

*Aos pés do Baobá* é outra das atividades que ocorre mensalmente e se caracteriza pelo êxito em atrair um público diversificado. Desde novembro de 2011, quando foi lançado o projeto, *Aos pés do Baobá* vem reunindo grupos de amigos, famílias visitantes, mediadores culturais, grupo de mulheres, entre outros, para a contação de histórias performadas pelos educadores do museu. A valorização da oralidade e da musicalidade, a exemplo de culturas da África negra, é o mote para os encontros, durante os quais o imaginário sobre a presença africana no Brasil procura ser ressignificado através das palavras e dos toques de instrumentos musicais tradicionais no continente africano.

A promoção de encontros entre artistas que expõem no Museu e o público visitante também é regular. A ideia é compartilhar do processo de criação e diminuir a distância entre os sujeitos que criam e os que realizam o exercício de fruição das obras de arte. Os encontros funcionam também meio de divulgação dos artistas, que apreciam o espaço para a possibilidade de projeção de suas carreiras.

Com consciência da dificuldade de acesso ao Museu, o setor também se ocupa da acessibilidade. Não somente a acessibilidade física, ao atrair pessoas para desenvolver atividades para além da visitação do espaço expositivo, frequentar eventos, debates e oficinas, mas também a acessibilidade com relação ao público com deficiência. O projeto *Singular Plural* é uma das abordagens mediativas que visa suprir as limitações impostas sobretudo pela hegemonia da visualidade e pela

---

<sup>9</sup>A Associação Museu Afro Brasil (AMAB) é uma Organização Social de Cultura (OS), entidade da sociedade civil sem finalidade lucrativa responsável pela gestão do Museu em parceria com a Secretaria de Estado da Cultura firmada em contrato de gestão periódica.

normalização cognitiva.<sup>10</sup> O Afro Brasil também participa das ações anuais da *Virada Inclusiva*, um projeto da Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência que celebra o Dia Internacional da Pessoa com Deficiência através de atividades destinadas a visitantes com e sem deficiências. Neste projeto são realizadas visitas e oficinas para promover experiências que despertem e desenvolvam os mais variados sentidos.

### **1.1.3. Núcleo de Pesquisa**

No cotidiano do museu, a Biblioteca e o setor educativo são os setores responsáveis pelo atendimento e trato com o público em geral. Pesquisadores externos não contam com o suporte do Núcleo de Pesquisa do Afro Brasil<sup>11</sup>, que possui grande fluxo de demandas internas. Afinal, são apenas dois os colaboradores que formam o núcleo, e ambos auxiliam na elaboração de textos, na pesquisa mais acurada sobre objetos do acervo e também sobre objetos emprestados por artistas, colecionadores e outras instituições para serem expostos temporariamente no Museu. Os colaboradores do núcleo também trabalham no projeto de longo prazo que prevê a redação de pequenos textos biográficos para alimentar o banco de biografias de artistas e personalidades negras desenvolvido pelo Afro Brasil. O cenário do quadro reduzido de colaboradores é somado ao fato de que a instituição não conta com arquivo ou banco de dados sistematizado para guarda da memória institucional. O arquivo com documentos institucionais é apenas de acesso interno e vem sendo organizado aos poucos por um dos colaboradores. Desse modo, as potencialidades do núcleo de pesquisa no atendimento a pesquisadores externos são diminuídas.

O organograma do museu<sup>12</sup> compreende, abaixo da Assembleia geral e do Conselho de Administração, coordenadorias e diretorias específicas. Para os fins da presente pesquisa, o contato centralizou-se na Coordenadoria Geral de Planejamento Curatorial, e nos núcleos e

---

<sup>10</sup> Para um estudo de caso do Programa Singular Plural no Museu Afro Brasil, ver o capítulo 5 da dissertação da atualmente museóloga da instituição, Maria de Fátima Gomes (2010).

<sup>11</sup> É necessário ressaltar que esse fator se dá mais pela limitação de pessoal e pela estruturação dos setores realizada pela gestão que pela vontade dos colaboradores, tendo em vista que Tiago Gualberto e Renato Araújo foram grandes interlocutores desta pesquisa.

<sup>12</sup> Ver organograma completo em anexo.

setores que estão sob sua responsabilidade. Na figura da antropóloga e responsável técnica Ana Lúcia Lopes, a coordenadoria funciona como braço direito da Diretoria Curatorial, exercida por Emanuel Araújo. Compreendidos na referida coordenadoria estão os seguintes núcleos: Pesquisa, Salvaguarda, Museografia, Editorial, Educação e Biblioteca. Notadamente, os interlocutores da pesquisa integram os núcleos supracitados, ligados ao planejamento e à construção curatorial do conceito de “afro” expresso no nome do museu. Desde suas perspectivas e subjetividades, os colaboradores compartilharam suas visões sobre a construção do “afro” no Afro Brasil, bem como as experiências nele vividas, as quais ajudam a remontar a memória dessa instituição.

## **1.2. Gestão, crises, patrocínio e manutenção**

Romilda, a bibliotecária do Afro Brasil, é uma das mais antigas colaboradoras do museu, e ajudou na estruturação da Biblioteca antes mesmo que ela se formalizasse. Ao ser questionada a respeito dos melhores momentos pelo qual passou à frente da Biblioteca, e também os mais difíceis e desafiadores, Romilda diz que os bons momentos foram antes da crise, quando havia dinheiro para realizar eventos periódicos, em comemoração aos aniversários da biblioteca e aos marcos para a literatura negra. A crise à qual se refere a bibliotecária é o reflexo da crise econômica e política que o Brasil atravessa nos últimos anos. Com ela, o investimento nas áreas da educação e cultura, já reduzidos em condições ditas normais, são levados ao mínimo, senão reduzidos para aquém do montante suficiente para a manutenção dos equipamentos desses setores. Os efeitos da crise no Museu Afro Brasil aparecem como assunto recorrente nos relatos de grande parte dos colaboradores durante as conversas. No ano de 2015, por conta de um contingenciamento no repasse de verbas da Secretaria da Cultura do Estado (SEC) à Associação Museu Afro Brasil (AMAB), foram demitidas 25 pessoas – sendo dois diretores – de um quadro de aproximadamente 100 funcionários, ocasionando a sobrecarga de todos os setores e colaboradores. Foram cortados também alguns dos eventos e a periodicidade de atividades que antes os setores detinham certa autonomia para organizar.

Segundo os relatórios anuais da AMAB à SEC<sup>13</sup>, previstos como prestação de contas pelo contrato de gestão, o orçamento da instituição começou a sofrer com problemas desde o ano de 2014, quando foram iniciadas medidas para tentar enxugar as despesas com a folha de pagamento, terceirizando cargos como os orientadores de público e diminuindo os contratos de prestação de serviços de outros postos já terceirizados, como segurança e serviços gerais. Com o passar dos anos e com o agravamento do cenário da crise no país, a captação de recursos para além dos repasses anuais da SEC ficou cada vez mais difícil, o que exigiu a criatividade dos gestores para operar no limite, e o uso da influência do curador para manter a periodicidade das exposições de curta duração previstas no Plano Anual de Atividades da OS.

A obtenção de recursos financeiros pela instituição funciona de três modos. O principal deles se dá pelo repasse anual da SEC aos museus de sua administração. Para além do repasse, a AMAB tem a permissão para captar recursos operacionais, que no caso do Afro Brasil são obtidos através da bilheteria e da loja do museu. Por último estão os recursos adicionais, passíveis de se obter através de leis de incentivo à cultura, editais, patrocínio e convênios. Do montante de recursos captados, parte é prevista para despesas elencadas no documento de planejamento anual, também requerido à OS como exigência do contrato de gestão, que consistem em montagens de exposições de curta duração, aquisição de acervo, realização de eventos e outros. No ano de 2016, por exemplo, oito exposições foram inauguradas com os recursos advindos do repasse da SEC, e outras nove foram montadas a partir de recursos condicionados, ou seja, captados através de leis de incentivo, prêmios, editais e parcerias com instituições e artistas. No relatório de prestação de contas do mesmo ano, a AMAB ressalta que o Afro Brasil possui uma dinâmica peculiar nas montagens de suas exposições temporárias, à medida em que a instituição vem sendo buscada por artistas e colecionadores, que demonstram seu interesse em expor no Museu e custear integralmente a montagem das mostras. O interesse se dá não apenas pela iminente visibilidade proporcionada pela instituição, e pelo que ele representa através de seu conceito enquanto espaço museológico, mas também pela possibilidade de contar com a curadoria de Emanuel Araújo (MUSEU AFRO BRASIL, 2016). Desse modo, os próprios artistas e colecionadores se dispõem a ceder as obras ou objetos

---

<sup>13</sup> Os relatórios podem ser consultados em: <http://tinyurl.com/y88htzqt>. Acessado em 18/11/2017.

de sua coleção para serem expostos no Afro Brasil sem ônus para a instituição, ficando a cargo da equipe do museu a montagem e a curadoria.

As parcerias e convênios são notáveis na reconstituição das exposições temporárias montadas no Afro Brasil nos últimos anos. Tem sido a marca da instituição realizar ao menos uma exposição internacional por ano. De acordo com os últimos relatórios anuais disponibilizados online, é possível notar que a captação de recursos se dá majoritariamente através de leis de incentivo à cultura pela isenção fiscal, seja na instância federal, pela Lei Rouanet, ou estadual, por meio do ProaC. O recurso a editais de fomento promulgados por órgãos como FAPESP, FINEP e CNPq também são recorrentes. Parcerias, com organizações estrangeiras, universidades, museus, galerias e consulados também costumam ocorrer. Elas demonstram que a atratividade do Museu aos colecionadores e artistas tem sido um sintoma da visibilidade internacional e da posição simbólica que a instituição vem firmando no cenário cultural e museológico, através de sua capacidade de articulação. Cada vez mais, ainda que enfrente dificuldades financeiras por conta do panorama atual, o Museu Afro Brasil constitui-se como lugar de destaque para a guarda e a divulgação da memória afro-diaspórica, africana e afro-brasileira. Na tabela abaixo seguem exemplos de três exposições que foram realizadas através de parcerias. Em seus temas, nota-se a sensação de movimentação, de intercâmbio e troca entre países, etnias, nacionalidades, modos de existir e de fazer, o que caracteriza também a instituição como local que se destaca pelo seu discurso em torno de deslocamentos, reinvenções, transculturação e contato.

<b>Exposições temporárias: financiamento e parcerias</b>	
<b>Nome da Exposição</b>	<b>Período de montagem</b>
Brasileiros e Americanos na Litografia do Tamarind Institute	Agosto de 2013
Entre dois mundos: Arte Contemporânea Japão-Brasil	Fevereiro de 2014
Gullah, Bahia, África	Agosto de 2015

Fonte: MUSEU AFROBRASIL (2013, 2014, 2015)

Desde o ano de 2015, quando a captação de recursos começou a se mostrar menos diversificada e mais dependente das leis de incentivo à cultura pela isenção fiscal, uma das medidas adotadas pela AMAB para manter o fluxo das captações foi a criação do Programa de Sócios do



Museu Afro Brasil, nomeado *Raízes*. Desse modo, os associados ao programa realizam contribuições anuais de valores pré-fixados, obtendo vantagens proporcionais ao valor estabelecido pela categoria do programa a qual pertencem. As últimas grandes exposições internacionais da trilogia que será finalizada em 2018 foram realizadas com recursos obtidos através das leis de incentivo, associados à contribuição do programa de sócios. Concebidas para celebrar os dez anos de existência do Museu, *Africa, Africans - Arte Contemporânea*, realizada em 2015; *Portugal, Portugueses - Arte Contemporânea*, realizada em 2016, e *Arte Indígena - Arqueologia, Ideologia e Contemporaneidade*, a ser realizada em 2018, são panoramas da produção de arte contemporânea desde as três matrizes que, uma vez que se encontraram, formaram a noção de Brasil que se constituiu como nação.

É interessante pensar que outras matrizes que integraram o processo de constituição do Brasil e não costumam ser recordadas como tais nos discursos sobre a nação, como a japonesa, são contempladas nas narrativas expositivas das imagens do Afro Brasil. É o caso da exposição *Entre Dois Mundos: Arte Contemporânea Japão Brasil* (2014), uma mostra de curadoria de Sandra Cinto e Albano Afonso, que recebeu trabalhos de artistas japoneses, nikkeis e brasileiros.

### 1.3. As exposições entre o conceito e a narrativa

Entre as exposições de longa e curta duração no Museu Afro Brasil, existe uma distância contextual e temporal. Ana Lúcia Lopes, coordenadora de planejamento curatorial, disse que é necessário diferenciar dois momentos no museu: o período de sua formalização, quando uma equipe de profissionais foi reunida para pensar o **conceito do museu** que seria implementado; e posteriormente, ao longo de sua existência, quando passa a assumir a **narrativa curatorial** que lhe dá marca, a qual tem sido alimentada e (re)pensada por Emanuel Araújo e sua equipe.

Quando de sua formalização, o Museu Afro Brasil contou com uma equipe técnica formada por antropólogos, historiadores, museólogos, curadores e cientistas sociais que discutiram o conceito do museu junto a Emanuel. Além de sua coleção, o atual diretor trazia sua experiência de sucesso na curadoria de arte, história, memória e ancestralidade afro-brasileira. Segundo Fátima Gomes, a museóloga responsável pelo Afro Brasil, a expografia do acervo foi criada a partir

de núcleos conceituais, delimitados por cores, organizados a partir das seguintes temáticas: História e Memória, Arte Africana, Trabalho e Escravidão, Festas e Religiosidade. Os núcleos serviram como orientação para o desdobramento de questões exploradas por exposições de curta duração, e transbordaram em diferentes abordagens. É o caso do atualmente expressivo acervo de esculturas e telas adquiridas em feiras populares de artesanato, que se desdobraram no núcleo de arte popular, ainda que sem a denominação formal<sup>14</sup>. O vínculo com o núcleo denominado Festas é expressivo. Afinal, as cores, os elementos e os autores dos mantos para os bois das festas de bumba meu boi ou dos estandartes de maracatu estão presentes de alguma maneira nas cerâmicas que retratam o gado do sertão, ou nas esculturas em madeira dos animais e do povo da caatinga. Ao mesmo tempo, as cores que predominam nas vestimentas dos orixás, também se refletem nas roupas de Babá Egun trazidas do Benin. Elas fazem parte da expressividade das instalações e esculturas de artistas contemporâneos em exposição, e das imagens do catolicismo que expressam o hibridismo das religiosidades. Deste modo, o acréscimo contínuo de objetos na exposição do acervo contribuiu para o transborde das categorias nucleares criadas inicialmente, bem como para evidenciar teias de significação e de plasticidade que se entrecruzam.

Tanto Emanuel Araújo quanto outros técnicos do museu se esforçam em ressaltar que o Afro Brasil não é um museu afro-brasileiro, nem sequer é um museu sobre a África. Trata-se de uma instituição que aborda a reinvenção da África no Brasil, a visão sobre um Brasil influenciado pelos povos de África, revisto e recriado como a somatória de aspectos indivisíveis, resultantes neste amálgama nacional, de influência indígena, africana, europeia e oriental. Em entrevista a Adriano Pedrosa (2014), Araújo ressalta que criou o museu para discutir questões concernentes não apenas aos brasileiros, mas também aos mestiços, aos africanos, e ainda às pessoas que descendem de italianos e

---

<sup>14</sup> Até porque essa categorização é problemática por conta da dicotomia hierárquica entre o erudito e o popular, que replica o culto e o inculto, o clássico e o folclórico e assim por diante. Cabe pensar sobre a questão autoral no interior dessa categoria de arte, bem como sobre as disparidades e “liminaridades” entre arte e artesanato. Por liminaridades entenda-se o sentido proposto por Victor Turner (1974 [1969]). Paulo Raposo (2008) aponta como as representações da cultura popular têm sido historicamente marginalizadas, ou mesmo polarizadas. Ele lembra que os antropólogos, mas também etnomusicólogos, museólogos e folcloristas tiveram um papel importante no reforço dessas dicotomias.

japoneses, por exemplo. Chamar o Afro Brasil de “museu afro-brasileiro” mudaria totalmente o conceito, segundo Emanuel, o que em suas palavras, transformaria a instituição em um “museu de gueto”.

E por não ser um museu reservado a uma parcela exclusiva da população brasileira, o Afro Brasil também não é um museu facilmente classificável no interior das categorias canônicas de museus como as conhecemos. Trata-se de um modelo emergente, carregado de hibridismo, que se exprime através de um acervo que não é apenas eclético, mas sobretudo transversal – uma vez que se enquadra em mais de uma categoria de maneira simultânea. Conforme Emanuel, seu diretor e curador, o Museu Afro Brasil é um:

[...] **museu histórico** que fala das origens, mas atento a identificar na ancestralidade a dinâmica de uma cultura que se renova mesmo na exclusão. **Um centro de referência da memória negra**, que reverencia a tradição que os mais velhos souberam guardar, mas faz reconhecer os heróis anônimos de grandes e pequenos combates, e os negros ilustres na esfera das ciências, letras e artes, no campo erudito ou popular. Um **museu** que expõe com rigor e poesia ritos e costumes que **traduzem outras visões de mundo e da história**, festas que evidenciam o encontro e a fusão de culturas luso-afro-ameríndias para formar a cultura mestiça do Novo Mundo, mas que também registra as inovações da cultura negra contemporânea na diáspora. Um **museu de arte**, passada e presente, que reconhece o valor da recriação popular da tradição, mas reafirma o talento negro erudito, nas artes plásticas e nas artes cênicas, na música como na dança. (ARAÚJO, 2010, p.10 *grifo nosso*).

#### 1.4. Percepções sobre o movimento na narrativa curatorial

Antes de tratar mais especificamente sobre os modos como essa noção de “afro” é acessada pelo público do Museu Afro Brasil, é necessário trazer um detalhamento do que se pode perceber em suas

exposições<sup>15</sup>. Ressalto que apresentar os modos como o conceito de “afro” se materializa na coleção da instituição perpassa a subjetividade da leitura que realizei, e portanto deve ser entendida como uma das leituras possíveis, orientada por apenas um dos percursos possíveis em meio a tantos outros que poderiam ter sido traçados. Dos mais de 6000 itens em exposição no Museu, muitos não serão abordados neste texto, ainda que mereçam espaço na presente dissertação sobre a narrativa do Afro Brasil. Para dar conta de uma amostra do que pode ser percebido em uma visita, foi necessário um recorte, pouco temático devo dizer, mas ainda uma seleção que se orientou pela noção de movimento que atravessa o museu em diversos sentidos.

A própria exposição do acervo, exposição de longa duração no jargão atualizado da museologia, desafia a nomenclatura mais recente por receber contínuos acréscimos, alterações de layout, retirada de acervo, inserção de outros objetos e de narrativas. A dimensão dessa movimentação constante pode ser percebida com destaque em uma das principais instalações do museu: o “navio negreiro”.

Disposta em uma sala ambientada por luzes baixas, focadas na carcaça de uma grande embarcação, a instalação é rodeada por objetos, em sua maioria grilhões e instrumentos utilizados na tortura dos africanos escravizados trazidos ao Brasil. Próximo à estrutura do que seria o “navio negreiro”<sup>16</sup>, há também a representação de galões de cachaça, um recipiente com búzios e outro com ouro. A legenda sinaliza que esses materiais teriam servido como “moedas de troca” na negociação com os traficantes de pessoas que operavam em África. A sala conta também com uma projeção, na qual imagens em sequência mostram o mar e o som da constante movimentação das águas. Um canto profundo na voz de uma mulher, acompanhado de fundo instrumental, irrompem na calmaria do mar em meio à projeção. Nas paredes ao redor, estão dispostas gravuras icônicas de viajantes estrangeiros que retrataram cenas cotidianas do Brasil escravocrata, mapas do continente africano, e o poema de Castro Alves, “Navio Negreiro”.

---

<sup>15</sup> Ver mais detalhes nas fotografias no tópico anexos.

<sup>16</sup> O navio era antes representado por uma estrutura bem menor, ambientado em outro espaço na exposição do acervo. A instalação tomou a forma que hoje possui quando Emanuel Araújo soube do naufrágio de uma embarcação utilizada para a pesca no litoral sul baiano e realizou a movimentação para adquiri-la e trazê-la ao museu.

Figura 1: Detalhe da instalação “Navio Negreiro” (2017)



Figura 2: Antiga instalação “Navio Negreiro” (2006)



O espaço possui certo isolamento, embora conte com duas portas de acesso. A instalação imprime a visualidade da dor e do sofrimento do trauma da escravidão moderna, e o seu relativo isolamento é também uma forma de evitar a superexposição ou a saturação das imagens desse trauma. Em algumas visitas, por exemplo,

os educadores preferem não entrar no salão. Pedem para que o grupo perpassasse pelo ambiente, que o experimente, mas que em seguida saia para reencontrar o mediador do lado de fora. A ideia é que juntos eles possam pensar para além da brutalidade do crime contra a humanidade que a escravidão representa, focando nas permanências e nos reflexos que esse sistema de exploração humana imputou ao Brasil e ao restante dos Estados Nacionais.

Figura 3: Estatueta africana em exposição no Museu Afro Brasil. Autoria e datação não identificadas.



Como um modo de contraponto às referências inculcadas pelo senso comum, de que a história dos sujeitos traficados pelo comércio escravagista começaria na travessia da calunga<sup>17</sup>, do lado de fora da instalação está disposta uma mostra de variados objetos da arte africana. Em sua maioria, estão identificados pelas etnias dos artífices que as produziram, seguidas por pequenos textos que explanam aspectos dos respectivos grupos étnicos e informações pertinentes ao contexto dos objetos, caso sejam conhecidas. Para o contexto da arte africana exposta nos museus, ter reconhecido ao menos o grupo que criou o objeto e minimamente as noções de seu uso comum é um gesto sensível frente aos modos pelos quais esses objetos vêm sendo historicamente agregados às coleções,

através de saques, pilhagens e trocas díspares. As lendas que evidenciam elementos socioculturais das etnias que deram origem aos objetos expostos também são um modo de situar duas maneiras distintas de conceber e definir esses artefatos.

---

<sup>17</sup> De acordo com o Dicionário Virtual Houaiss, de origem quimbundo, *ka'lunga* designa “divindade ou entidade espiritual ou sobrenatural que se manifesta como força da natureza; especialmente a divindade associada ao mar (também considerado 'o grande cemitério'), à morte ou ao inferno.” Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#4>. Acessado em 21/11/2017.

Muitas vezes os objetos em exposição são vistos pelo público do museu como esculturas devotadas à apreciação estética, definição ocidental que não conflui com o domínio das artes tradicionais negro-africanas (MUNANGA, 2006). Há que se agregar ao debate também a complexidade da categoria de objetos chamados de “arte de aeroporto”<sup>18</sup>, que foram desenvolvidos no contexto africano contemporâneo a partir da crescente demanda do turismo por objetos de arte africana tradicional. Muitas vezes essa categoria acende o debate acerca da autenticidade, pois nela estão as cópias de peças tradicionais, reproduzidas e vendidas em grande quantidade. Deixando de lado a discussão ao redor do que é considerado tradicional e do que é autêntico, no limite, é possível considerar a arte do aeroporto como arte contemporânea africana, uma vez que representa grande parcela da arte que é criada e consumida no continente.

Figura 4: Máscaras Tikuna em exposição no Museu Afro Brasil. Datação não identificada.



O diálogo possível entre esses objetos e outros trabalhos de artistas contemporâneos, reconhecidos como tais nas mostras como a supracitada *África Africans* (2015), e os objetos adquiridos da pregressa exposição *Benin Está Vivo Ainda Lá* (2007), embora não seja estimulado de modo didático, está presente. Da mesma maneira em que não se estimula a distinção entre “arte africana tradicional” e “arte de aeroporto”, não há categorização explícita dos objetos expostos. Portanto, não há hierarquia entre essas criações, pois não há linearidade cronológica na narrativa, ou marcas de distinção entre o velho e o novo, o colonial e o pós-colonial, o autêntico e a cópia.

Muito próximo ao espaço que recebe a arte africana estão dispostos exemplares de objetos criados por povos indígenas, reconhecidos como os “negros da terra”, conforme eram

<sup>18</sup> “Arte de aeroporto” ou “arte do aeroporto” cf. Kasfir (s.d.) e Munanga (2006). Também mencionada como “arte turística”, “arte urbana” ou “nyama nyama” por Areia (2006).

tratados em documentos do poder administrativo colonial. Estão dentre eles grinaldas feitas pelo grupo Rikbatsa e máscaras zoomórficas criadas a partir de cascas de árvores pelo povo Tikuna. A proximidade espacial da instalação “Navio Negroiro” remete novamente à noção de movimento. Os visitantes são incitados à ideia de simultaneidade: enquanto as águas do atlântico estiveram povoadas por navios trazendo milhares de africanos às américas, os modos de vida indígenas, sua cultura material e as relações de contato seguiam em movimentação.

O movimento não necessariamente está posto de modo cronológico, histórico ou factual. Após passar por vitrines que expõem indumentárias de cada orixá do panteão iorubano, o visitante se depara com imagens de pessoas performando rituais religiosos. Pessoas anônimas, figurantes<sup>19</sup>, como parte de um retrato da fé e da devoção às divindades afro-brasileiras, os orixás e os voduns. Na parede cenográfica, pode-se ver a imagem de uma mulher segurando uma estatueta do orixá Xangô; abaixo, o retrato do momento de um culto à Baba Egun; e ao lado, a fotografia de um jovem rapaz também anônimo, tocando um grande atabaque. A parede descrita externa um pequeno recinto quadrado no qual o anonimato se desfaz. Dentro dele, há um espaço dedicado à Dona Olga do Alaketo (1925-2005), sacerdotisa do candomblé baiano e importante líder religiosa que, a convite do Ministério das Relações Exteriores em 1966, fez parte da delegação brasileira do Festival Mundial de Culturas e Artes Negras em Dakar, no Senegal. Junto à vestimenta de Iansã que pertencia à Ialorixá, doada ainda em vida para compor o acervo do museu, está um texto assinado por Emanuel Araújo. Nele, o curador relata memórias afetivas relacionadas às experiências de aprendizado de seus primeiros passos no candomblé, vividas na casa religiosa de Dona Olga. A dedicatória é tributo e despedida à liderança no ano de seu falecimento. No interior da narrativa curatorial, Dona Olga personifica a figura das mulheres que dedicam as suas vidas ao axé, a manter essa corrente energética ancestral, glorificando aos orixás que permitem com que o axé circule e a cultura africana continue em movimento.

---

<sup>19</sup> Note-se que o termo figurantes aqui é posto no sentido de que figuram o quadro de um imaginário mais amplo, mais próximo ao sentido debatido por Didi-Huberman (2017), quando abordou a forma pela qual o cineasta Eisenstein captou os figurantes em seus filmes, “menos como uma *massa* e mais como uma *comunidade*” (HUBERMAN, 2017, p.26).



Entre anônimos e nomeados, à esquerda do espaço dedicado à Ialorixá surge uma outra mulher negra representada em uma fotografia a cores. Seu retrato está em meio à objetos usuais nos engenhos de cana-de-açúcar do Brasil colônia, como tachos para fazer o melado, alambiques e formas de pães-de-açúcar. A plotagem traz a fotografia de uma mulher que viveu provavelmente nos idos do século XIX, ou início do século XX, por trajar indumentária típica da época. Seu olhar é acanhado e não demonstra conforto em ser retratada ao lado de um pilar cenográfico, portanto um retrato premeditado, programado, comum ao período. Sem legendas, não sabemos o autor da imagem nem maiores informações a respeito da mulher, sequer se viveu no Brasil. Sua presença serve como uma forma de humanizar o trabalho retratado

Figura 5: Imagem de mulher negra anônima em exposição no Museu Afro Brasil (2017).



naquele trecho da exposição. É também uma lembrança de que os ofícios representados através daqueles objetos eram desempenhados por homens e mulheres, sujeitos que ainda que escravizados trouxeram consigo o conhecimento necessário para a construção de instrumentos complexos, e para o desempenho de atividades necessárias à manutenção dos grandes e pequenos engenhos, e também das famílias dos senhores proprietários.

Mais à frente é possível encontrar outras imagens de mulheres. Essas inseridas em um espaço dedicado à reflexão sobre as amas de leite, que no Brasil colonial também ficaram conhecidas por “mães pretas”.

Não há texto explicativo nem o intuito de contextualizar o período de maneira didática. Em lugar dos tradicionais textos de parede, está o poema “Mãe Preta” de Raul Bopp (1932), com seus versos que projetam o leitor para as memórias de tantas mulheres negras no Brasil. Muitas vezes privadas do contato com seus filhos biológicos, eram incumbidas de suprir as muitas carências dos filhos de seus senhores, fossem alimentares, cedendo-lhes seu aleitamento, fossem afetivas ou

educacionais. É interessante pensar o papel subversivo dessas mulheres, que assumiam uma posição decisiva no interior da Casa Grande, tendo a possibilidade de transmitir às crianças pelas quais eram responsabilizadas seu idioma, cultura e sabedoria ancestral (GIACOMINI, 1988).

Dos rostos do anonimato vamos novamente às personalidades da história afro-brasileira: Padre Cícero e Antônio Conselheiro figuram na exposição como emblemas do catolicismo que de maneira peculiar desabrochou na América do Sul e no Caribe. No Brasil, ele se mostra como um catolicismo profético, que toma a forma de uma estética repleta de cores, influenciada pelos ângulos da geometria africana através dos ex-votos, e pelo excesso, representado pelos exemplares de souvenirs oriundos do Santuário de Nossa Senhora Aparecida e da Colina do Horto em Juazeiro do Norte, onde se encontra o monumento ao “Padim Ciço”.

Figuras 6 e 7: Ex-Votos na exposição do acervo do Museu Afro Brasil





Não de maneira fortuita, este espaço dedicado ao catolicismo notadamente brasileiro está ao lado dos objetos que remontam ao Barroco brasileiro. Rocalhas, querubins, oratórios, santos em madeira e até mesmo a réplica da pintura no forro do teto da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto (MG), de autoria de Manuel da Costa Ataíde, reúnem argumentos curatoriais da primeira empreitada de Emanuel Araújo enquanto curador em 1988. *A Mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica* foi um projeto antes de tudo documental, com o intuito de levantar a produção artística e a relevância histórica de personalidades afro-brasileiras. A extensa pesquisa gerou um catálogo que se tornou referência, tendo se esgotado e publicada a segunda edição revista e ampliada em 2010. Araújo, responsável pela organização da obra, defendeu o Barroco brasileiro como o ponto de partida para se pensar o conceito de *A Mão Afro-Brasileira*. A argumentação se dá no sentido de que no período colonial o trabalho manual era considerado indigno e, portanto, relegado aos não brancos, que executavam todas as tarefas e ofícios nos quais fossem empregadas as mãos, da construção civil ao acabamento artístico das grandes igrejas. Assim sendo, o Barroco se consagra como parte de uma estética litúrgica do catolicismo europeu, da qual não se podia muito desviar em contexto, mas que no Brasil, bem como em outros locais no novo mundo, apresentou diversas influências das mãos e mentes dos que executaram as suas obras.

Faz parte do mesmo esforço de conhecer e dar a conhecer esses artistas e personagens de nossa história, o início da coleção de pintores negros de Emanuel. Artistas como os irmãos João (1879-1932) e Arthur Timótheo da Costa (1882-1922), Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896), Antônio Firmino Monteiro (1885-1888), dentre outros, eram artistas negros vivendo no período pré-abolição que em algum momento tiveram a oportunidade de exercitar seu talento pictórico nas academias de Belas Artes, pois durante o século XIX essa era a única opção para um artista obter projeção. Seus trabalhos estão expostos ao lado de pintores negros mais recentes, que figuraram durante o modernismo, como o gaúcho Wilson Tibério (1923-2005). Eles possuem em comum a quase ausência de suas telas e de seus nomes nos grandes museus brasileiros. A exposição *Negros Pintores*, montada no Afro Brasil em 2008, trazia dez nomes de pintores negros do século XIX e início do XX, fruto de intensa pesquisa para unir as obras muitas vezes esquecidas de artistas que contrariaram as estatísticas e contribuíram expressivamente com a arte brasileira. Atualmente a exposição pode ser vista sob uma nova configuração ao longo da exposição do acervo, à qual ela foi agregada.

Trabalhos de artistas contemporâneos, não apenas no sentido estilístico, mas sobretudo temporal, permeiam todos os possíveis percursos que o visitante do Museu venha a escolher traçar. Ao lado das telas dos pintores dos séculos passados, há uma grande coleção de retratos recentes de anônimos negros. São crianças, jovens, idosos, retratados nus ou em momentos de devoção, miméticos ou figurativos, todos expressam a diversidade em meio à diferença carregada pela pele negra.

A diversidade da produção artística no Brasil também aparece por meio das delicadas máscaras de cerâmica pintada da artista Ciça, ou das grandes esculturas das mulheres que retratam mulheres, como Zezinha, Maurina Santos, Dona Isabel e Placidina. As complexas e delicadas esculturas em madeira de Celestino, as em cerâmica de Nena e as carrancas de Mestre Guarany e outros exemplares da arte popular estiveram em evidência na exposição *Entreolhares: poéticas d'alma brasileira* (2016), de curadoria de Edna Matosinho Pontes e Fábio Magalhães. A exposição, além de ter reunido obras de artistas que trabalham independentemente de um circuito de mercado da arte, propôs um olhar crítico e até mesmo de desconstrução das categorias popular e erudito. Ao lado dos trabalhos dos artistas supracitados e outros não mencionados, os curadores incluíram obras de artistas modernos e contemporâneos de nome firmado no filão da arte brasileira, mas que

dialogam fortemente com as poéticas do imaginário popular. São eles Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Volpi, Rubem Valentim, Nelson Leirner, e mais. A argumentação da curadoria se centrou na artificialidade das classificações que separam os artistas entre acadêmicos e populares, modernos e contemporâneos, eruditos e do povo, e assim por diante. Essas classificações advêm de historiadores e críticos de arte e acabam regidas por uma forte distinção de classe, haja vista que os artistas populares, em sua maioria, são do meio rural ou periférico, criando e vivendo entre os seus e para os seus. A maioria produzia e produz nas horas vagas, após o expediente de trabalho e não utiliza de sua produção como meio para sua subsistência. Nesse contexto, poucos foram os que migraram para o mercado de arte, tendo seus trabalhos celebrados e disputados por colecionadores. A exposição foi o recorte de um aspecto presente na narrativa da exposição do acervo, dando destaque à transversalidade dos objetos e dos diálogos que podem se estabelecer entre eles, independente de categorias previamente estabelecidas e consagradas.

Assim como no presente tópico, não há sutileza na transição dos elementos que compõem a narrativa curatorial sobre a história, a cultura e a poética brasileira, africana e afro-brasileira na exposição do Afro Brasil. O Brasil “lusó-afro-ameríndio”, termo que Emanuel Araújo costuma utilizar para repensar sobre a nação, é evocado através da movimentação e da instabilidade de seus componentes, que não formam um todo holístico. No interior das disputas que esse aglomerado de referenciais tem travado, ora se exclui e ora se agrega, como no campo da memória, esse espaço que pode condecorar ou condenar a partir dos interesses do enunciador. Narrados pela perspectiva da poética do acúmulo (SOUZA, 2009), os objetos em exposição parecem receber o mesmo tratamento, sujeitos figurantes ou mencionados, objetos históricos ou instalações artísticas, imagens religiosas ou profanas, dor e celebração, figuram em um só patamar. Segundo Emanuel Araújo:

O Museu quer ter suas portas abertas para acariciar e estremecer, provocar e instigar seu público para que ele não fique engessado e alienado. Caso isso aconteça, só nos será possível usar aquele velho clichê de que ‘coisa velha vai para o museu’. A museologia americana deveria nos servir de exemplo, pois faz conviver no mesmo espaço aspectos ancestrais e contemporâneos da humanidade. Afinal, a arte, a história e a memória são resultados da construção da vida humana, e a ela é que teremos de recorrer sempre, com todos os seus percalços,

avanços e retrocessos. (ARAÚJO *apud* MUSEU AFRO BRASIL, 2014, p. 18).

A partir de sua fala, podemos pensar nos deslocamentos dos objetos através da dinâmica de sua própria vida social, e sobre como perceber a sua movimentação entre as fronteiras que estabelecemos nos é útil para a compreensão sociocultural dos conflitos e paradoxos de nossa existência, além de notar os efeitos que os objetos possuem na construção de nossa subjetividade, seja individual ou coletiva (GONÇALVES, 2005).

## **1.5. As Imagens: imaginário e iconologia**

Neste tópico são abordados os conceitos de imagem, imaginário e iconologia. O objetivo dessa discussão é situar os conceitos de modo a pensar sua aplicação no contexto das exposições e no modo como essas são apresentadas aos mais diversos grupos sociais que frequentam o Museu Afro Brasil. De maneira mais ampla, busca-se neste tópico entender um pouco mais acerca do “afro” presente no nome que leva o Museu, justificando as categorias analíticas utilizadas na presente pesquisa.

### **1.5.1. Metalinguagem da memória**

Até os olhares não tão atentos percebem as diferenças entre as exposições de curta duração, no térreo e subsolo da instituição, e a exposição do acervo, no piso da Biblioteca. Em termos de volumetria, do uso das cores como recurso comunicativo, da concentração dos objetos e sua disposição espacial, há uma distinção entre as mostras. Por outro lado, o fato de que todas as exposições compõem a construção da narrativa do museu enquanto um *imaginário peculiar* as situa em um mesmo contexto. Enquanto as mostras de curta duração primam pelo uso de cores para a fixação de ideias em núcleos, e por uma disposição espacial fluida que possibilita o fluxo de grupos numerosos de visitantes sem prejuízo, a grande exposição do acervo apresenta um aglomerado de objetos, dispostos do teto ao chão.

Conforme mencionado anteriormente, o Museu percebe a distinção entre a narrativa expográfica que foi criada quando da concepção do conceito da instituição, e os modos pelos quais ela se comunica com o público atualmente através de suas exposições. Atualmente, os núcleos concebidos para a exposição do acervo não são

mais delimitados, e a ideia de continuidade perpassa através de um sem número de possíveis categorias de objetos.

Marcelo Salete Souza (2009) investigou a curadoria de arte afro-brasileira de Emanuel Araújo, tendo levantado aspectos muito importantes a respeito dessa tipologia de fazer artístico. Ele salienta a provável influência de Lina Bo Bardi, com quem Emanuel chegou a trabalhar no início da carreira, nos modos de fazer e pensar sua museografia.

Marcelo Salete relaciona o que chama de “poética do acúmulo” de Araújo às práticas expositivas nos gabinetes de curiosidade surgidos a partir do século XVI. A influência dessa estética conglomerada, tecida através de obras de arte e objetos não necessariamente de valor estético, continuou até o século XIX, quando novas práticas expográficas pautadas na narrativa cronológica passam a ser adotadas. Salete não relaciona de maneira simplista o modo pelo qual Emanuel dispõe os objetos no Afro Brasil a uma prática teoricamente “ultrapassada”, como defenderiam alguns museólogos da atualidade. Ele aponta algumas probabilidades de influxo para o uso da “poética do acúmulo”, sempre condizente com o contexto da montagem, pois o autor destaca que a “saturação assume diferentes formas de acordo com a exposição” (SOUZA, 2009, p.85). O afã de colecionador de Emanuel, segundo a artista Renata Felinto, ex-colaboradora do núcleo educativo entrevistada por Salete, é um aspecto que agrega importância aos objetos selecionados para exposição. Desse modo, para o colecionador todos os objetos seriam importantes, o que justifica o arsenal de peças de sua coleção em exposição.

Entendo ainda outros elementos ligados ao mesmo aspecto que merecem um espaço para problematização. As ideias de Emanuel e sua equipe recebem plasticidade através de imagens construídas por meio dos objetos da coleção do Museu. A narrativa escrita não está ausente, mas as convencionais legendas expandidas e os triviais textos explicativos que acompanham as exposições não recebem o papel demarcatório entre os núcleos expositivos no acervo do Afro Brasil. No lugar deles, existe uma seleção de textos e excertos de obras que dialogam com os objetos dispostos. É como se os textos estivessem sendo pensados enquanto parte das imagens que se formam no espaço expositivo. Não há neles caráter didático no sentido de facilitar ou intermediar a leitura das imagens. Nesse sentido, seria possível conjecturar que os textos selecionados pelo curador possuem o mesmo status ao longo da narrativa que os diversos elementos cenográficos, como as imagens de anônimos e nomeados que se inserem na exposição.

Eles são parte de seu imaginário e não possuem protagonismo isolados. Os catálogos, publicações destinadas ao registro das exposições assinadas por Araújo, desdobram-se de modo semelhante, uma vez que trechos de obras textuais podem ser encontrados figurando ao lado de outras imagens visuais, formando o imaginário da curadoria.

Há ainda outra maneira possível de perceber o modo de ajuntamento da coleção na exposição de longa duração, e ela está ligada à estratégia de “retroalimentação” como prática institucional. O termo foi usado por Ana Lúcia Lopes para dar nome à continuidade do colecionismo de Emanuel frente à direção do museu, que, ao realizar exposições de curta duração, negocia a compra de obras expostas para que façam parte do acervo. Os objetos são então acrescentados à narrativa da exposição de longa duração, às vezes como uma espécie de reconfiguração da mostra desmontada. O mesmo acontece com elementos de cenografia das exposições precedentes, que não raro são encaixados nas imagens da exposição do acervo. A prática não deixa de ser uma forma de remontar a trajetória do museu. Trajetória intelectual especialmente, uma vez que a curadoria se expressa na produção de uma narrativa conceitual. Ao inserir elementos de montagens progressas no acervo do museu, além de acrescentar à narrativa, o curador e sua equipe dão abertura à rememoração. Para um visitante habitual, as imagens de exposições temporárias visitadas anteriormente surgindo em meio à exposição de longa duração são capazes de gerar associações afetivas e aumentar a afetabilidade com relação à exposição. Ao reativar as memórias de visitas anteriores, é também ativada a dimensão multissensorial das imagens expostas. Para além da plasticidade das imagens, a articulação da memória age sobre o visitante e sua construção de significados. Os visitantes esporádicos, mesmo que não se deem conta, se colocam diante de um painel de memórias, não apenas remetidas à ancestralidade africana, mas acima de tudo memórias institucionais. Nesse sentido, a “retroalimentação” vem a servir como estratégia de metalinguagem, na qual o museu, lugar de memória por excelência, insere elementos de seu percurso para sempre rememorar o seu processo de construção.

Essa reflexão vai ao encontro das observações de Roberto Conduru em *Ogum Historiador* (2009), quando ele pensa a atuação do curador enquanto um artista historiador. Para Conduru, a ação historiográfica de Emanuel se dá por meio de denúncias a respeito da invisibilidade da população afrodescendente e africana enquanto protagonistas na construção da história e do cenário cultural brasileiros. “Denúncia que é, ao mesmo tempo, uma obra aberta a outras leituras e



intervenções, tornando disponível publicamente obras, imagens, textos, reflexões” (CONDURO, 2009, p.165).

### 1.5.2. As Imagens do Museu Afro Brasil

Até o momento, as palavras imagem e imaginário surgiram ao longo do texto como categorias para tratar das exposições do Afro Brasil. Faz-se necessário, portanto, versar a respeito deste conceito (imagem) e refletir sobre como ele é significado ao longo da tessitura desta pesquisa. Ao pensar que “afro” é possível se perceber no Museu Afro Brasil, pudemos ver anteriormente que esse conceito se desenvolve através das ações dos colaboradores. As exposições do Museu são a forma pela qual a noção de “afro” é comunicada como imaginário.

A iconologia como estudo das imagens atualmente permite em pensá-las como uma forma de linguagem. Uma espécie de signo, na acepção mais abrangente do termo, que não denota uma categoria particular, mas possui profunda relação com práticas sociais e culturais. William Mitchell (2016) organiza um quadro genealógico das categorias das imagens. A percepção das imagens agrupadas em famílias serve como metáfora para pensá-las nos limites de suas “relações parentais”, a partir das derivações e mutações internas. Ao separá-las em cinco vertentes familiares<sup>20</sup>, o autor demonstra a abrangência das imagens em estudos dos mais diversos campos do conhecimento, a saber: as imagens mentais corresponderiam à psicologia, as chamadas imagens óticas à física, as imagens verbais aos literatos e as imagens gráficas aos historiadores da arte. É interessante pensar que a partir dessa perspectiva temos o alargamento da noção das imagens para além dos limites da visualidade.

A associação quase que imediata do termo imagem às artes visuais, ao cinema, fotografia, escultura, pintura e gravura possui estreita relação com o intento da estética clássica, ligada ao academicismo e ao ideário em torno das “belas artes”.

Com a permissão de uma breve digressão a respeito da noção de estética, remonto ao ano de 1750, no qual foi publicada a obra *Aesthetik*, a primeira vez em que se tem notícia do uso do termo na língua alemã, por Alexander Baumgarten. Antes do emprego da palavra estética no

---

<sup>20</sup> As chamadas famílias das imagens são divididas por Mitchell entre: imagens gráficas, imagens óticas, imagens perceptuais, imagens mentais e imagens verbais. Todas confluem a partir do sentido literal do termo imagem como semelhança e similitude.

século XVIII, falava-se em “filosofia do gosto” e “filosofia da arte”. Etimologicamente o termo deriva de *aisthesis*, que no grego antigo era utilizado para expressar “sensação” ou “percepção”, numa adaptação mais contemporânea. Posteriormente, a palavra foi usada por filósofos como Immanuel Kant no intento de expressar sensações despertadas a partir de relações com o ambiente, ou natureza, não restritas à percepção visual, ou conectadas ao sentido do belo que foi empregado a partir de Baumgarten<sup>21</sup>. A princípio, a noção de estética não possuía relação com o juízo de gosto, mas dizia respeito à apreensão sensível, à fruição dos objetos como forma de conhecimento. Para Kant, tratou-se de pensar os modos de representação estéticos como a afetação do sujeito com relação a um objeto não necessariamente artístico, mas ao teorizar o juízo com a beleza, ele permitiu que as categorias que formariam a estética do século XVIII então se conectassem (MIGNOLO, 2010). O teórico que lapidou o conceito nos moldes do que se julgava como belo foi Hegel, para o qual o conceito de belo é condição *sine qua non* à arte. Hegel defendia o “belo” como condição preexistente nas obras de arte, não como fruto de julgamento de valor ou como resultado de apreciação. A maneira como o pensamento científico se estruturou em categorias de gênero e espécie, no ímpeto de separação e classificação do conhecimento ocidental ao longo dos séculos XVIII e XIX, influenciou decisivamente na percepção limitadora sobre as imagens como essencialmente ligadas à visualidade. O surgimento de uma disciplina criada especificamente para pensar a estética ligada à noção de beleza, que por sua vez denota a aperfeiçoamento, contorna os paradigmas a respeito da arte até os dias atuais.

De volta ao quadro genealógico das imagens proposto por Mitchell (2016), podemos a partir dele ter uma perspectiva do olhar contemporâneo para o alargamento da noção de imagem, bem como dos sentidos utilizados para percebê-las. As categorias propostas por sua árvore genealógica (MITCHELL, 20016, p.32) admitem as imagens gustativas, olfativas, auditivas, verbais, táteis, ou seja, imagens que são reconhecidas através dos múltiplos sentidos. É curioso, nesse sentido, pensar a respeito da palavra sinestesia, que, segundo Walter Mignolo, deriva de *aesthesis* e se refere ao entrecruzamento de sentidos e sensações como forma de percepção, que foi aproveitada como figura

---

<sup>21</sup> De acordo com Kabengele Munanga (2006), Baumgarten concebeu a beleza como manifestação do sensível, fazendo a conexão do belo como o aperfeiçoamento de um objeto.

retórica no movimento do modernismo poético e literário (MIGNOLO, 2010, p.13).

Em se tratando de uma espécie de linguagem, as imagens ora se confundem e ora são distanciadas da textualidade e da grafia. A submissão das imagens visuais às palavras é também uma das formas pelas quais se desdobra a dialética entre ambos os signos. Como exemplo, podemos pensar a respeito da incipiente obsolescência do termo “artes plásticas” em detrimento da expressão “artes visuais”. Nazareno de Almeida (2017[?])<sup>22</sup> destaca a etimologia da palavra plástico, que, de origem grega (*plastikós*<sup>23</sup>), possuía acepção equivalente à de “moldar”, como utilizada atualmente. Por sua vez, a palavra grafia, que deriva da terminologia grega *gráphō*, levava significação em torno de “marcar”, “arranhar”, “desenhar” ou “fazer marca”. Haja vista que o significado da palavra plástico estende-se ao gesto de moldar, sua circunscrição não se restringe às “belas artes” e à visualidade, e então outras formas artísticas como a música, a arquitetura, a gastronomia, a cenografia e a dança contemporânea também incidem na plasticidade, que o autor considera como característica à modalidade do ser artístico. Nesse sentido, segundo Almeida, “as noções de grafo e de grafia podem nos ajudar a pensar o ato de inscrever na matéria as imagens” (ALMEIDA, 2017, p.11). É possível então inferir que todo o ato de plasticidade empenhado na criação de imagens, quaisquer que sejam, representa ao mesmo tempo um exercício gráfico. É como “(...) inscrever na matéria as imagens do pensamento. Toda obra humana, enquanto objeto material da cultura, já é uma fusão “plastográfica” da experiência de mundo.” (ALMEIDA, 2017, p.11).

As disputas entre os campos dos signos pictóricos e linguísticos são produzidas historicamente por intermédio de uma concepção excludente de “natureza”, geralmente em oposição à “cultura” ou

---

<sup>22</sup> O referido texto foi disponibilizado aos inscritos no minicurso *Estética da Fruição e Sentido da Imagem: de Kant a Peirce* e, de acordo com o autor, está no prelo, ainda sem data de publicação prevista. Para além das ideias expostas no texto, foram utilizadas também enquanto referência as comunicações estabelecidas ao longo do minicurso que ocorreu entre os dias 23, 24 e 25 de agosto de 2017, ministrado por Nazareno Eduardo de Almeida em conjunto com Patrícia Fanaya durante o Encontro de Filosofia da Arte na Universidade Federal de Santa Catarina.

<sup>23</sup> Cf. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis. Editora Melhoramentos, 2017. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/plastico/> Acesso em 26/09/2017

“sociedade” (MITCHELL, 2016). Elas se dão como um reflexo das relações socioculturais, que tendem a aproximar a significação e a representação imagética visual ao imediato, e portanto não como um signo, mas como algo de presença mais naturalizada. Em oposição, as palavras estariam ligadas ao pensamento, ao domínio do invisível e aos sentimentos. Através desse raciocínio polarizado, as imagens – algumas em maior medida - necessitariam de justificativas verbais para criação de sentido. Como exemplo, Mitchell nos leva a pensar na relação de quase interdependência que se desenvolve entre as imagens abstratas e a narrativa verbal como modo de defesa de uma representação não figurativa ou mimética.<sup>24</sup>

Partindo desse aspecto, quando se fala em leitura das obras de arte não se pode esquecer que existe a pressuposição da necessidade de uma certa alfabetização, que conceda os domínios necessários para a realizar essa leitura. Ou seja, há a inferência da necessidade de um conhecimento prévio para a fruição artística. Desse modo, para apreciar a fotografia de um autor russo, por exemplo, o sujeito que a lê deveria ter o domínio do alfabeto cirílico<sup>25</sup>. A possibilidade de afetação das obras de arte sobre quem as aprecia é sim contextual, mas não depende de repertório prévio, pois a falta de conhecimento de elementos teóricos não impede a fruição de uma criança com relação a um objeto artístico, por exemplo. O seu repertório sem dúvida orienta a fruição, sem, no entanto, impedir que ela ocorra. Pensar o sentido da imagem não deve se orientar por categorizações ou convenções, já que a imagem possui modos de significação a partir dos quais diversas articulações podem surgir. As categorizações clássicas do fazer artístico, bem como as do tocante aos objetos musealizados, deixam de dar conta de inúmeros aspectos que não são passíveis de ser encaixados unicamente nos termos de suas definições.

Processualmente construída através de objetos transversais que ultrapassem as categorias convencionais dos museus, a narrativa das exposições do Afro Brasil constituem o imaginário da instituição. De acordo com Jean-Jacques Wunenburger (2008), por imaginário podemos

---

<sup>24</sup> Como nos lembra Ricardo Basbaum (2007, p. 26), “(...) a própria noção moderna de *arte* não se faz sem um preciso agenciamento entre práticas visuais e práticas discursivas: na ausência de uma adequada e estratégica mobilização de enunciados, ao lado de objetos plásticos e visuais, não haveria o que entendemos hoje por arte.” (p.26)

<sup>25</sup> Essa reflexão deve agradecer aos contribuições orais da Professora Patrícia Fanaya.

entender o estudo das produções de imagens, das suas propriedades e dos seus efeitos. O campo se desenvolveu em meados do século XX, transcendendo os estudos psicológicos que tinham a imaginação como questão clássica para a abordagem científica das imagens. Imaginário também designa, segundo o autor,

[...] um conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras, a partir de imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, relato), que formam conjuntos coerentes e dinâmicos que concernem a uma função simbólica no sentido de uma articulação de sentidos próprios e figurados. (WUNENBURGER, 2008, p.15 *tradução nossa*).

O imaginário seria então a reunião de um conjunto mais ou menos coerente de imagens e relatos, formando um universo de representações complexas<sup>26</sup> que envolvem linguagem e imagem. Mais do que pensar os elementos que o compõem, para pensar o imaginário é necessário analisar suas estruturas internas de modo holístico e não atomístico. Ou seja, cabe pensar na narrativa por meio das imagens que são formadas nas exposições do Afro Brasil, em detrimento da noção de obras isoladas. E ainda: cabe pensar nas narrativas que se desdobram a partir dessa narrativa, como no trabalho dos educadores, por exemplo. O “afro” do Museu está contido neste imaginário, mas está sobretudo no processo de construção desse imaginário que se reinventa. Pensar as narrativas é também pensar os sujeitos que as imaginam e que criam esse imaginário no Museu Afro Brasil.

---

<sup>26</sup> Como exemplo dessas representações é interessante pensar a análise que Michel Foucault (1985) faz da tela *Las Meninas*, de Diego Velazquez. O modo como ele complexifica o debate entre linguagem e imagem através da pintura diz muito sobre a infinitude dessa relação. “Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aqueles que as sucessões da sintaxe definem.” (FOUCAULT, 1985, p.25).

## 1.6. O “afro” que chega ao público. A criação pelo processo

Se as exposições representam o maior canal de comunicação de um museu com o seu público, as visitas mediadas pelo setor educativo se tornam uma espécie de mediação de seu imaginário. Partindo do perfil do grupo e do propósito da visita, o educador do Museu Afro Brasil facilita o conteúdo curatorial através de sua própria narrativa sobre ele. No quadro a seguir podemos ver uma relação do número de visitantes atendidos pelo Núcleo Educativo do Museu Afro Brasil por ano

<b>Número de visitantes atendidos pelo Núcleo Educativo do Museu Afro Brasil por ano</b>				
<b>Ano</b>	<b>Vulnerabilidade Social e Idosos</b>	<b>Projeto Singular Plural</b>	<b>Professores e educadores em formação complementar</b>	<b>Estudantes</b>
2013	7382	425	245	30812
2014	10031	929	1629	42780
2015	11032	908	728	45017
2016	9546	666	914	45208

\* Total da somatória dos visitantes espontâneos e dos atendidos pelo setor educativo.

Fontes: MUSEU AFRO BRASIL (2013, 2014, 2015, 2016).

Tratar desse processo educativo significa pensar ações educativas em espaços não-formais de educação. Quando tratamos da educação não-formal, é comum que surja a relação de oposição entre a educação formal e a comparação às vezes um tanto confusa com a educação informal. Maria da Glória Gohn (2006) distingue essas três modalidades educativas em suas especificidades, tendo como principal aspecto de análise os atores, o espaço físico territorial e o contexto no qual ocorrem as interações. Para sumariar a discussão teórica da autora, é possível apontar a *educação formal* como institucionalizada e normatizada por meio da legislação a seu respeito, tomando como o principal exemplo a escola. A *educação informal* seria o meio pelo qual ocorre a socialização dos indivíduos. Não necessariamente intencional, este processo se dá no âmbito da família, da comunidade na qual o indivíduo habita, dos eventuais espaços religiosos por ele frequentados,

e assim por diante. Já a modalidade de *educação não-formal* é aquela na qual ocorrem as interações *intencionais*, aspecto ressaltado por Gohn como diacrítico para compreender os modelos educativos que se passam em espaços não escolares construídos coletivamente. Segundo a autora, a educação não-formal atua através de aspectos subjetivos despertando o pertencimento, e, embora tenha objetivos comuns aos da educação formal, a não-formal opera no desenvolvimento da cultura política de um grupo e não visa competir com a dimensão formal. Ao contrário, pode e deveria, conforme as proposições finais da pesquisadora, haver o alinhamento das duas modalidades para alçar aos objetivos de formação plena da cidadania dos indivíduos, partilhados por ambas. Gohn menciona os movimentos sociais como espaços de aprendizagem dentro do modelo de educação não-formal, além de modo de organização já tradicional das lutas pela educação, uma espécie de metalinguagem na qual o ativismo pelo direito à educação é uma das pautas por direitos – o direito à terra, o direito à saúde, às culturas, à participação política – direitos que constituem a cidadania.

É no âmbito da luta pelo direito à diferença que situo o projeto do Museu Afro Brasil. Mais especificamente o setor educativo, enquanto núcleo que aglutina ativistas da luta antirracismo, operando através da educação não-formal para a defesa da contribuição histórica do legado africano na construção do Brasil e as releituras dessa influência até os dias atuais.

Um episódio interessante para se pensar a modalidade não-formal de educação, e também para pensar neste “afro” do Afro Brasil, aconteceu em uma tarde de quarta-feira. Os educadores aguardavam um dos grupos agendados para aquela tarde, do Centro de Atenção Psicossocial do município de Capivari, interior de São Paulo. Atrasados em mais de 1h30, o grupo perdeu o direito à visita completa mediada pelo setor, e foi recebido apenas para uma introdução ao museu, procedimento que ocorre nesses casos. Jefferson, o educador responsável pelo acolhimento, aproveitou a presença do artista Ferrão, criador da instalação montada no hall de entrada do museu, e o apresentou ao grupo. A obra gerou uma reação inusitada de uma das integrantes do grupo, mulher negra, que interpelou o educador: “como é que um artista branco retrata a pessoas negras assim?”. O educador, visivelmente desconcertado, respondeu que eles estavam no museu exatamente para questionar e refletir sobre esse tipo de possibilidade. Não satisfeita, a mulher se dirigiu ao artista e perguntou o mesmo: “por que um artista branco retrata pessoas negras?”, referindo-se ao painel que fazia fundo à instalação, no qual Ferrão inseriu fotografias de

peças negras na cidade de Caxambu, sul de Minas Gerais, ao longo de diferentes anos da manifestação afro-brasileira que tem por nome “ternos de Congo”. Alguns dos retratos que também compunham o painel haviam sido selecionados de imagens históricas, principalmente gravuras e representações dos séculos XVIII e XIX, que compõem o acervo do museu, fazendo uma alusão à permanência em situação de vulnerabilidade social e opressão da população negra. Bem ao centro, podia-se ver a imagem da mulher que ficou conhecida como escrava Anastácia, e que inclusive é cultuada como santa em algumas regiões do Brasil. Ferrão respondeu que a instalação não tinha como foco central apenas as fotografias, mas que as imagens foram a maneira que ele encontrou para retratar uma manifestação afro-brasileira, pela qual ele muito se interessa, bem como as problemáticas que envolvem a população afrodescendente. A visitante então contestou Ferrão em tom irônico, se ele se interessava pelas minorias, e ele encerrou dizendo que sim.

Vale dizer que nem sempre o estabelecimento de vínculos associativos ocorre de modo harmônico ou idílico como poderíamos ver ilustrado nos manuais dos setores educativos. O relato da interação demonstra as animosidades que muitos temem ao tratar de questões étnico-raciais. Por isso o silêncio e o receio em nomear um tom de pele, de mencionar traços fisionômicos, de se autodeclarar afrodescendente. Quem afinal teria a autoridade para tratar de assuntos pertinentes à população negra? A quais sujeitos competiria a alcunha de “artista afro-brasileiro”?



Figura 8: Detalhe da instalação 1988, do artista plástico Ferrão (2017).



Marcelo Salete Souza (2009) realizou um levantamento dos estudos recentes a respeito do termo “arte afro-brasileira”, buscando as definições de diversos teóricos como Mariano Carneiro da Cunha, Kabengele Munanga, Marta Heloísa Leuba Salum, Dilma de Melo Silva e Roberto Conduru. Há certa consonância no que tange a superação da classificação como unicamente ligada à arte litúrgica e cerimonial das religiosidades afro-brasileiras. Alguns autores se centram nos aspectos formais mais do que no repertório sócio-político que circunda a definição do termo. Outros, como Conduru, abrem por demais as possibilidades de enquadramento da arte afro-brasileira, ao pensar a representação do negro no Brasil e o universo que circunda a existência afro-brasileira como elemento discursivo que insere artistas, independentemente de sua auto compreensão étnico-racial nessa categoria artística, ou da intencionalidade. Cabe ponderar a abertura de Roberto Conduru (2007), que recebeu críticas apontadas por Salete, sem que elas abalassem, no entanto, a relevância de sua contribuição para a compreensão da arte afro-brasileira. O autor entende a arte afro-brasileira como as ideias materializadas para a reflexão de uma preocupação ligada ao contexto sociocultural da população negra no Brasil<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Conforme ressalta Salete (2009), a definição de Conduru sem dúvida deve inspiração à Marta Heloísa Leuba Salum, quando ela reflete sobre aspectos formais para definir a influência afro-brasileira na arte, e os alia à outros

De fato, a arte afro-brasileira pouco deve à descendência ou afiliação étnico-racial do artista que a cria. Essa é ainda a percepção de Emanuel Araújo enquanto curador do Museu, que acrescenta à narrativa do Afro Brasil obras de artistas como Ferrão, Nelson Leirner, Carybé, Pierre Verger, e tantos outros não necessariamente brasileiros, não necessariamente negros. Ainda assim, através de seus trabalhos selecionados pela curadoria do Museu, os artistas contribuem para a narrativa sobre o “afro”, partindo de sua perspectiva sobre as questões no tocante à população afrodescendente, concordem ou não seus espectadores com ela. É interessante pensar que a temática, assim como as possibilidades de leitura do Museu Afro Brasil não se restringem a um segmento étnico-racial da população, nem ao menos dizem respeito a um enquadramento racial. As preocupações socioculturais afrodescendentes são preocupações brasileiras, que apenas deixarão de ser “problemáticas” quando as ações para o alcance de justiça social forem universais e não setorializadas.

Os números colocados em evidência na tabela que elenca os grupos de visitantes atendidos pelo setor educativo, demonstram que os grupos escolares representam a maioria das visitas mediadas. Nesse universo, as escolas públicas ainda são a maioria, conforme se pode notar nos dados dos relatórios anuais de atividades da AMAB.

<b>Número de estudantes de escolas públicas e privadas atendidas pelo núcleo educativo por ano do Museu Afro Brasil (2014-2016)</b>		
	<b>2014</b>	<b>2015</b>
<b>Estudantes de Escolas Públicas</b>	30279	32804
<b>Estudantes de Escolas Privadas</b>	12501	12213

Fonte: MUSEU AFRO BRASIL (2014, 2015, 2016)

O primeiro grupo de visitantes na manhã de uma terça-feira de maio era de estudantes do sétimo ano da Escola Municipal Marili Dias. A turma era composta por uma maioria absoluta de negros, na faixa etária dos 13 anos. Luciara, a educadora responsável por receber os

---

conceituais, definindo a arte afro-brasileira como “qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a estética e a religiosidade africanas tradicionais e, de outro, os cenários socioculturais do negro no Brasil” (SALUM, 2000, p. 113 *apud* SALETE, 2009, p.30).

estudantes, custou a reunir a turma dispersa pela marquise do museu, que se mostrava apática, talvez reflexo de um professor que parecia “um pouco perdido”, de acordo com a educadora. O professor responsável pelo grupo disse que havia sido designado para acompanhá-los, mas que não havia sido programada nenhuma atividade específica. Vindos de uma excursão com mais turmas do mesmo colégio, o educador parecia não saber muito bem do que se tratava o museu nem qual teria sido a proposta de levá-los à instituição. Por seu valor simbólico, o Museu acaba atraindo diversas excursões escolares para suprir lacunas referenciais na formação de professores frente a obrigatoriedade de ensino da história e da cultura afro-brasileira e indígena, instituída pelas leis 10.639 e 11.645. Enquanto Luciara chamava o grupo, algumas meninas a olhavam sem reação, e só se aproximaram após um comando mais firme do professor.

Concluída a árdua tarefa de reunir os estudantes em círculo, a educadora Luciara deu enfim por iniciado o contato, perguntando o motivo pelo qual eles haviam vindo ao museu. “Para aprender”, um dos alunos respondeu. “Mas aprender sobre o quê?”, pergunta Luciara, qual seria o tema do museu? Alguém lhe respondeu que o museu deveria ser um museu africano, ao que Luciara afirmou que o museu é afro-brasileiro. “O que o museu mostra?”, perguntou a educadora, entre piadinhas e a agitação dos alunos. “Mostra coisas velhas da África”, respondeu uma jovem estudante. Luciara aproveitou a deixa para afirmar que o museu não falava apenas de coisas antigas, e que lá dentro, iria se falar sobre os afro-brasileiros do passado, mas principalmente sobre os afro-brasileiros de hoje. Para explicar a importância de pensar os afrodescendentes da atualidade, Luciara disse que o museu falaria dos possíveis parentes dos alunos do grupo, e deles mesmos, “pois todos vocês, e eu, somos afro-brasileiros, não é mesmo?”. Ninguém negou ou reagiu com comentários cômicos. Parecia que a ideia de visitar o museu passou a despertar certo interesse e curiosidade.

A estratégia de aproximação, de estabelecer relações associativas, de criar vínculos de pertencimento ao principal grupo representado pelo Museu para que a experiência pudesse se tornar mais atrativa, para que pudesse melhor fazer sentido aos adolescentes, é correlata ao recurso às fotografias de anônimos e figurantes mencionada no tópico anterior. Humanizar o museu, a história e a memória afrodescendente através da imagem de pessoas, é utilizar uma abordagem política do imaginário deste “afro” no Afro Brasil. De figurantes a possíveis antepassados, o público é instigado a traçar

paralelos entre o que é lhes dado a ver e a sua experiência, seja como afrodescendente ou com a afrodescendência.

Seguindo a visita em direção ao acervo, Luciara me disse reservadamente que sentia que deveria falar sobre racismo no roteiro daquele grupo. A temática nem sempre era abordada por ela, que busca sempre adaptar o itinerário da visita de acordo com as necessidades e o feedback do grupo. Um dos alunos me abordou para perguntar onde estavam as armas, pois ele gostaria de ver armas antigas. Eu lhe perguntei o porquê, e ele me respondeu que queria ver como elas eram. Eu lhe respondi que armas não eram apenas armas de fogo, e que ao longo da exposição ele poderia ver várias armas diferentes.

A curiosidade e o interesse com relação às armas podem estar ligados ao cotidiano dos estudantes, que provavelmente vivem nos entornos do bairro no qual a escola está localizada, a Vila dos Palmares. Próximo ao Parque Estadual do Jaraguá, uma barreira geográfica natural que torna o bairro ainda mais isolado, a Vila dos Palmares toma lugar em um morro de elevada altitude, além de distante de vias de acesso a outros locais da cidade. Sem trânsito, condição quase impossível na cidade de São Paulo, o deslocamento da escola ao museu em um ônibus leva ao menos 1h30. O cenário e o contexto não é nada atípico em cidades como São Paulo, mas sabemos como o isolamento geográfico e socioeconômico funcionam como ambientação favorável à instalação de grupos que recorrem à práticas criminosas e possuem nos jovens da comunidade sua principal fonte de recrutamento. A julgar pela distância, principalmente geográfica de museus e outros aparelhos formais de cultura, foi possível entender também algumas razões para o distanciamento inicial dos estudantes com relação à instituição.

A abordagem do racismo necessitava de uma deixa, e o assentamento dedicado à Xangô, ou ainda, as concepções no entorno das religiões de matriz africana, serviram como abertura para trabalhar o assunto. Em determinado momento, um dos estudantes fez uma piada, falando sobre “satanás” em frente às imagens de Xangô. A educadora aproveitou para rebater: “Se você não respeita a religião do outro, não pode querer que o outro respeite a sua”. Ela então lembrou que o Candomblé é uma religião que fala basicamente sobre a natureza, materializada na figura dos orixás. E questionou: “o que tem de mal na natureza?”. Ela ressalta também que “satanás” nem existe na liturgia do Candomblé, e que o nome macumba diz respeito a um instrumento. “Por que será que quando falamos em macumba, só associamos a coisas ruins, e não ao instrumento? Quais os interesses por trás disso?”, perguntou a educadora. Novamente se utilizando da estratégia de aproximação do

conteúdo ao cotidiano dos alunos, a educadora tratou o processo de escravização como o sequestro dos nossos antepassados, que foram oprimidos durante séculos, proibidos de formar laços afetivos, separados de suas famílias, de seus costumes, de sua cultura. Ela reforçou: “hoje estamos reproduzindo o que os opressores disseram, contra nós mesmos”. Luciara conseguiu a atenção de todos quando discorreu sobre o racismo e o seu sistema de manutenção no Brasil. “Quais os lugares na sociedade que temos?”, ela questionou. “Somos 52% da população no país, mas quando ligamos a televisão somos 52% dos atores/apresentadores? Somos 52% dos médicos?”.

A estratégia não só despertou o interesse dos adolescentes para questões que lhes diziam respeito diretamente, como teve forte efeito sob a postura e a relação dos estudantes com a educadora. As duas dimensões desse processo de comunicação se mostraram-se de grande valia para pensar a atuação política dos educadores e a ação educativa em espaços não-formais, como modo de formação de cidadãos críticos e conscientes. Não apenas com relação a associação à noção de afrodescendência, mas sobretudo como modo de instigar reflexões que pairam sobre a formação do Brasil, sobre as possibilidades de conhecer, compreender e gerar valor positivo à ancestralidade africana no contexto dos silenciamentos simbólicos e materiais operados pelo colonialismo.

O despertar dessa consciência ocorre mesmo quando a realidade contextual dos estudantes é completamente distinta. Tive a oportunidade de acompanhar integralmente uma outra visita na sexta-feira da mesma semana, mediada pelo educador Jefferson. Por coincidência, uma outra visita escolar, de uma turma também do 7º ano do ensino fundamental, mesma faixa etária da escola municipal que visitou o museu com a educadora Luciara. O perfil das crianças, no entanto, era completamente diferente. Por se tratar de uma unidade de ensino privada, os alunos do Colégio Mayara Rodrigues eram em sua grande maioria brancos. É comum que colégios particulares contratem agências de recreação e turismo para auxiliá-los nas visitas extramuros, portanto, os alunos daquela escola receberam todo o suporte para um deslocamento tranquilo, receberam alimentação e orientações prévias antes de chegar ao espaço. Havia também uma proposta de trabalho a ser desenvolvido pelos estudantes, que chegaram com seus cadernos à postos, tirando dúvidas e anotando sobre a tudo o que viam. A postura das crianças diante de um museu, o comportamento mediante os professores e o educador, o suporte técnico dos guias de turismo, tudo ali pressupunha uma estrutura de amparo, apoio e oportunidades de acesso muito

distante da realidade das crianças do bairro Vila dos Palmares, que eu havia acompanhado anteriormente.

A abordagem do imaginário do Afro Brasil deveria então ser diferente. O educador pediu para que todos entrassem na sala em que está a instalação do “navio negreiro”, e que logo em seguida saíssem por outra porta, pois ele os aguardaria do lado de fora. Mais adiante, Jefferson alocou a turma em um espaço para conversar sobre o que viram. O educador fugiu das questões que exploravam o sofrimento do período, resolveu passar alguns dados numéricos, mas disse que à visita, interessava falar das consequências para os dias atuais do que eles puderam ver naquela instalação. “Podemos pensar daquela sala para frente, pois já sabemos que a escravidão foi dura, foi forte, que houve tortura e desumanização. Mas quais as consequências desse sistema aqui no Brasil?”, perguntou.

A partir daí, Jefferson também entrou nas questões ligadas ao racismo no Brasil, à disparidade de oportunidades dos negros, à desigualdade econômica, às mortes violentas em maior número, à representatividade inexpressiva dessa população negra na publicidade, na televisão e nos lugares de poder. O educador conseguiu trabalhar com os adolescentes a questão da manutenção desse sistema através da continuidade dos privilégios, que inclusive todos eles experimentavam de algum modo por estudar em um colégio privado. A estrutura que lhes era disponibilizada, o amparo financeiro, o treinamento contínuo para apresentar bom desempenho em avaliações, tudo aquilo lhes dava maior vantagem na seleção do vestibular, por exemplo. O silêncio absoluto mostrou o consentimento dos estudantes, que passavam a refletir sobre o país de uma maneira que raramente é estimulada. Jefferson ainda falou sobre a mestiçagem, que tanto era ressaltada como um bom aspecto do Brasil: “a gente valoriza a mestiçagem, mas ela veio de que maneira? Através de um 'eu te amo, vamos casar?' Não, a mestiçagem no Brasil surge através do estupro”.

Seguimos reflexivos, e até perplexos para o núcleo que inicialmente fora nomeado de “história e memória”, no qual constam fotografias de personalidades e autoridades negras, algumas que inclusive possuem o aspecto de sua afrodescendência invisibilizada, como Machado de Assis e Carlos Marighela. O educador finalizou perguntando acerca das personalidades exibidas na sala, sobre quais os alunos conheciam. O nome de Pelé foi unânime, o que permitiu a ele trabalhar a questão da associação de pessoas negras ao futebol, ao samba e ao carnaval, mas quase nunca a questões intelectuais. Jefferson ressaltou personalidades como Teodoro Sampaio e os irmãos Rebouças,

que nomeiam avenidas célebres e de áreas nobres na capital paulista, mas que poucas pessoas sabem que foram negros, nem que viveram nos espaços de prestígio da sociedade paulistana no período pré-abolição.

### **1.7. “Aprender a desaprender” através das imagens**

Como visto anteriormente, o conhecimento se constrói em diversas instâncias, e o processo educativo ocorre muito além dos muros das escolas. É importante pensar o potencial transformador dos museus, que podem operar através de uma comunicação de confronto aos tabus, às crenças racistas e etnocêntricas. O Afro Brasil o faz não apenas por meio das imagens em suas exposições, mas também através de suas ações educativas. A autonomia na elaboração dos roteiros das visitas possibilita aos educadores realizarem a mediação como ato político, seja para romper barreiras, para promover o autoconhecimento e a auto percepção das identidades étnico-raciais, quanto para aflorar nos visitantes questões acerca de seus privilégios e da estrutura racista no Brasil. Nos termos de Walter D. Mignolo (2008), podemos entender como um exercício de “aprender a desaprender”, uma opção descolonial através da qual os visitantes são levados a refletir sobre o sistema de conhecimento como um todo. O que e como vem sendo ensinado? E por que não há espaço de protagonismo para a história, a memória, as manifestações culturais, plásticas e materiais dos africanos e seus descendentes? Por que ainda são desrespeitadas as imagens dos cultos afro-brasileiros? Por que ao redor do país elas são quebradas de maneira violenta, e por que os tambores continuam sendo silenciados? Por que não estudamos o Barroco enquanto arte afro-brasileira se as mãos que construíam, entalhavam, esculpiam e douravam os altares da colônia eram negras? Por que não conhecemos e reconhecemos mestres da pintura acadêmica como Arthur Timótheo e Estevão Silva?

São questionamentos como esses que estão ora explícitos, ora implícitos na mediação dos educadores. É exatamente a autonomia que os profissionais têm em inserir a sua subjetividade no roteiro das visitas que distancia a mediação à serviço do mercado e a transforma em ação política. As potencialidades de abordagem das exposições do Museu Afro Brasil evidenciam como a noção de “afro” não é uniforme, mas sim uma construção por intermédio da interação. Seja a interação do visitante com a narrativa curatorial sem mediação, ou mediada pela equipe do setor educativo.

Frente aos recentes acontecimentos em que parte do público se levantou para censurar primeiro uma exposição e depois uma performance em um museu de arte, e que vem se desdobrando em reações de intolerância com artistas e curadores, devemos refletir sobre os posicionamentos institucionais frente à dissonância ideológica com relação a seus visitantes. Fechar exposições ou empregar ações educativas como uma ponte de aproximação?



## CAPÍTULO II

### 2. Um Projeto de Vida

Conforme foi possível notar no capítulo anterior, atualmente o Museu Afro Brasil é mantido pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, órgão que repassa a maior parte dos recursos para a sua manutenção, e que lhe concede, através de portarias e regulamentações legais, certa estabilidade e longevidade, notórias a uma instituição pública. Contudo, os esforços realizados até a concretização do Museu, bem como a gestão das crises financeiras ao longo de sua história, antes e depois do Governo do Estado assumir a sua administração em 2009, não teriam seguido o mesmo curso sem a presença e as realizações de Emanuel Araújo.

Durante quatro meses, de março a junho de 2017, frequentei o Museu Afro Brasil, tendo conversado e conversei com membros do corpo de colaboradores da instituição, com artistas que lá expõem seus trabalhos e com alguns de seus visitantes. Em distintos momentos da abordagem etnográfica que realizei no Museu, ouvi de variados sujeitos que o Afro Brasil é o projeto de vida de Emanuel Araújo. Quando as falas de meus interlocutores são cruzadas com uma investigação bibliográfica sobre a história da concepção do museu, percebo que os percursos traçados por Emanuel em sua vida são indissociáveis à formação do acervo, ao projeto do museu e à sua institucionalização. Como meio de tentar compreender como o Museu Afro Brasil se tornou possível, bem como os modos pelos quais o Museu vem atuando de acordo com as suas atribuições e expectativas, faz-se necessário pensar um pouco sobre a trajetória de vida de seu idealizador e realizador. Afinal, Emanuel Araújo é uma figura ímpar, não apenas nas artes plásticas, mas também enquanto personalidade brasileira, e por que não nomear, personalidade negra brasileira. Dar evidência à sua identidade étnico-racial pode ser um recurso estratégico para evidenciar a escassez de afrodescendentes em sua posição no Brasil.

Embora em suas entrevistas Emanuel evite que lhe comparem a outros artistas e curadores como suas influências diretas ou mestres, é inegável que os ambientes pelos quais passou e as relações que estabeleceu impactaram a sua criação e auxiliaram no desenvolvimento da sua identidade enquanto artista. Contudo, Emanuel demonstra em sua construção de si, um forte impulso em agir e reagir de forma crítica e independente de correntes militantes ou partidárias, o que por vezes

destoa das principais ideologias vigentes. Nesse sentido, a intenção deste capítulo é remontar a alguns percursos da trajetória do diretor e curador a partir de fontes biográficas produzidas pelo próprio Araújo e por outros pesquisadores, inserindo elementos que ora contrastam, ora se cruzam com as ações e os cenários por ele vividos no contexto da luta antirracista. Fazer esse movimento, de aproximação e distanciamento dos caminhos traçados por Emanuel Araújo e por outros sujeitos dos múltiplos movimentos sociais negros no Brasil, e das correntes de pensamento liderados por intelectuais afrodiáspóricos ao redor do mundo, nos permite vislumbrar a dimensão dos modos de agir em prol de uma sociedade mais inclusiva e com respeito às diferenças. Ou, nos termos do que propugnava o líder Abdias do Nascimento, reiterado por sua companheira Elisa Larkin Nascimento, os modos de se movimentar contra o “supremacismo branco” (NASCIMENTO, 2003, p. 58). Espera-se que a partir dessa perspectiva seja possível relembrar as condições de realização do projeto intelectual que o Museu Afro Brasil representa, e, possivelmente, incitar à reflexão sobre o que se esboça para os seus projetos futuros.

## **2.1. Como remontar percursos?**

Em meu último dia na cidade de São Paulo, depois de mais de três meses frequentando o Museu Afro-Brasil, eu ainda não havia desistido da ideia de iniciar um diálogo presencial – ainda que tardio – com Emanuel Araújo. As tentativas foram incontáveis e sempre ouvi do corpo técnico que isto seria muito difícil. Sem desistir de chegar a ele, mesmo indiretamente, consegui agendar uma conversa com a coordenadora Ana Lúcia Lopes<sup>28</sup>, tendo em vista o fechamento das atividades em campo no Museu. Até então eu vinha dialogando com o diretor do Museu somente através das entrevistas concedidas a jornalistas e pesquisadores e de seus textos, em maioria compilados nos catálogos das exposições de sua própria curadoria. Ao longo dos meses em que estive circulando pelos espaços da instituição, não nos cruzamos em nenhum momento. Exceto por um dia, em que o vi chegar discreta e apressadamente com seu cachorro, Tim Maia, enquanto observava de canto de olho a visita de um grande grupo de visitantes escolares. Embora a presença física de Araújo não tenha ocorrido até então, a

---

<sup>28</sup> Coordenadora de Planejamento Curatorial no Museu Afro Brasil.

sensação de sua onipresença e onisciência, em todos os setores do Afro Brasil com os quais tive contato era evidente. Através das falas dos colaboradores, Emanuel se fazia presente como um fantasma, ainda que nem sempre com a expressividade de quem deixa rastros, que se escondia em cada objeto, em cada sala, em cada montagem, em cada canto do Museu, e da instituição de modo geral. Em inúmeras situações, as conversas dos funcionários e corpo técnico tinham como principal foco o diretor. Acessá-lo, me sugeriam-me, era algo quase interdito, pois a sua forte personalidade fazia com que os trabalhadores do museu expressassem certa reserva respeitosa, e por vezes com certo temor, de modo tal que em todos os momentos fui desencorajada a agendar entrevistas ou encontros para conversar diretamente com ele. Entendo que a reserva gire em torno também da atribulada agenda deste homem polivalente. Além de diretor do Museu, curador, gestor público, editor de publicações, Emanuel é também artista plástico, e o trabalho em seu ateliê segue contínuo e profícuo. Acabei concluindo que em muitos casos se tratava de uma atitude de respeito e cuidado, algo que o mantinha também em segurança do assédio dos visitantes e curiosos.

Ao longo daquela minha última conversa com Ana Lúcia, Emanuel foi descrito por ela como um sujeito determinante para a construção das políticas da instituição, da narrativa curatorial e enquanto uma figura decisiva para contatar e negociar com colecionadores e artistas. Para a minha surpresa, nos últimos minutos de nosso diálogo, Ana Lúcia se propôs a me apresentar para Araújo pela primeira vez. O museu já estava fechando e a cena dos “bastidores”, onde estão localizadas as salas do corpo técnico do Museu, era de final de expediente. Enquanto nos dirigíamos para a sala do diretor, Ana Lúcia me pediu para recordá-la sobre o foco da minha pesquisa. Eu lhe disse que trabalharia a concepção curatorial no Museu Afro Brasil. Ela então se mostrou preocupada, exclamando: “Como você vai estudar a curadoria do Museu sem ter entrevistado o Emanuel?”. Não tive tempo de resposta, mas, se me tivesse sido concedido, eu argumentaria enumerando as diversas formas e estratégias que utilizei como tentativa para alcançá-lo, sendo aquela a última delas. Ana Lúcia então entrou na sala de Emanuel e pediu para que eu aguardasse alguns instantes no corredor. De longe eu via a coordenadora conversar com Emanuel, parecia estar relembroado o diretor sobre minha pesquisa, sobre a qual ele estava ciente desde o início de minha entrada em campo. Ela então fez um gesto para que eu entrasse na sala e nos apresentou. O diretor apertou a minha mão e me questionou se alguém já havia me ofertado algum dos catálogos das exposições anteriores do museu. Com a minha

negativa, ele disse: “esse pessoal é fogo, hein?”, e se dirigiu à estante de livros em sua sala, local onde eu não conseguia vê-lo. Ana Lúcia então se retirou, e eu aproveitei para iniciar uma conversa, abordando aspectos da minha pesquisa enquanto ele separava os catálogos para me entregar. Disse a ele que eu estava pensando a narrativa curatorial através das imagens em exposição, pensando sobre as formas e os conceitos de “afro” que podíamos perceber através das mostras do museu. Quando fiz uma pausa para avaliar a sua reação à minha fala, Araújo já com uma sacola repleta de catálogos me disse: “legal, querida, tchau. Bom retorno”.

Era evidente que a conversa havia sido finalizada. Eu não tinha tempo hábil na cidade para tentar remarcar um outro dia, estava tentando isto há três meses. Além das tentativas presenciais, ao diretor havia sido entregue uma carta de apresentação do projeto e da pesquisadora, escrita por minha orientadora, com todo o respaldo institucional, o que não surtiu efeito. Toda a situação me parecia uma verdadeira lástima, tive de me conter para não desabar naquele final de tarde chuvoso, carregando a pesada sacola de catálogos através da cidade de São Paulo. Não tive escolha senão partir com a sensação de frustração e a questão que não me saía da cabeça: “Como você vai estudar a curadoria do Museu sem ter entrevistado o Emanuel?”. Passado o calor do momento, fui percebendo que aquela atitude de Emanuel me serviu como uma indicação: as respostas para as minhas perguntas deveriam ser buscadas nas exposições do museu e nos catálogos que ele me havia entregado. Aos poucos, em conversa com a orientadora da pesquisa, que também havia passado por uma situação semelhante em sua própria pesquisa sobre o Museu, chegamos à conclusão de que a palavra de Emanuel já tinha sido empenhada a outros, e, portanto, como palavra pública poderia ser plenamente analisada e cotejada à luz de suas ações e obras à frente do Museu. Pode parecer esquisito em uma pesquisa de antropologia tratar uma pessoa viva como se estivesse morta, contudo, foi assim e desta forma que Emanuel Araújo nos apareceu. E sua aparição nos pareceu com suficiente força vital para se tornar uma presença no trabalho.

Os materiais aos quais tive acesso para estabelecer esse diálogo ausente com Emanuel não foram nada escassos. Surpreendentemente, o artista costuma conceder uma série de entrevistas publicadas por diferentes veículos, de veículos meios com a circulação mais restrita, como a *Revista Raça*, à meios de protagonismo nacional, tais como a Folha de São Paulo, O Estado de São Paulo, Portal Terra, TV Cultura, e um longo etc. Sobre sua carreira como artista também foram publicados

catálogos de suas exposições individuais, algumas como *Autobiografia do Gesto*, de curadoria de Agnaldo Farias (2007), contendo texto biográfico assinado pelo curador. Sobre Emanuel há também uma biografia, elaborada por Nelson Inocêncio da Silva, que descreveu a própria obra como um “mapeamento da personalidade de Emanuel”, a qual recebeu o título *Emanuel Araújo: o mestre das obras* (2010). O livro é parte da coleção *Personalidades Negras* da Editora Garamond. À convite da então Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR/PR), Silva organizou os dados que vinha sistematizando durante o seu doutoramento em Artes Visuais. Sua tese foi defendida em 2013 sob o nome de *Museu Afro Brasil no contexto da diáspora: dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras*, e foi uma relevante referência para esta pesquisa. Nesta pesquisa, Silva alude Emanuel à um *griot*. No capítulo que leva o nome *Griot Cujas Palavras São Imagens*, o autor traça um paralelo entre os ofícios de Emanuel como “artífice da memória” e a capacidade de guardar e difundir a memória oral de alguns povos africanos. “Griôs”, termo abrigado para *griot* em francês, é designação que surgiu no período colonial para dar nome aos sujeitos que guardavam e transmitiam a memória de famílias e sujeitos importantes nos reinos da África Ocidental, principalmente. Com o cuidado de não banalizar o conceito e o contexto que carrega o termo, Silva justifica a comparação tendo em vista os esforços de Araújo na produção de conhecimento acerca da ancestralidade africana e na memória afro-brasileira, enfrentando o silêncio que paira acerca da contribuição da população afrodescendente nas mais variadas áreas do saber. O autor não desenvolve a sua analogia no que tange à criação das imagens de Emanuel enquanto *griot*, tendo mencionado brevemente que o ímpeto de colecionador de Araújo se constituiu na materialização do projeto do Museu Afro Brasil. Silva também entende que abordar a trajetória de Emanuel Araújo foi condição colocada pela pesquisa, uma vez que os antecedentes do Museu, objeto de sua tese, estavam todos vinculados a esse artista plural.

O autor não menciona em nenhum momento a noção de biografia, embora remonte cronologicamente os passos de Araújo, da infância à concretização do Afro Brasil. Talvez ele concorde com Pierre Bourdieu (2006 [1986]), quando esse autor aborda *A Ilusão Biográfica*, texto que se tornou uma importante referência para pensar a artificialidade da criação de sentido linear e cronológico para organizar fatos e acontecimentos de uma vida, que nem de longe é razoável ou ordenada. É notável que este ímpeto de extrair uma lógica, seja ela retrospectiva ou prospectiva, como disse Bourdieu, é um formato

narrativo ao qual estamos acostumados. Ao fazer referência a um cenário maior e externo, forjam-se etapas de desenvolvimento necessárias à apreensão lógica da existência dos sujeitos. Bourdieu, no entanto, contrapõe a ideia de biografia à noção de trajetória, tendo em mente a percepção das diversas posições que o sujeito ou grupo ao qual se dá destaque pode ocupar, perspectiva essa que assume a inconstância e as transformações como inerentes ao percurso de quem se acompanha.

Lívia da Conceição (2011), fala da obsolescência da biografia como parte da tendência do chamado pós-modernismo de em criticar modelos explicativos globalizantes e da decorrente busca por teorias sociais que deem conta da subjetividade dos sujeitos pesquisados. Há um movimento de se afastar da ideia do biografado como passível de ter a sua trajetória organizada de maneira linear para direcionar o olhar às redes de sociabilidade nas quais os personagens de nossas pesquisas se encontram inscritos. Nesse sentido, quando trato da vivência de Emanuel Araújo, busco fazê-lo a partir de fontes que organizaram em narrativas a experiência fragmentária de sua vida. Nelson Inocêncio Silva (2010, 2013) é um deles, e o próprio Emanuel, que ordenou a sua vivência em uma série de entrevistas concedidas aos jornalistas e pesquisadores que serão aqui referenciados. Com maior ou menor grau de interferência dos entrevistadores, suas narrativas servem como a organização em primeira pessoa de seu relato de vida, o que Bourdieu (*ibidem*2006) relaciona à “produção de si”, uma apresentação que estaria próxima à compilação de dados para um *curriculum vitae*. Pensar nos elementos que se repetem nas narrações, e nos modos de ordenação que Emanuel dá às suas vivências quando participa da construção narrativa em suas entrevistas, possibilitou ir além da sucessão de eventos que colaboraram para a concretização do Museu Afro Brasil, mas possibilitou sobretudo pensar quais os elementos dão o formato para a construção de uma personalidade pública como Emanuel Araújo. Através de seus projetos, de suas escolhas e realizações, e da criação de si, é possível ecoar a voz do idealizador e um dos realizadores desse projeto em constante construção, de um Museu que desdobra suas imagens em conceitos que ajudam a reposicionar a memória e a alargar as possibilidades de existência da população afrodescendente no Brasil.

## 2.2. Dos caminhos iniciais em Santo Amaro

A experimentação artística de Emanuel Araújo teve início no recôncavo baiano, em sua cidade natal, Santo Amaro, também conhecida não oficialmente como Santo Amaro da Purificação. Nos anos 1940, data de seu nascimento, Emanuel cresceu em uma cidade repleta de figuras emblemáticas, como Dona Edith do Prato, que era a mãe de seu colega, e a família de Dona Canô, mãe de Maria Bethânia e Caetano Veloso.

Seu pai, seu avô e seus tios paternos foram ourives, ofício que o pai nunca quis transmitir aos filhos. Embora Emanuel se lembre que um dos principais motivos por não ter sido ensinado sobre ourivesaria foram os dissabores financeiros que a profissão trouxe a seu pai, Araújo se coloca como advindo de uma família de “classe social mais abastada” (ALMEIDA, 2007, p.25). É difícil não traçar um paralelo entre essa percepção de seu privilégio econômico e uma memória sobre as relações raciais na cidade. Em entrevista a Manuel de Almeida (2007), Emanuel relata que em sua infância em Santo Amaro teve apenas um único amigo negro, e que esse fez parte de seu círculo por ter sido criado pela família de sua ex-professora, descrita por ele como “mulata” (ALMEIDA, 2007, p.25). Embora declare a Almeida que havia uma forte segregação racial na Santo Amaro do período, Emanuel nega que ele e sua família tenham sofrido com a discriminação racial por serem também “mulatos”. Caetano Veloso se recordou-se, quando entrevistado pela jornalista Thais Bilenky (2013), da vívida imagem que possui em mente sobre a numerosa família Araújo. Um dos trechos da matéria cita Caetano quando fala a respeito de Seu Vital, pai de Emanuel: “Não era preto como Emanuel. Era o que a gente chamava de 'cabo-verde': a pele escura, mas não tinha o cabelo pixaim”.

Para compreender o contexto de tensão racial do período, é importante mencionar que a cidade de Santo Amaro nos anos 1940 passava por mais uma forte crise do seu principal produto econômico desde a colônia: a cana-de-açúcar. Embora a prosperidade econômica dos tempos da exploração canavieira no recôncavo da Bahia colonial tenha legado marcas artísticas e arquitetônicas em Santo Amaro, foi a partir da década de 1670, com a concorrência acirrada do mercado antilhano, que a exportação de açúcar começou a decair. No entanto, o empobrecimento da cidade pode ser percebido com maior severidade após a Segunda Guerra Mundial, com a devastação dos grandes mercados europeus, que consumiam o tabaco e o açúcar produzido em larga escala no município.

Inserido em um modelo escolar que adotava “métodos retrógrados de ensino-aprendizagem” (SILVA, 2010, p.28), no qual os castigos físicos faziam parte do cotidiano institucional como meio de exigir a obediência dos estudantes, Emanuel reagiu diversas vezes, e por muitas também chegou a ser expulso dos colégios nos quais era matriculado. Reativo e insatisfeito, Araújo decidiu desistir de estudar por um tempo, ainda no terceiro ano do antigo primário. Com mãos habilidosas, apesar da fama de “encrenqueiro”, aos 10 anos de idade foi recebido por Eufrásio Vargas como aprendiz de marcenaria. Os ensinamentos do período funcionaram, segundo Emanuel, como um despertar para o entalhe de móveis, sua iniciação no universo das artes. Mesmo fora da escola, o artista desenvolvia diversas atividades paralelas, mas sentiu que deveria terminar os estudos de algum modo, quando tinha 14 anos. A solução seria buscar uma maneira de recuperar o tempo perdido, e acompanhar os colegas que já se encontravam no segundo ciclo do ensino fundamental, antigo ginásio. Emanuel então recorre à sua mãe, lhe pedindo-lhe para que custeasse aulas particulares com uma professora recém-chegada de Salvador, que o ajudou a passar no exame de admissão para o ginásio sem que fosse necessário retomar os estudos de onde haviam sido interrompidos.

O retorno à instituição foi marcado por melhores memórias do que as do início da vida escolar. Havia aulas de desenho, um grande estímulo para dar continuidade à prática artística. Ele se lembra de ter sido influenciado por Caetano Veloso a desenhar, pois o cantor era um ótimo desenhista e pintor. Em entrevista a Thais Bilenky (2013), Caetano disse que Emanuel e ele costumam brincar a respeito dessa influência. Caetano provoca Emanuel dizendo que o ensinou a desenhar, e ele retruca ao dizer que ensinou Caetano a cantar. Araújo é espirituoso e nos momentos em que é comparado com seus mestres ou com pessoas com as quais conviveu e trabalhou, ele lança mão de outras referências por meios distintos e se coloca como um “produto de si mesmo” (ALMEIDA, 2007, p.41).

Como adolescente em Santo Amaro, Emanuel Araújo fez parte do Tiro de Guerra do Exército Brasileiro, instituição encarregada de formar atiradores e reservistas. Curiosamente, para um jovem que ganhou fama pela inquietude do início da idade escolar, à Almeida, o artista destaca apenas momentos bons do período, em que inclusive teve sua produção artística reconhecida pelos colegas de exército, tendo sido convidado a elaborar um painel e o primeiro monumento do Tiro de Guerra. É nesse ambiente exclusivamente masculino que Araújo passou a entender e perceber a sua homossexualidade, ao se encantar por um



Sargento. Na época, a relação com o pai se desgastava ainda mais, quando esse também passou a perceber o despertar do filho para sua orientação sexual. Apesar de alegar que não existiram conversas a respeito, o artista revela que houve muita repressão, o que potencialmente contribuiu para que ele deixasse a casa dos pais para buscar novos horizontes na capital.

Figura 9: Emanuel Araújo no Jardim do Museu de Arte Sacra da Bahia (1968).



conquistou a simpatia do patrão e conseguiu estabelecer um acordo para ser liberado para algumas aulas e atividades extras, podendo concluir sem mais interrupções o ensino formal.

Aos 19 anos, sabendo que queria estudar arquitetura, e contando com o auxílio de sua tia, que morava em Salvador, o jovem foi ao encontro de tantos outros de sua época, que partiram para a capital em busca de oportunidades, ainda que cheio de incertezas com relação às possibilidades de estudo. Era necessário completar o que se chamava de curso científico, equivalente ao atual ensino médio. Para tanto, Emanuel precisava de um trabalho no qual fosse possível administrar os estudos no período noturno. Durante dois anos ele trabalhou como separador de mercadoria em uma empresa atacadista, onde

### **2.3. Na mão da contracultura, era necessário se auto preservar: anos 1960, anos de chumbo, estreias e estratégias**

Eram então os anos 1960, década que representou enormes mudanças na conjuntura social e política do país. É importante traçar um panorama deste período, que gerou os movimentos de contracultura, de insurgência à mudança comportamental e de oposição ao conservadorismo. Os acontecimentos ao redor do mundo se amalgamaram em diferentes expressões, e no Brasil elas foram sufocadas aos poucos a partir de 1964, ainda que nunca silenciadas. Havia no contexto externo o levante de mulheres ao redor do mundo, que bradavam o feminismo como forma de organização contra a repressão do sexismo, como estratégia para a conquista de direitos já há muito garantidos aos homens no mercado de trabalho e no comportamento sexual.

Nos Estados Unidos da América, os movimentos pelos direitos civis dos afro-americanos passavam por uma nova fase nos anos 1960, através de estratégias de boicote e protesto contra a Lei da segregação, a *Jim Crow*. Os diversos grupos atuantes na década tinham enquanto como objetivo a garantia de alcance dos direitos civis expressos na Constituição a todos os cidadãos afro-americanos. Embora Martin Luther King seja talvez o mais aclamado líder do movimento, muitas foram as forças que surgiram no período, e inclusive as divergências à sua defesa de ações não violentas, como a representada por segmentos do movimento dos Panteras Negras<sup>29</sup>.

O contexto também era de Guerra Fria, de início da Revolução Cubana, das greves gerais na França que uniram o movimento estudantil e operário em Maio de 1968. No Brasil, temos o nascimento de expressões culturais altamente inspiradas pela efervescência contracultural e pela busca de liberdade como o Tropicalismo, e o Cinema Novo. Especialmente no início da década, de 1961 a 1964, durante o governo de João Goulart, considerado como um governo que dialogava com os movimentos populares como a UNE e as Ligas

---

<sup>29</sup> Há que se ponderar as ações do movimento dos Panteras Negras e sua defesa da constitucionalidade do uso das armas. Afinal, o direito ao porte de armas é garantido pela Constituição dos Estados Unidos da América aos seus cidadãos, entretanto este mesmo é historicamente outorgado seletivamente aos brancos, enquanto os negros estão acostumados a serem ameaçados e amedrontados pelas armas de fogo. Ver mais em Elis Larkin Nascimento (2003, p.43).

Camponesas. Há uma forte influência do Partido Comunista Brasileiro nas expressões culturais que assumiam caráter anti-imperialista e nacionalista (SANTOS, 2009). Neste quadro, a ideia de levar uma arte engajada com viés de esquerda à população operária, que não detinha acesso ao teatro e às artes visuais, desperta a formação do Centro Popular de Cultura (CPC), criado no Rio de Janeiro em 1961 por Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha. A maior expressão do CPC se dava através do teatro, muitas vezes com peças montadas em locais de acesso público e inusitados, como em pátios de fábricas, nas ruas e em escolas. Embora não tenha surgido no interior da UNE, o CPC teve uma larga expansão após o UNE Volante, uma comitativa de estudantes da entidade que percorreu diversos centros universitários do país para difundir valores ideológicos que orientavam a associação, sobretudo valores socialistas, que encontraram na difusão artística dos CPCs, um meio de tentar “conscientizar o proletariado” de sua exploração e da luta de classes.

A Salvador do período reunia diversas personagens conhecidas de Emanuel Araújo, que foi ampliando ainda mais a sua rede de influência, através de seu contínuo envolvimento com as artes. Em 1962, ele foi aprovado no teste de seleção da escola de música da UFBA, passando a conviver com personalidades como o percussionista Djalma Corrêa. No mesmo período, ele se aproximou de movimentos políticos estudantis como os que promovia a UNE por meio do CPC. Silva (2010) destaca o envolvimento de Emanuel com a arte engajada por teorias libertárias de esquerda como fator de enorme valia para a formação de sua consciência política, e para as ações que ele veio a desenvolver quando se envolveu posteriormente com a gestão pública do patrimônio cultural. Em entrevista a Miguel de Almeida, Emanuel confirmou que a sua atuação no CPC de Salvador, bem como o contato com outros CPCs do país, despertou a sua visão e moldou as suas ações como diretor de museus e agente cultural. Entretanto, Araújo ressalva que sua participação no projeto se motivou mais por sua afinidade com os integrantes do grupo, do que por seu interesse pela militância no Partido Comunista – que abrangia a maioria dos atuantes do movimento. “Uma parte era do Partido Comunista, a outra era simpatizante, este é o meu caso”, disse o artista a Almeida (2007, p.57). Sua participação ainda possibilitou com que outras habilidades artísticas fossem despertadas e desenvolvidas, como a cenografia e a confecção de figurino para espetáculos de teatro. No início dos anos 1960, quando Araújo passava a ganhar espaço para exposição de seus trabalhos em galerias no Rio de Janeiro e São Paulo, continuou tendo como referência outros CPCs. No

Centro Popular de Cultura do Rio de Janeiro, ele conheceu figuras como Leon Hirszman, um dos diretores de *Cinco Vezes Favela* (1962), Ferreira Gullar e Vianinha, idealizador do formato dos centros. Os CPCs representavam a vanguarda da juventude artística, congregando várias áreas de expressão ao discurso de esquerda do período.

Emanoel se lembra-se que a escola de música da UFBA não oferecia curso superior, e que a opção por estudar trompa à época, foi

Figura 10: "Corte Vermelho" Técnica Monoprint, (1991).  
Artista: Emanoel Araújo.



embalada pela ideia de ter seus amigos músicos por perto. Uma vez inserido no contexto universitário, os contatos e convites para expor as pinturas que vinha criando aumentaram. Como já tinham aspecto semelhante à gravura, Henrique Oswald, professor de gravura da Escola de Belas Artes da UFBA, quem viria a ser seu grande mestre na técnica, o desafiou para que passasse a criar gravuras de fato, “em vez de fazer uma imitação de gravura” (ALMEIDA, 2007, p.31). Instigado, Emanoel prestou o concurso vestibular para Belas Artes, e conquistou a vaga ainda no ano de 1962. O próprio artista relata que por ser muito ansioso e destemido, sempre fez com que as coisas ocorressem de maneira rápida, embora também atribua seu exitoso percurso aos

encontros e alianças que traçou “com as pessoas certas, nas horas certas” (ALMEIDA, 2007idem, p.32). O mestre Henrique Oswald acabou por padecer de um câncer precoce que lhe tirou a vida, deixando em Emanoel o apreço pela disciplina como meio de desenvolvimento da técnica, o que corroborou para que ele elaborasse modos de criação únicos, como a técnica do monoprint, a qual veio a transmitir

posteriormente como professor convidado de uma universidade em Nova Iorque.

Sua maior fonte de renda no período advinha das gravuras que criava, muitas para divulgação comercial e promoção do turismo, “usando o clichê como gravura”, segundo o próprio Emanuel (ALMEIDA, 2007, p.40). Nos anos 1960 e 1970, a gravura tinha alto valor de mercado, pois o emprego das tecnologias de impressão em larga escala e tiragem digital todavia não havia sido estabelecido. Para além disso, havia a questão do status que a técnica perdeu nos dias atuais, mas que movimentou o mercado de arte durante anos, incentivado também pelo impulso político que era empregado pela maioria dos artistas que a utilizavam. Gravuras ilustraram diversos cartazes de partidos comunistas, evidentemente influenciadas pela estética do cartaz polonês, que alcançou fronteiras muito além das soviéticas.

A efervescência da orientação política de esquerda dos primeiros anos da década de 1960 no Brasil, teve a sua continuidade impedida com a tomada do poder pelos militares em 1964, sob a aquiescência de parte da sociedade civil. Era uma questão de sobrevivência, sobretudo, a adaptação ao novo contexto de produção artística. Os motivos políticos impressos em suas gravuras, a denúncia da miséria e da desigualdade no país, ou mesmo a criação de cartazes comemorativos para os aniversários do Partido Comunista, a participação como cenógrafo de espetáculos ditos “subversivos”, tudo deveria ser repensado. A manutenção da existência é também uma forma de resistência em algumas situações, e manter-se vivo e seguro é fundamental para realizar ações que tenham efetividade na transformação do futuro. É o caso de Araújo, que rememora a Almeida:

Com a chegada do golpe militar, fui me livrando desse aspecto mais político e comecei a fazer coisas mais oníricas dos gatos, depois a fase erótica, depois a fase geométrica, depois as esculturas, os relevos. (ALMEIDA, 2007, p.61).

Fica evidente então o caráter de processo que toma a carreira do artista, fortemente influenciado pelo contexto externo, embora a repressão não tenha gerado sua prisão ou exílio como nos casos de artistas da mesma geração que sofreram com a perseguição das forças militares no poder.

Seguindo novas estratégias mais introspectivas, Emanuel consegue dar rumos prósperos à carreira ainda na década de 1960. No

ano de 1965, ele teve de se revezar entre duas aberturas de exposições individuais de suas obras, que ocorreram no mesmo dia em estados diferentes, uma no Rio de Janeiro e a outra em São Paulo, ambas em prestigiosas galerias de então. Dois anos depois, Araújo é convidado para ser diretor do Museu Regional de Feira de Santana, sua primeira experiência como gestor de museus. O artista contou a Pedrosa (2014), que o museu havia sido criado por iniciativa do mecenas Assis Chateaubriand, como parte de um projeto de museus regionais de seu conglomerado midiático “Diários Associados”. Como o município de Feira de Santana está localizado no que se conhece por “boca do sertão”, parte considerável do acervo era constituída por artefatos feitos em couro na região, além de terem sido doadas obras de arte de artistas consagrados no país, que eram amigos de Chateaubriand. Enquanto se ocupava da estruturação museográfica do Museu Regional, a produção artística continuou sendo uma prioridade em sua rotina, e não cessaram os convites para exposições individuais, inclusive no exterior.

As exposições individuais, assim como as participações em mostras coletivas, lhe renderam-lhe o reconhecimento que veio através de diversos prêmios nesse início de carreira. Foi através dessa conquista de espaço que em 1972 Araújo recebeu o convite do Departamento de Estado Norte-americano (US State Department) para visitar uma série de museus, da costa leste à oeste, descobrindo acervos, reservas técnicas e curadores, que lhe permitiram a Emanuel conhecer expressões artísticas de todo o mundo, e se aproximar de uma realidade de acondicionamento e preservação de acervo até então inexistente no Brasil (PEDROSA, 2014).

É interessante pensar a impressão que a narrativa das exposições dos museus visitados por Araújo nos Estado Unidos deixaram deixou no curador. No capítulo anterior, há o destaque de uma citação do artista que contém uma reflexão a respeito desses museus: “A museologia americana deveria nos servir de exemplo, pois faz conviver no mesmo espaço aspectos ancestrais e contemporâneos da humanidade” (ARAÚJO *apud* MUSEU AFRO BRASIL, 2014, p. 18).

Podemos pensar esse formato de exposições como o que Debora Meijers (1996) chamou de “exposições ahistóricas”. Historicamente, Meijers levanta dois momentos nos quais as exposições não são orientadas por ditames cronológicos ou divisões em categorias. Nos primeiros museus, entre os séculos XVII e XVIII, e mais recentemente a partir das primeiras décadas do século XX. Para a autora, a ahistoricidade presente na curadoria dos museus mais recentes estaria mais próxima à uma busca pela subjetividade dos objetos, dando espaço

à percepção e às leituras do curador sobre as particularidades do que é exposto, perspectiva que pode ou não ser partilhada pelos visitantes. A autoria e a marca da personalidade dos curadores então estaria sendo imposta de maneira mais incisiva, contrastando com a suposta ideia de neutralidade relacionada aos museus. Estaria aí um ponto de choque entre o papel do curador e o papel do artista, segundo Pavel Pyš (2017)<sup>30</sup>. O referido autor também menciona uma das primeiras abordagens ahistóricas que se tem notícia, *Timeless Aspects of Modern Art*, exposição realizada no Museu de Arte Moderna em Nova Iorque no ano de 1948, de curadoria do austríaco René d'Harnoncourt. É certo que esse modo de pensar as exposições vinha sendo desenvolvido desde o início do século XX, relacionado ao crescente interesse pela arte não europeia, de acordo com Meijers (1996). Esse interesse partiu tanto dos artistas modernistas – notadamente os expressionistas – , que se inspiraram no que se chamava de “arte primitiva”, quanto de uma parcela dos colecionadores, curadores e diretores de museus mais progressistas, que vinham se interessando por mostrar o paralelo entre as formas desses dois universos de produção artística. A narrativa impressa nas exposições gradualmente foi chegando aos etnógrafos e aos historiadores da arte, de acordo com Meijers, que passaram a conceituar aqueles artefatos como obras de arte. Apresentado a este contexto, onde as discussões no entorno da qualidade dos objetos já estava mais avançada, Emanuel Araújo pôde se inspirar pela na ruptura da linearidade estilística e histórica, em vigor nos museus americanos.

#### **2.4. Festival Mundial de Artes e Culturas Negras e Africanas, Diáspora, Negritude e descobertas**

Em 1977, Clarival do Prado Valladares, crítico e historiador da arte, poeta, médico e fotógrafo, convidou Emanuel Araújo para fazer parte da delegação brasileira do segundo Festival Mundial de Artes e Culturas Negras e Africanas, o FESTAC'77. Emanuel havia ido à primeira edição do festival, no ano anterior, como espectador, e participar da segunda edição enquanto convidado contribuiu para sua trajetória como artista e agente cultural, despertando reflexões sobre as distâncias e proximidades entre Brasil e África. Composta por trabalhos

---

<sup>30</sup> Ver mais desdobramentos dessa discussão no terceiro capítulo desta dissertação.

de diversos artistas africanos e afrodescendentes de todo o mundo, a mostra, além de ceder espaço aos artistas, era parte de um projeto político de integração e diálogo entre as culturas de países tão distantes e distintos, mas ao mesmo tempo detentores de inúmeras semelhanças conjunturais. Carregando a inspiração de movimentos ideológicos como a Negritude e o Pan-africanismo, a ideia de conhecimento, articulação e união formaram a tessitura desses eventos.

O reconhecimento da negritude, a posituação da imagem e da memória da população afrodescendente, de sua história e sua cultura, conforme Aimé Césaire, intelectual que cunhou o termo *négritude*, era o “apelo de uma revisão das relações entre os povos” (MUNANGA, 2012, p.52). É importante lembrar que o reconhecimento identitário surge num contexto de negação dos valores impostos pela colonização, de suas crenças e ideais de beleza inculcados, o que desperta o ímpeto de se escrever uma nova história, de defender uma posituação da identidade negra.

Para pensar o trânsito das ideias e dos conceitos, Muryatan Santana Barbosa (2013) traça interessantes paralelos entre os ideais do movimento da negritude francófona e o Teatro Experimental do Negro, por meio da publicação *Quilombo* e outras evidências de contato, por exemplo, de Abdias do Nascimento com os diretores da revista *Présence Africaine*. É inegável a vinculação do movimento da *négritude* francófona ao movimento afro-brasileiro de combate ao racismo, bem como se torna evidente o trânsito de ideias no contexto afro-diaspórico. Note-se que os movimentos como o da negritude e o pan-africanismo também possuem influência no processo de repontecialização do termo diáspora, e do emprego referente à diáspora africana, conforme conhecemos atualmente<sup>31</sup>. No âmbito desses processos, o conceito de diáspora é retomado para expressar as ondas migratórias forçadas que ocasionaram na dispersão e a disseminação de africanos. Seja a que ocorreu no período escravista, ou mesmo as causadas pelo subdesenvolvimento, pela pobreza e falta de oportunidades ocasionadas em grande medida pela ganância colonialista e imperialista (HALL, 2003, p.28).

Nesse sentido, Emanuel Araújo traz duas narrativas igualmente interessantes ao jornalista Adriano Pedrosa (2014), para se pensar problemáticas diaspóricas. O artista coloca a sua participação no festival

---

<sup>31</sup>Segundo Stuart Hall (2003, p.28) o emprego originário da palavra diáspora derivou da dispersão mais recente do povo judeu.



em 1977, em Lagos na Nigéria, e a sua ida à edição anterior no Senegal, como grandes marcos, uma espécie de despertar para a ancestralidade de seus gestos e traços enquanto artista, para a percepção de uma rede muito maior de significados compartilhados por indivíduos que possuem em comum a carga histórica da dispersão desde África. Ele conta que durante o FESTAC'77, conversando sobre as expectativas do evento, Gilberto Gil disse-lhe que estava ali para reencontrar suas raízes. Emanuel retruca que suas raízes eram baianas, e não africanas. Araújo explica seu posicionamento no período como uma impressão distante a respeito do continente, que foi reforçada por ocasião de sua primeira visita ao Senegal no ano anterior. Foi quando ele conheceu “da Silva”, um senegalês de ascendência brasileira, de parte dos africanos escravizados retornados à África<sup>32</sup>. Dono da agência de turismo *Da Silva Travel*, o homem possuía o Brasil como “uma abstração”, conforme Emanuel relata ao jornalista, pois não falava a língua portuguesa, nem tinha conhecimento a respeito de aspectos corriqueiros do país.

As lembranças de Emanuel nos levam a pensar na complexidade dos movimentos contidos na noção de diáspora africana. Nesse sentido, Stuart Hall (2003[1998]) reflete sobre a reapropriação que muitas vezes é feita nos entornos da ideia de diáspora, como se sempre houvesse a possibilidade de retorno a uma terra prometida, seja para onde foi originada a dispersão, ou então para uma terra idílica. Trata-se, como assevera o autor, de uma visão mítica da noção de diáspora, ainda que seja um mito muito comum, que envolve concepções puristas de pertencimento a “tribos” ou pátrias” (HALL, 2003, p.29). No entanto, o autor nos instiga ao alargamento do conceito de diáspora, no qual prevalecem as mudanças e o movimento. Tanto o movimento em quem carrega o status de sujeito diaspórico, quanto as movimentações que ocorrem no local de partida e no destino. Desse modo, refletir sobre a diáspora nos leva à compreensão de que não há

---

<sup>32</sup>Manuela Carneiro da Cunha (2012), Milton Guran (2000) e Alcione Meira Amos (2007) são alguns dos autores e obras que abordam os retornados à África no século XIX, ex-escravizados no Brasil, que uma vez libertos ou expulsos da Bahia - como é o caso dos muçulmanos envolvidos na Jihad de 1835-, voltaram principalmente à Nigéria e ao Benim. No caso dos Agudás do Benin, há ainda a descendência de traficantes do comércio de escravizados. A ironia de toda a movimentação é que, uma vez de volta ao solo africano, os retornados eram vistos como “brancos negros” (CUNHA, p.19), ou como brasileiros, mesmo décadas depois.

local de retorno à uma origem mítica e essencializada, já que a hibridização e as mudanças também ocorreram por lá. Nessa percepção, ser parte da diáspora africana pode significar compartilhar as origens da violência cometida a seu povo ancestral no contexto do escravagismo recente, mas ao mesmo tempo compartilhar dos saberes e fazeres que foram transmitidos e modificados ao longo das gerações.

A complexidade da diáspora africana parece fazer sentido para Emanuel, quando ele afirma perceber que a geometria e a repetição de planos presentes em suas obras possuíam uma vinculação, ainda que inconsciente, aos trabalhos de outros artistas afrodiáspóricos e africanos que expuseram em Lagos. A recusa do artista em se colocar como parte da realidade africana, como uma espécie de africano retornado, percebida na resposta dada a Gil, contrasta com a percepção dos elementos plásticos em diálogo dos dois lados desse *Atlântico Negro*<sup>33</sup>. Para o artista, a influência africana na Bahia estava separada por muitos anos de movimentação histórica e fluxos culturais distintos. Em suas falas, é possível perceber que ele entende o Brasil africano como uma reinvenção, demonstrando sua posição de vanguarda com relação à intricada relação entre África e Brasil. Quando questionado se a África de seus trabalhos artísticos é contemporânea, ele responde a Almeida (2007) que ela é “arcaica, ancestral e mítica” (ALMEIDA, 2007, p.44). Nesse sentido, embora ele tenha percebido características plásticas e simbólicas em comum, fosse nas cores fortes e marcantes usadas, pela recorrente geometria das linhas, ou pelas características totêmicas, os trabalhos dos artistas não representavam nem representam uma *essência estética* africana e afrodescendente, assim como possuir o sobrenome “da Silva” não necessariamente implica em carregar uma identidade nacional brasileira, no caso do dono da agência de viagens.

---

<sup>33</sup> *O Atlântico Negro* (2012 [1993]) serve de título ao livro de Paul Gilroy, intelectual nascido na Inglaterra, de mãe guianense e pai britânico. A obra oferece uma visão complexa da noção de diáspora, à medida em que pensa o processo de racialização no fluxo transnacional do Atlântico, envolvendo a Europa, as Américas e África. O autor salienta que nesse contexto híbrido está a formação constante das identidades e culturas negras, que sofrem alterações e modificações de acordo com as viagens, os movimentos e a formação de redes políticas de combate ao racismo.

No período dos anos 1970, Araújo transitava entre a atividade de gravador e escultor. Numa retomada do desejo de se envolver com arquitetura, sua gravura se transforma em “gravura de armar”, que depois, se desdobra em escultura. A experiência em África fortaleceu os traços geométricos e totêmicos das esculturas que vinha produzindo, o que veio a se tornar uma escolha consciente. Ao mesmo tempo, Emanuel reforça os laços com a sua baianidade, que, segundo ele, se expressa

Figura 11: “Gravura de Armar”, (1972). Técnica: Xilogravura em cores. 75 x 105 cm



através da forma que mais o seduz, a Bahia “barroca, neoclássica, mística” (ALMEIDA, 2007, p.47). Durante o FESTAC’77, o artista expôs esculturas de grande porte, e menciona ter sido “um pandemônio” transportá-las para o continente africano (PEDROSA, 2014). A participação no evento teve como adicional a viagem por cidades do interior da Nigéria, como Ilê Ifé e Oshogbo, e também à Costa do Marfim, que as quais causaram um efeito sensível à sua vontade de colecionador. Durante as viagens, apenas o registro das formas, das cores e dos objetos rituais com os quais Emanuel

se depara após visitar diferentes comunidades étnicas africanas não foi suficiente. Era necessário coletar, e assim, nasceu uma coleção.

## 2.5. Redemocratização do Brasil, movimentos contemporâneos, docência e curadoria

Mais de uma década após a instauração do governo autoritário no Brasil, o furor da militância de esquerda dos tempos de CPC havia sido duramente reprimido, mas não foi estancado o fluxo de ideias que tomaram fortemente a mentalidade da juventude contracultural. Bastava uma pequena abertura, por ínfima que fosse, para que a luta indígena, a

onda feminista, o movimento ecológico e os movimentos negros ganhassem notabilidade no debate civil novamente. Segundo Antonio Risério (2007), o ano de 1974 pode ser destacado pelos gestos rumo à abertura, pois foi marcado pelo retorno de um grupo alinhado ao General Castello Branco, primeiro militar a exercer o poder, relativamente com menor intensidade repressiva. Ele lembra que na figura de Ernesto Geisel foi colocado em prática um plano que se propunha a uma abertura, veiculada como “lenta, gradual e segura” (RISÉRIO, 2007, p. 371), ainda que as forças armadas representassem forte oposição ao projeto. Esta pequena janela de abertura foi o suficiente para o que se chamou de “despertar da sociedade civil”, que começa a se organizar em torno de pautas até então sufocadas.

Nessa conjuntura, os movimentos negros que surgiam eram olhados com simpatia e generosidade por todos aqueles que, vivendo a transição do regime ditatorial para o sistema democrático, apostavam em dias mais saudáveis para o povo e para o país. É bem verdade que o racismo fez cara feia. Mas a movimentação negromestiça atraiu aliados como jamais acontecera em sua trajetória. O movimento negro não estava isolado. Ou só. (RISÉRIO, 2007, p.372).

A formação do Movimento Negro Unificado, o MNU, é pontuada por diversos pesquisadores dos movimentos negros brasileiros como uma retomada da associação de militantes contra o racismo. Sua gênese remonta ao ano de 1978, quando um grupo de jovens negros realiza um ato público nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo em protesto contra dois acontecimentos na cidade: a morte de dois trabalhadores negros e a expulsão de quatro atletas negros do time juvenil do Clube de Regatas Tietê. Durante o evento, foi lida a carta aberta redigida pelos militantes do movimento, que evidenciava a discriminação racial, a opressão policial, a marginalização, o desemprego e o subemprego da população negra (GONZALES, *apud* PEREIRA, p.164). Não demorou para que a onda se espalhasse por outras capitais do país, através de assembleias como as organizadas no Rio de Janeiro e na Bahia.

Os integrantes dessa associação eram intelectuais negros de todo o país, a maioria com ensino superior. Amílcar Araújo Pereira (2010) vem trazer o aumento da escolarização dessa população como

consequência do que ficou conhecido como “milagre econômico” brasileiro, entre os anos 1968 e 1973, o qual permitiu um consequente *boom* do ensino superior privado. Muitos dos entrevistados de Pereira, que trabalhou com a metodologia de história oral com lideranças do movimento negro contemporâneo, tiveram a oportunidade de ingresso ao ensino superior, fator que transformação de uma geração de intelectuais negros que antes não tinham acesso ao ensino público.

Era necessário conhecer, difundir e inserir a história da população negra no painel da nação, que em passos lentos rumava à redemocratização. Nesses encontros, questionava-se a pretensa democracia racial brasileira, ao mesmo tempo em que se reivindicava uma *autêntica* democracia racial, que passou a ser o ponto estratégico dos movimentos insurgentes. A noção de miscigenação generalizada e de harmonia interétnica estava desgastada, e a fúria da luta pelos direitos civis nos Estados Unidos incutia em mudanças comportamentais no Brasil. Não por acaso a estética da década ficou marcada por elementos da cultura negra como os cabelos em estilo *black power*, e os bailes da *funk* e *soul music* norte-americanas importados para o Brasil, como o Black-Rio, o Black-Bahia e o Black-São Paulo. A elaboração de uma estética negra vem a partir da ressignificação de elementos considerados pejorativos e da captação de influências externas tanto dos Estados Unidos como dos países africanos recém declarados independentes. Como uma estratégia para o “reconhecimento da especificidade” (SILVA, 2010, p.115) foram difundidos e revalorizados elementos para além da ação política, como modos de se vestir, de se pentear e de se comportar.

A música foi influenciada e teve enorme influência na difusão dessa estética negra, e na Bahia a expressividade dos blocos afro e dos afoxés, como o Ilê Ayê, homenageado no nome desta dissertação, e o Olodum, ultrapassam a sazonalidade do carnaval para fazer parte da estética do cotidiano de jovens, que começam a utilizar os seus abadá, panos de costa, búzios, palhas e tranças nas ruas da capital durante o ano todo (RISÉRIO, 2007, p.374).

Em seus relatos e entrevistas, é possível perceber que Emanuel vivenciava este cenário de maneira independente. Ele decidiu não terminar de cursar a faculdade de Belas Artes. Havia muitas oportunidades no mercado, através das vendas de suas obras e das exposições em grandes e renomadas galerias desde meados dos anos 1960. Em 1981, mais uma oportunidade de assumir enquanto gestor de museus aparece, e Emanuel é nomeado pelo então governador da Bahia Antônio Carlos Magalhães para assumir o cargo de diretor do Museu de

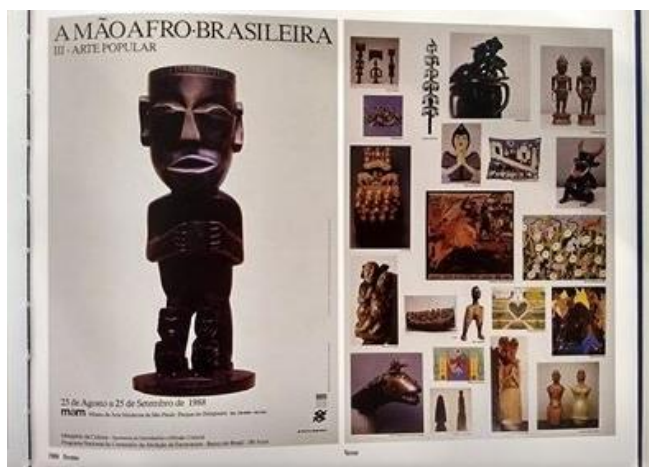
Arte da Bahia. Araújo já havia se mudado para São Paulo, o que tornou o seu retorno a Salvador condicional ao atendimento de demandas específicas, que marcam muito o seu posicionamento enquanto gestor. Ele só aceitaria o cargo caso fossem disponibilizados recursos para mudar o museu de prédio, que até então ocupava a antiga residência de um ex-governador do Estado. A outra condição estava na liberação da verba para repaginar a instituição conforme ele desejava, incluindo a restauração de obras e a criação de um novo projeto expográfico.

Emanoel permaneceu diretor do MAB até o início do ano de 1983, após ter realizado importantes transformações no museu, não sem causar embates e conflitos. Gilberio Habib Mendonça, parceiro de trabalho de Emanoel durante anos, em entrevista a Marcelo Saete Souza (2009), ressalta que o cenário da Museologia na cidade de Salvador no período em que Emanoel foi convidado a dirigir o museu era de um grande número de profissionais museólogos, formados há décadas pela tradicional Escola de Museologia em Salvador. Mendonça aponta que a resistência à gestão de Araújo foi grande não apenas pelo seu modo de trabalho, mas principalmente pelo enfrentamento à classe de profissionais museólogos locais, segundo ele, formada por pessoas brancas que tiveram acesso ao ensino superior antes de ser uma possibilidade que se estendeu às pessoas negras. Com menos de dois anos à frente da instituição, a experiência não deixa de ter sido formadora para Emanoel, que sinaliza a instituição como local do início de sua carreira como curador (PEDROSA, 2014). Museu no qual realizou exposições como a *Bahia África Bahia*, um sucesso de público, reunindo 1500 pessoas apenas na abertura, mas que deixou como registro apenas um cartaz. Para além de ter sido o início de sua pesquisa curatorial, que se desdobrou posteriormente no Museu Afro Brasil, a inauguração da referida exposição trouxe visibilidade à cena artística afro-baiana

O início de suas pesquisas curatoriais deu abertura a uma inquietação. O artista se deparou com um grande vazio de referências bibliográficas a respeito das artes afro-brasileiras ou que protagonizassem personalidades negras ao longo da história do Brasil. Emanoel relatou que visitava o Instituto Fundamental da África Negra (IFAN) em 1987, na Ilha de Gorée, quando a guia de um grupo escolar apontou para ele e os brasileiros que o acompanhavam, dizendo: “Veja, estes são nossos primos do outro lado do Atlântico” (PEDROSA, 2014). Era preciso falar sobre essa influência, sobre essa continuidade, sobre essa ancestralidade latente nas artes afro-brasileiras. A reflexão desperta a ideia de reunir o conteúdo da publicação *A Mão Afro-Brasileira*:

*significado da contribuição artística e histórica* (1988), que dá origem a uma notável exposição artística montada no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Figura 12: Capa da primeira edição de *A Mão Afro-Brasileira*, de 1988.



Tanto a exposição quanto a publicação do livro são contribuições elementares para a compreensão da participação de meritoriosos sujeitos afro-brasileiros no cenário das artes, não apenas nas chamadas artes plásticas, mas também na música, na literatura, no teatro, na culinária, enfim, em diversos postos considerados nobres, repletos de referenciais de pessoas brancas consagradas. O que Emanuel fez foi reunir um grupo de pesquisadores no assunto, como Carlos Eugênio Marcondes de Moura, Ana Maria Beluzzo e Oswaldo de Camargo, para realizar levantamentos sobre a contribuição histórica e artística negra no Brasil. A exposição realizada sem o vínculo institucional do curador foi a primeira de uma série de outras que receberam sua assinatura. As mostras exploraram a temática afro-brasileira nas artes, elevaram de patamar objetos classificados como “artesanato”, instigaram Emanuel à aquisição de objetos para aumentar a sua coleção particular e possibilitaram o conhecimento acerca de personagens negras invisibilizadas.

Ainda como resultado das densas pesquisas elaboradas pelo grupo liderado por Emanuel, são lançadas duas outras publicações

complementando o tema: *Arte e Religiosidade Afro-Brasileira e Pintores Negros no Oitocentos*<sup>34</sup>. É interessante pensar que neste mesmo ano de efervescência criativa de Araújo ele venha a se mudar para a cidade de Nova Iorque, onde atuou como *distinguish professor of art* na *City University of New York*, uma universidade fundada por judeus, mas que no período possuía uma administração notadamente afro-americana. O período de Emanuel nos Estado Unidos foi profícuo não apenas pela possibilidade de transmitir o seu conhecimento a respeito de técnicas de gravura e escultura, mas também pelo contato mais aprofundado, após seus primeiros mergulhos na curadoria, com as instituições de memória norte-americanas.

## 2.6. Pinacoteca e curadoria de arte e história afro-brasileiras

Em 1992, de volta ao Brasil, Emanuel Araújo foi nomeado diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo pelo então Secretário de Cultura Adilson Monteiro Alves. Em substituição à ex-diretora Maria Alice Milliet, crítica e historiadora da arte, Emanuel enfrentou logo de início a resistência dos próprios funcionários do museu, que elaboraram um abaixo-assinado, em oposição a sua nomeação, destinado ao Governador do Estado. Sobre o episódio, Emanuel lembra-se:

Tivemos que nos mobilizar, pedir para o Movimento Negro um abaixo-assinado em forma de telegrama para reforçar, junto ao governador o convite de Adilson. E quando cheguei na Pinacoteca para tomar posse, em 13 de junho de 1992 – e olha que eu já era um artista reconhecido, premiado, etc., tinha uma carreira respeitada desde 1965, ou seja, quase 30 anos de janela – tive que ouvir insultos como: “Escuta, como é que com tantos artistas louros em São Paulo, foram chamar você: negro e baiano?”. Esse tipo de coisa aconteceu, houve uma certa resistência, e para devolver “essa resistência”, trabalhei arduamente durante dez anos, e fiz o melhor que podia ser feito, transformando a Pinacoteca num dos mais

---

<sup>34</sup> Não casualmente essas duas temáticas se constituíram em sessões na exposição de longa duração do Museu Afro Brasil, de curadoria de Emanuel.



respeitados museus do país. (PESTANA, 2009, p.13).

De fato, ocupar um espaço até então inédito para um homem negro no primeiro museu de arte da cidade de São Paulo não foi nada fácil. A partir deste caso é possível pensar nas formas como o racismo opera com forte relação com o preconceito de origem regional. Nordestino, Emanuel não foi visto como digno de ocupar um espaço associado à elite branca paulistana.

Em sua narrativa, Araújo não exagera quando fala em transformação da Pinacoteca. Com o seu talento de articulação política, mais uma vez, à semelhança de sua gestão no MAB, ele repaginou o edifício, organizando longos processos de restauração do antigo prédio inaugurado em 1900. Antes de dar início ao processo transformador, havia mais um impasse após a sua posse. Por estar deteriorado, o edifício não atraía a atenção, nem por parte do poder público, tampouco pelos visitantes. Era um museu em decadência, na também decadente região central da cidade. Fazia-se necessário então chamar a atenção das autoridades e do público para as potencialidades da instituição como estratégia para a obtenção de recursos para a restauração. A princípio, pensou-se em uma solução de baixo custo, através da organização de seminários que colocassem em evidência a importância do acervo da instituição e o seu papel social. Porém, algo ainda mais desafiador e eficaz acabou por surpreender o gestor: o então diretor do Museu Rodin, após ter realizado uma visita, envia uma carta demonstrando o interesse da instituição em montar a exposição *Auguste Rodin no Brasil* na Pinacoteca. A exposição foi um sucesso tamanho, chegou a receber 150 mil visitantes em 38 dias, números surpreendentes à época.

Porém, o percurso até a concretização da montagem não foi simples por conta do interesse do Museu Rodin. Foi necessária muita articulação política, e convencimento das autoridades, sobre a importância do projeto de restauro, acompanhados pelos arquitetos Paulo Mendes da Rocha e Carlos Lemos. Os percalços seguiram até mesmo durante a montagem da exposição das esculturas de Rodin, quando precisaram ser interrompidas as obras de restauro do edifício, e os seus efeitos, até o momento nada agradáveis esteticamente, escondidos, para que a mostra pudesse ser recebida. O montante suficiente para a realização de todo o projeto de restauração proposto por Emanuel e sua equipe somente foi liberado após o sucesso expressivo da exposição.

Ter se provado competente sem dúvida teve efeito na imagem pública e política do gestor, que, segundo Bilenky (2013), teve disponibilizada uma equipe na Secretaria de Cultura do Estado apenas para viabilizar os seus projetos, que não ficaram restritos à Pinacoteca, mas abrangeram também o Parque da Luz. Emanuel conseguiu que os muros que separavam o parque do museu fossem derrubados. Àquele ponto, o êxito do diretor pode ser dimensionado pelas exposições internacionais também inéditas, montadas na Pinacoteca a pedido de instituições como o Museu de Belas Artes de Valença e o Museu Reina Sofia. Todo o sucesso só foi alcançado pela capacidade de articulação de Araújo, que viabilizou a continuidade das atividades do museu, mesmo durante os momentos mais críticos do seu processo de restauração, quando o edifício precisou ser interditado à visitação. No período, mostras de grande alcance de público foram montadas no Parque Ibirapuera, no mesmo edifício que atualmente abriga o Afro Brasil.

Durante a sua gestão na Pinacoteca, as iniciativas de 1988 com a organização de *A Mão Afro-Brasileira* não foram interrompidas. A continuidade do fluxo de ideias que tornaram possível uma releitura da história da arte brasileira, através de um olhar que permitiu “tratar quem negro é como negro foi” (ARAÚJO, 2010), por meio da reconfiguração do olhar sobre o negro no Brasil, da mudança de perspectiva sobre uma população que não representa apenas uma problemática, ou descende da escravidão. Sua história vai além da condição de escravizada, suas ações foram além do sistema de trabalhos forçados. É isso que Emanuel buscou mostrar ao trabalhar como curador de exposições como *Vozes da diáspora* (1993), *Herdeiros da noite: fragmentos do imaginário negro* (1994), *Negro de Corpo e Alma* (2000), e *Para Nunca Esquecer: Negras Memórias/ Memórias de Negros* (2002). A exposição retrospectiva do artista Rubem Valentim, de curadoria de Bené Fonteles, esteve em cartaz na Pinacoteca em 2001, além de terem sido adquiridas diversas obras de artistas negros para a coleção do museu, seja através de compras ou até doações da coleção do próprio Emanuel, que realizou um trabalho incansável pela imagem da instituição.

### **2.7. O nascimento do Museu Afro Brasil e a renúncia como secretário da cultura**

Emanuel deixou a direção da Pinacoteca em 2002, e no ano seguinte foi procurado pela equipe da Prefeitura de São Paulo, que tinha

interesse na sua coleção particular. Em entrevista a Adriano Pedrosa (2014), o artista conta que em 2003, Marta Suplicy, à frente da prefeitura, passava por um processo de diálogo com integrantes de movimentos sociais negros, que reivindicavam a criação de um museu afro-brasileiro na capital. Segundo Emanuel, havia um impasse a respeito do acervo a ser utilizado para dar início à empreitada, ao que o secretário da cultura do município sugeriu a realização de um contrato de comodato, acordando o empréstimo da renomada coleção de Emanuel ao museu que seria criado. Assim, surgiu um grupo de trabalho, formado por pesquisadores nas áreas da Antropologia, Sociologia, Museologia, dentre outras, convocados pelo Instituto Florestan Fernandes, responsável pela gestão inicial do projeto, em convênio com a Secretaria municipal de Cultura. Os pesquisadores trabalhariam no conceito do museu desenvolvendo a narrativa que seria estabelecida por meio da coleção de Emanuel. Como maior conhecedor de seu próprio acervo, o colecionador já tinha um histórico de exposições que exploravam as potencialidades positivadas de sua coleção. Conceitos não lhe faltavam em mente, e o colecionador relatou a Pedrosa (PEDROSA, 2014) ter causado surpresa à equipe formada, quando, em meio a debates acalorados, ele apareceu com um projeto de museu já pronto. Ele se lembra de ter pensado: “eu não vou cair na armadilha de vocês”. Assim, batendo de frente com os demais especialistas, em 1º de junho de 2004, o decreto municipal de número 44.816 instituiu o Museu Afro Brasil, com o patrocínio da Petrobrás por meio da Lei Rouanet e do Ministério da Cultura (SOUZA, 2009, p.78).

Todavia estamos longe de chegar ao “final feliz” desta história. As dificuldades enfrentadas após a inauguração foram inúmeras. A começar pelo imaginário de que a cidade de São Paulo não seria o local para abrigar um Museu com a “temática afro”, algo a ser explorado no nordeste do Brasil, segundo diziam os opositores do museu. Em 2005, encerrado o mandato de Marta Suplicy, o prefeito José Serra foi empossado, e nomeou Emanuel Araújo como seu Secretário da Cultura, como havia prometido antes mesmo de tomar posse (ARAÚJO, 2005). Não demorou muito para que ele renunciasse ao cargo, em um gesto de enorme simbologia, e, por meio de uma carta aberta ao prefeito, Emanuel denuncia o que chama de “política de loteamento” da vida pública no Brasil. Trata-se de um desabafo a respeito da noção de cultura empregada pelos gestores, elitizada, exclusivista e de privilégio de poucos, egoístas e sedentos. O gestor desabafa também a respeito do sucateamento dos recursos. O contraponto apontado por Araújo se dá em face do enorme volume de investimentos para a criação de novas

instituições dispendiosas de recursos, sem mesmo a manutenção de edifícios históricos deteriorados e museus sucateados. A renúncia frustrada de Manoel é sintoma de seu desencarce em uma estrutura completamente engessada, impassível de ações transformadoras como as que marcaram sua vida na gestão pública. Interessante é seu posicionamento diante de tudo, quando ele faz questão de mostrar que sua renúncia não se dá de maneira acovardada, mas sim através de um ato público, por meio da chamada da imprensa para publicação da carta, deixando-a como registro, inclusive, de sua defesa da instituição que lutava para estruturar.

[...] não toque com sua impropriedade no Museu Afro-Brasil, porque este é uma conquista de anos, resultante da grande dívida que o Brasil tem para com os seus negros e afrodescendentes que o construíram. Saiba que estaremos dispostos a defendê-lo com a mesma energia com que edificamos nossa nação em cinco séculos. Porque o Pavilhão Manoel da Nóbrega há muito tem sido ambicionado pelos donos da cultura oficial, que pensam que um museu dessa natureza não deveria estar em área tão nobre. (ARAÚJO, 2005, s/p).

E a luta continuou. Posteriormente, José Serra acabou por se tornar aliado de Araújo, quando em 2009, como Governador do Estado de São Paulo, transformou o museu em uma Organização Social, modelo de gestão que transformou o museu em autarquia do Estado, sem restringir a captação de recursos privados, além de ter quintuplicado seus recursos públicos (BILENKY, 2013). O gesto foi fundamental e tornou Manoel grato ao político até os dias atuais, pois após a renúncia de Serra à prefeitura, em 2006, o Secretário que sucedeu a Manoel na pasta de cultura, Carlos Augusto Calil, revogou o decreto que criou o museu, considerando a instituição um museu privado, conveniado à prefeitura. Os motivos iam desde a manutenção do acervo do Afro Brasil enquanto propriedade de Manoel, até a falta de previsão de cargos e orçamento no decreto.

Figura 13: “Auto-retrato”, (1963),  
Técnica: Xilogravura, 50 x 34 cm.  
Emanoel Araújo.



Até hoje os rumores sobre a relação entre o público e o privado são constantes no Museu Afro Brasil. Embora Emanoel estabeleça evidente distanciamento entre seu trabalho enquanto diretor curador e artista, raramente expondo seus trabalhos nas mostras de curta duração, a coleção que reuniu continua levando a sua marca. E parte dela continuará em regime de comodato com a instituição. Quando questionada a respeito da polêmica no entorno da manutenção de parte do acervo como propriedade do diretor, Fátima Gomes, a museóloga responsável, disse se espantar com o alvoroço, afinal, parte considerável dos museus, brasileiros e estrangeiros, funciona através do

empréstimo de acervo privado, estabelecido em contrato com instituições museológicas, o que não deveria causar questionamentos. Em 2009, na transição da gestão do museu para o Governo do Estado, Araújo formalizou uma grande doação de sua coleção ao museu, e periodicamente organiza novas levas de doação. No mês de abril, por exemplo, a equipe estava mobilizada no entorno da formalização da doação do acervo utilizado na exposição *Imagens Inocentes e Perversas* (2007), montada no Afro Brasil.

## **2.8. O idealizador que realiza e a diversidade dos movimentos**

Embora estejam elencados ao longo do percurso de Emanoel, movimentos da luta antirracismo não estão aqui tratados de modo comparativo com as ações pela diversidade racial desempenhadas pelo artista. Seu caminho e seus percursos, assim como a construção de si

mesmo nas entrevistas e palestras que concedeu, levam a pensar nas diversas formas de se movimentar contra o racismo, que é estrutural nas relações no Brasil. Ao rever momentos da trajetória de Emanuel, é possível perceber em suas estratégias, uma personalidade inquieta que pensa projetos e consegue meios pelos quais realizá-los através de sua capacidade de articulação política e intelectual. Sua militância não se desgasta no confronto – ainda que não se cale, ela segue através de negociações, ponderações e alianças que deem as condições de execução necessárias. Suas conquistas não se dão por ações individuais, pois ele sempre necessitou de apoio, fosse político, financeiro ou técnico. Emanuel Araújo encontrou como maneira de se movimentar na luta contra o racismo o empenho de sua criação como modo de direcionar um outro olhar para o lugar da afrodescendência e da africanidade, para além dos estereótipos limitadores que costumam mediar nossa visão.

Para ele, seu esforço na luta antirracista se faz inevitável, pois sua “cor da pele o compromete” (PEDROSA, 2014, s.p.). Talvez o seu relativo isolamento no âmbito dos movimentos negros se deva em parte ao fato de que sua estratégia de movimentação está alocada em um meio ainda excludente e elitista: o ramo museológico e das artes plásticas. Segundo desabafa a Maurício Pestana (2009), a inexpressiva presença negra nas artes plásticas não é um problema apenas das artes plásticas, mas estrutural, pois a ausência se dá em diversos patamares da sociedade. Ele provoca: “Imagine um negro com um portfólio na mão, numa galeria de arte dos Jardins, em São Paulo? Será morto, vão dizer que é ladrão!” (PESTANA, 2009, p.13). No entanto, o artista não culpabiliza o racismo como único fator para a exclusão da população negra, mas coloca em questão a capacidade de articulação dos movimentos: “O Movimento Negro nos anos 60 e 70 se perdeu, foi uma geração perdida, não conseguiu formar líderes, então ficou um movimento sem poder” (PESTANA, 2009, p.13). Percebe-se que, na visão de Emanuel, ocupar espaços de poder e desenvolver transformações é mais eficaz do que promover ações de resistência reativa, de incitar à contracultura fora dos locais de tomada de decisão. Ele segue:

Uns poucos foram caminhando com suas próprias questões pessoais, uns seguiram a carreira acadêmica, outros foram cuidar de suas vidas, e não foi pensado num projeto político de poder, isso é grave, mas é bom que aconteça para que agora possamos manter os olhos bem abertos. [...]

Temos que parar de sambar, parar de fazer axé music, carnaval, e começar a pensar numa ação política, nos colocar diante de todos os problemas de forma organizada. (ARAÚJO *apud* PESTANA, 2009, p.14).

Na fala acima ressaltada, o posicionamento de Emanuel pode ser entendido, não como uma afronta aos movimentos sociais, mas como uma crítica de um ativista pelos direitos dos afrodescendentes, que realiza as suas ações de militância cultural e intelectual, e que almeja a uma liderança política que seja capaz de assumir a agenda e promover de fato uma comunitarização das pautas. No cenário em que atua, ele lamenta por não receber apoio político da comunidade negra, não pelo que definiria como oposição aos conceitos e narrativas que ele traz, mas sim pela insuficiência da articulação dos grupos.

O diretor do Afro Brasil tampouco percebe o suporte da comunidade acadêmica, à qual ele constantemente critica pela “eugenia” (PEDROSA, 2014), sendo especialmente crítico à Antropologia enquanto disciplina e ao formato dos museus etnográficos. Emanuel acaba reconhecendo que o suporte que recebe para dar continuidade a seu trabalho vem do “mundo branco”, pelo qual acredita ter sido “adotado” (PESTANA, 2009).

Embora complexa, essa declaração de Emanuel corrobora com o argumento acima mencionado, segundo o qual o ambiente de suas ações antirracismo seja um espaço de acesso limitado à comunidade negra, para a tomada de museus e salões de arte como espaço de atuação política. O próprio Emanuel pondera a esse respeito. Ele entende que os museus são espaços predominantemente elitistas, mas ressalva que o Afro Brasil não é um espaço que causa a intimidação, como a maioria dos museus. Seu desejo, segundo relata a Pestana, é que a população negra se reconheça no museu, e que possa “fazê-lo seu” (PESTANA, 2009, p.15), pois ele acredita que essa é a única maneira de fazer com que o museu sobreviva quando ele deixar a sua direção.

Figura 14: Emanuel Araújo no corredor do Museu Afro Brasil. Foto de Salvador Cordaro (2017).



### **2.9. Produzir a si mesmo e o fluxo das identificações**

Dizer que Araújo produz a si mesmo significa que não há uma personagem acabada a ser mostrada. O mesmo ocorre com o conceito de “afro” que se desdobra através das imagens do museu. Essa percepção do contínuo e inacabado é parte de um entendimento relacional sobre a ideia de identidade. De acordo com Elisa Larkin Nascimento (2003), “A identidade pode ser vista como uma espécie de encruzilhada existencial entre indivíduo e sociedade em que ambos vão se constituindo



mutuamente” (p.30). Não se trata então de um sistema fechado, tampouco de fluxo unilateral no qual são introjetados comportamentos e costumes apresentados pela experiência em sociedade. As dimensões do processo incluem também as vontades e as escolhas dos indivíduos, o que Nascimento trata como as *identificações* (NASCIMENTO, 2003, p.32). Para além de se tratar de uma tendência pós-modernista, ou pós-estruturalista, a autora chama a atenção para a importante atuação dos movimentos sociais, sobretudo os anticolonialistas, feministas e de minorias ou maiorias oprimidas, que empregaram novas nuances às teorias sobre identidades na contemporaneidade. A ação social dos movimentos organizados colocou em questão as identidades que estavam postas como padrões a serem almejados, notadamente os padrões da classe média branca. Variadas áreas do conhecimento acadêmico empregam teorias recentes sobre as identidades levando em consideração a dinâmica entre o meio social e a subjetividade individual. Nascimento cita, entre alguns, os teóricos que pensam essa relação na psicologia brasileira, aproximando o sentido de construção como “sentido de autoria” (FERREIRA, 1999 *apud* NASCIMENTO, 2003, p.35). Atualmente, de acordo com a autora, a identidade tem ganhado vulto na área da psicologia social, tendo se constituído como paradigma da disciplina.

Entretanto, como definir a identidade afro-brasileira, e por que este conceito ainda é de grande utilidade teórica? Por que nomear algo que remete a uma espécie de unidade? É interessante pensar a identidade afro-brasileira para além dos termos de raça e etnia, que levam a discussões ontológicas em busca de uma origem comum que muitas vezes é metafórica. Elisa L. Nascimento define essa identidade como uma forma de descrever a coletividade deste grupo social que está referido através de sua identidade racial. Sendo a noção de raça aquela totalmente não biológica ou essencializada, pensa-se em afiliação a uma “origem” comum, à comunalidade de referenciais históricos e socioculturais que formam o elo entre os afro-brasileiros. No caso da identidade racial, a comunalidade se apresenta através da experiência da desumanização do racismo e da negação de direitos. O discurso da razão dominante, conforme a mesma autora, por vezes nega completamente o direito a essa diferença, a essa associação, e, quando não o faz, diminui a sua importância através da defesa de uma pretensa universalidade de direitos, oportunidades e possibilidades de existência, independente das identidades. É no contra-discurso ao universalismo e na defesa das diferenças que as identidades ganham ainda maior relevância na contemporaneidade.

É nesse sentido que se formam as “identidades de resistência e projeto” (NASCIMENTO, 2016, p.100). O conceito é um híbrido de duas tipologias de identidades definidas pelo sociólogo Manuel Castells, deixando de lado a tipologia da “identidade legitimadora”, a qual é cunhada pelas instituições dominantes. Construídas por sujeitos, tanto atores sociais coletivos como indivíduos, as “identidades de projeto” são capazes de ação transformadora, política, social e cultural. Associadas às “identidades de resistência”, que se constituem através da oposição ou negação dos valores impressos pelas identidades legitimadoras, as identidades de resistência e projeto possuem a potencialidade de ação e transformação, empregadas pelos movimentos sociais organizados, e não somente pela associação a eles. Como exemplo, a autora menciona as ações do Teatro Experimental do Negro, criado em 1944 por Abdias do Nascimento, personagem multifacetado tal qual Emanuel Araújo, que além de ter dirigido as experiências cênicas e de resistência empregadas através do TEN, atuou como político, artista plástico, poeta, professor universitário, escritor e ativista dos movimentos sociais negros e dos direitos humanos. Outro exemplo está nas ações do sociólogo Guerreiro Ramos por meio do ativismo cultural, intelectual e sociorracial no TEN. De acordo com Nascimento, ele a atribui como práxis fundamentadora de suas abordagens sociológicas.

É interessante pensar que as identidades de resistência e projeto vão ao encontro da tese de identidade na política, cunhada por Walter Dignolo (2008). Ao revés das políticas de identidade, que possuem simetria com as “identidades legitimadoras” de Castells, as identidades em política operam através da construção de teorias políticas e da organização de ações políticas que desnaturalizem a ordem vigente da política de identidade dos discursos imperiais. É uma medida, e segundo o autor a única medida, para pensar descolonialmente, ou seja, agir de maneira política em prol de um projeto de descolonização. Como opção epistêmica, a identidade na política teria como fundamento “desprogramar os cérebros” de um vasto número de pessoas ao redor do mundo, que foram submetidos à razão colonial.

Assim, por conhecimento ocidental e razão imperial/ colonial compreendo o conhecimento que foi construído nos fundamentos das línguas grega e latina e das seis línguas imperiais européias (também chamadas de vernáculos) e não o árabe, o mandarim, o aymara ou bengali, por exemplo. (MIGNOLO, 2008, p.290).

Isso significa que construir a identidade em política passa pelo uso de outras línguas e linguagens. No caso do Museu Afro Brasil, a escolha da comunicação através de imagens é uma estratégia que comunica com um grande número de pessoas, brasileiras ou estrangeiras, que não necessitam se balizar nos parâmetros formais da maioria dos museus, que costumam orientar o percurso de seus visitantes através da cronologia e de textos curatoriais que em geral abrem e encerram sessões de suas exposições.

Os impulsos de criação e realização de Emanuel Araújo podem se caracterizar como a ação política de um projeto intelectual que se vincula ao seu processo de construção de identidade em política. Como meio de reivindicar as identidades de projeto e de resistência (NASCIMENTO, 2003, 2016, *apud* CASTELLS, 1999), o Museu Afro Brasil surge como a defesa da diferença e do direito à diversidade em meio à diferença, proposta de vanguarda no seio de um país em que ainda é necessário bradar que o racismo existe e que não somos todos iguais.

Figura 15: Instalação sem título no Museu Afro Brasil (2010), representando a chamada árvore do esquecimento, ao redor da qual os sujeitos escravizados eram obrigados a circular para que supostamente se esquecessem de seu passado em liberdade.



## CAPÍTULO III

### 3. Caminhos curatoriais e a icnologia das imagens

Ao longo deste capítulo, interessa explicar o “afro” que se manifesta por meio do conceito que sustenta o museu e suas exposições. Como ele toma forma, quais os elementos teóricos, filosóficos, sociológicos e antropológicos, entre outros, que remontam a essa concepção? Quais são os caminhos adotados pela narrativa para criar esse imaginário e o que o sustenta? Essas nos servirão como questões-chave para serem abordadas durante o presente capítulo. Ao proceder pelo exame das estruturas que compõem este “afro” do Museu Afro Brasil, foi possível perceber este conceito enquanto construído e delineado a diversas mãos e mentes criativas, que tornam possível este espaço de memória e reconhecimento para a afrodescendência.

O que nos interessa especialmente, em concordância com o título desta dissertação, é pensar a concepção curatorial, ou seja, pensar o imaginário criado pelo Museu Afro Brasil para examinar alguns dos aspectos que influenciaram e continuam causando influência na elaboração das mostras da instituição. Para tanto, será importante adotar uma perspectiva que considere os caminhos curatoriais percorridos até a concepção das exposições. Como pudemos ver anteriormente no primeiro capítulo, a estratégia de retroalimentação da coleção, a qual permeia os caminhos curatoriais, possibilita o aproveitamento duradouro de imagens criadas para o propósito de exposições de curta duração. Quando desmontadas, muitas dessas exposições têm seus elementos agregados à grande exposição do acervo. Lançar um olhar para este processo possibilita perceber a intrínseca relação entre as exposições do Museu, que aparentemente se distinguem em questões expográficas, mas formam, como um todo, o projeto intelectual que representa o Afro Brasil. Rastrear este processo ainda permite evidenciar a narrativa das exposições como parte do pensamento social brasileiro, visto que é possível retomar alguns dos sentidos dados aos objetos e às imagens que são reutilizadas, através do que consideramos uma espécie de “icnologia” das imagens.

O termo icnologia foi mencionado para além do contexto da geologia por Raúl Antelo (2015), que afirma um deslocamento no campo dos estudos sobre imagem nos últimos anos. Os pesquisadores da área vêm se preocupando menos em pensar a *iconografia*, ou seja, o estudo do ícone, e mais em pensar a imagem através da *icnologia*, que

pressupõe o estudo dos rastros, dos vestígios das imagens. Antelo diz que durante décadas os estudos das imagens se centraram no congelamento das mesmas para estudá-las, e que atualmente interessa pensar o movimento, os deslocamentos e as metamorfoses, a partir de uma proposta relacional com a Arqueologia do Saber de Foucault. Segundo a proposta, o que mais interessa, a despeito do que o artista decide chamar de arte, seriam as formas de apropriação das imagens e como a partir delas se constroem os discursos.

### **3.1. *A Mão Afro-Brasileira: uma “grande matriz para os projetos subsequentes”***

Ao rastrear os caminhos das imagens do Afro Brasil, é necessário retomar o conceito da publicação que gerou a exposição de 1988: *A Mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. Emanuel Araújo considera o projeto como tendo sido o ponto inicial para a futura concretização do Museu Afro Brasil (ARAÚJO, 2009 *apud* SILVA, 2013, p.214), e como uma “grande matriz para os projetos subsequentes” (ARAÚJO, 1996, p.239). É importante ressaltar que a ideia geral de matriz tal como abordada por Emanuel pode conflitar de certo modo com a proposta de Antelo, a de pensar a icnologia das imagens numa perspectiva mais fluida, segundo os movimentos e composições sobrepostas. O possível ponto de divergência entre ambos está na imbricada concepção de origem que pode ser suscitada pela palavra matriz, e junto a ela um pensamento essencialista, baseado na suposta autenticidade, legitimidade ou originalidade de algo. No entanto, tomamos o termo matriz enquanto manifestação do levantamento de nomes e expressões artísticas realizado para a publicação, e que posteriormente se desdobrou em outras pesquisas, mais próximas à noção de “afro” que hoje se pode perceber no Museu. Nesse sentido, ao replicar a noção de matriz, não intencionamos defender o projeto como uma iniciativa isolada, mas pensá-lo como uma pesquisa inicial de Emanuel e sua equipe, surgida em um contexto favorável aos debates sobre a diversidade e a pluralidade étnico-racial no Brasil, sobretudo pelo advento da Assembleia Constituinte de 1988.

O levantamento supracitado partiu da extensa investigação por parte de um grupo de pesquisadores coordenados por Emanuel, que buscaram ultrapassar o estado de invisibilidade que rondava a participação da população afrodescendente para além de uma força de

trabalho na história do Brasil, especialmente no âmbito das artes e da cultura. Este estudo foi fundamental para traçar um outro panorama da memória afro-brasileira, um esforço pela autoestima dos descendentes de africanos e a busca pelo auto reconhecimento enquanto membros de uma coletividade, caracterizada por experiências comuns.

O período em que *A Mão Afro-Brasileira* se materializa, o ano de 1988, foi o ano do Centenário da Abolição da Escravatura, um grande evento promovido pelo Estado brasileiro. No âmbito dos movimentos da luta antirracismo, o evento incitou a diferentes posicionamentos. Havia os que acreditavam em um diálogo com o Estado, que passava por uma transição rumo à democracia, entendendo que atuar no interior do sistema seria o modo mais eficaz de ação. Por outro lado, havia os que defendiam que a luta contra o racismo deveria ser uma batalha independente de partidos políticos ou do poder governamental em exercício, ou seja, uma batalha no campo da cultura e das mentalidades. Para os últimos, qualquer envolvimento com o Estado era visto como uma forma de “cooptação” (PEREIRA, 2010, p.215). A visibilidade dada aos cem anos do fim da escravidão se refletiu em ações que marcam o posicionamento das duas perspectivas de luta: para alguns, a data serviu para denunciar a continuidade do racismo e as persistências da privação de liberdade e de direitos à população afrodescendente; para outros, uma data para celebrar as conquistas que os movimentos negros lograram a duras penas. Dentre ambas, Emanuel Araújo escolheu a negociação com o poder vigente, com o intuito de agir a partir dele para assim fazer possível a transformação que se queria. Sua escolha também se faz perceptível através da confiança que lhe foi depositada pelo então presidente José Sarney (1985-1990), que o enviou ao Senegal em 1987 como representante do Governo Brasileiro nas discussões sobre o projeto de tombamento da Ilha de Gorée, um dos principais entrepostos para o tráfico de africanos escravizados no continente. No mesmo ano, planos, projetos e debates a respeito dos cem anos da abolição insurgiam os movimentos negros no cenário de reabertura democrática. O lançamento de *A Mão Afro-Brasileira* com exposição homônima no Museu de Arte Moderna de São Paulo, então dirigido por Aparício Basílio da Silva, é considerado por Araújo, em entrevista a Wair de Paula Jr. (2017), “o único evento importante dos 100 anos da Abolição” (p.188).<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Note-se que em sua declaração Emanuel ignora a importância dos diversos catálogos, exposições, lançamentos de livros, seminários, e outros eventos que aconteceram em virtude da data, alguns que inclusive questionavam os sentidos

A pesquisa para *A Mão Afro-Brasileira* contou com a participação de diversos autores, dentre eles pesquisadores da Universidade de São Paulo, como Aracy Amaral, Anna Maria Beluzzo e Carlos Eugênio Marcondes de Moura, além de pesquisadores de outras instituições ou independentes, como José Roberto Teixeira Leite, Oswaldo Camargo e Haroldo Costa. A nova tiragem da publicação, revista e ampliada em 2010, é resultado de uma parceria do Museu Afro Brasil com a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e está dividida em dois volumes, totalizando 415 páginas com textos integralmente em português e inglês, ricamente ilustrados. Treze autores e três autoras assinam os textos do primeiro volume, enquanto que para o segundo foram selecionados seis autores e duas autoras. A obra recebeu uma orientação cronológica, com três capítulos no volume I, a saber: I - O Barroco e o Rococó; II - O Século XIX: a academia e os acadêmicos; III - A herança africana e as artes de origem popular. O segundo volume aborda em seus dois capítulos: IV - O Século XX: arte moderna e contemporânea; V - Múltiplas contribuições.

A justificativa para a publicação e exposição pautou-se na ausência de materiais que reconhecessem a participação dos afro-brasileiros na construção das artes, da cultura e da história nacionais. No artigo *O Negro e as artes no Brasil*, que deriva de uma palestra proferida por Araújo em 1995, ele ressalta que, antes da publicação da obra, existiam apenas referências esparsas sobre o negro no Brasil, divididas entre os campos da Historiografia, das Ciências Sociais, da Antropologia e da Sociologia. Entretanto, Emanuel ressalva que a maior parte das publicações sobre a temática, contidas nos referidos campos, se resumiam a questões do período escravocrata, da influência africana nas religiões e religiosidades, da presença de termos de idiomas africanos na língua portuguesa, um pouco da contribuição negra para a música, ou as aparições do negro na literatura enquanto temática. O cenário despertou o interesse dos pesquisadores para uma compilação densa que reunisse iconografia, documentos históricos e relatos de viajantes estrangeiros para tratar sobre as artes, a música e a literatura, como ainda não havia sido feito<sup>36</sup>.

---

da palavra abolição, e propuseram um debate acerca da manutenção da população afrodescendente em situação de vulnerabilidade.

<sup>36</sup> É importante mencionar que as chamadas as chamadas “escolas” paulista e baiana de estudos sobre as relações entre brancos e negros no Brasil vinham gerando produções desde os anos 1940, como as de Donald Pierson, por exemplo, bem como o ciclo de estudos da UNESCO sobre relações raciais a



Assim, percorrendo uma enorme variedade de fontes, procuramos, nesse primeiro projeto, *A Mão Afro-Brasileira*, através do levantamento de documentos e iconografia, sistematizar os dados que nos permitissem comprovar o que se dizia de passagem ou apenas se insinuava sobre artistas negros, pardos e mulatos, procurando saber quem eram eles de fato. Nesse percurso, alguns artistas como Aleijadinho, Mestre Valentim ou Francisco das Chagas eram conhecidos, mas outros foram por ele revelados. (ARAÚJO, 1996, p. 238).

É certo que do montante da biografia pesquisada, alguns teóricos e teóricas se mostraram como expoentes da formação conceitual deste projeto. Marianno Carneiro da Cunha, por exemplo, tem seu texto *Arte Afro-Brasileira* (1983) citado por Araújo, a quem menciona ter sido o autor de máximas que incitaram aos pesquisadores em busca de elementos que pudessem comprovar as suas afirmações. De acordo com Cunha, a habilidade dos africanos escravizados trazidos ao Brasil, como na metalurgia e no entalhe da madeira, foi aspecto definidor da presença negra nas obras das igrejas barrocas a partir de fins do século XVI. O autor também chega a relacionar a participação dos escravizados na criação artística como aspecto que coincide com a eclosão das artes no país<sup>37</sup>. Partindo do trabalho de Cunha, uma referência até os dias atuais para se pensar sobre arte afro-brasileira, o grupo de pesquisadores se empenhou em buscar fontes que abordassem o sistema de entrada e participação dos negros nas artes ao longo dos séculos XVI a XVIII. Curt Lange foi também referência para pensar o sistema de criação no

---

partir dos anos 1950 na figura de pesquisadores brasileiros e especialmente estrangeiros, gerou grande parte dos estudos da área. A maioria deles tinha como elemento balizador as duas grandes obras de Gilberto Freyre – *Casa Grande & Senzala* e *Sobrados e Mucambos* – e a ideia da existência de uma democracia racial no país, a qual predominava na opinião pública internacional. Do mesmo período, datam também os primeiros ensaios críticos sobre as relações raciais no país escritos pelos intelectuais negros e militantes Guerreiro Ramos – *O Problema do Negro na Sociedade Brasileira* (1954) e Abdias do Nascimento – *Relações de Raça no Brasil* (1950). Ver mais em GUIMARÃES, 2009 e PAIXÃO, 2014.

<sup>37</sup> Em se pensando de acordo com os parâmetros da História da Arte canônica, que convencionou considerar o Barroco como primeiro estilo artístico do Brasil.

Brasil colonial. Pesquisador de música erudita nas Minas Gerais do período colonial, Lange é citado por Emanuel (1996) como tendo ressaltado, em 1966, a importância das corporações de ofício e das irmandades religiosas em seu caráter coletivo de criação para a inserção dos negros no cenário artístico. Cabe mencionar, embora não tenha sido citado pelo curador, o texto de Abdias do Nascimento *Arte Afro-Brasileira: um espírito libertador* (1978), no qual o autor utiliza um tom assertivo para elencar Francisco Chagas e Aleijadinho como notáveis que se destacaram no trabalho coletivo das igrejas católicas, único modo de expressão permitido pelo sistema social do período, que reprimia os talentos dos africanos e afrodescendentes.

Ao se depararem com o contexto de criação de uma arte quase sempre anônima – porque coletiva, delineada nas fachadas das igrejas, nos chafarizes e fontes públicas das cidades coloniais, nas imagens de santos e nos altares, uma outra história se faz perceber através de seus personagens. De acordo com Maria Lúcia Montes, pesquisadora e antropóloga que esteve ao lado de Emanuel colaborando com a curadoria de suas exposições durante muitos anos, *A Mão Afro Brasileira* representa o esforço de Emanuel para “contar uma outra história da arte no Brasil, uma história que tem cor” (MONTES, 2008 *apud* SOUZA, 2009, p.200). Em entrevista a Marcelo Saete Souza, a pesquisadora ressalta a importância da produção coletiva para a atuação artística da população não branca.

Então, quando procuramos a mão afro-brasileira, na verdade, o que se tem atrás da grande construção da arte brasileira desde o século XVI e XVII são índios, negros e mestiços. A formação deles tem a ver com a corporação de ofícios. E por causa da corporação de ofícios tivemos uma presença dessa mão afro-brasileira infinitamente maior do que se poderia ter em outras circunstâncias. O trabalho manual não é valorizado. Há o mestre, que pode ser branco e portanto vai ensinar um modelo estético europeu, mas a execução e a capacidade de invenção são da mão afro-brasileira. Por causa da corporação temos assim o recrutamento em massa de negros, que podem ser livres. Deixam de ser artesãos para serem mestres também. Assumem um outro lugar dentro da vida social. (MONTES, 2008, *apud* SOUZA, 2009, p. 201).

A pesquisadora nos coloca um ponto de extrema importância para perceber a sofisticação do entendimento de arte afro-brasileira trazida por Emanuel Araújo desde *A Mão Afro-Brasileira*. A obra trouxe o conceito de que a arte afro-brasileira, ou arte negra, como era usual intitular, não estava apenas na notada arte de devoção às religiões de matriz africana, ou nas releituras mais contemporâneas dos afrodescendentes de uma África mítica através de expressões corporais e musicais. A arte afro-brasileira começou elaborada pelas mãos dos que eram impostos ao trabalho, que em grande maioria se tornaram anônimos, pois não assinavam as suas obras. À semelhança da arte oriunda de África, principalmente através de máscaras e esculturas que foram pilhadas ou trocadas por objetos insignificantes, com a sua autoria ignorada e desconhecida. A complexidade das relações na época permitiu com que alguns sujeitos se destacassem, até também por terem sido mencionados por pesquisadores e pelas fontes históricas consultadas no projeto. As descobertas dos nomes dos artistas foram orientadas a princípio por um critério étnico-racial, tendo em vista um levantamento necessário em meio à invisibilidade ou indiferença generalizada com relação à identidade ou mesmo à produção desses artistas.

Ao prosseguir temporalmente com o levantamento, os pesquisadores perceberam no ciclo barroco um contexto isolado e totalmente distinto dos que se seguiriam com relação à participação de africanos e afrodescendentes nas artes brasileiras. De acordo com Montes (2008, *apud* SOUZA, 2009, p. 201), a partir do século XIX se inicia um período repleto de tragédias nas vidas de muitos artistas negros e mestiços, sobre as quais Araújo se detém em seu artigo. As tragédias ocorrem por virtude de uma política deliberada de implementação de um modelo de ensino das artes, diametralmente diferente dos moldes da coletividade das corporações. Com a vinda da Corte portuguesa ao Brasil em 1808, o processo de transformação do passado colonial tem início especialmente por vias da implementação de uma série de aparelhos e aparatos culturais e educativos existentes na Europa. A criação da Academia Imperial de Belas Artes e a convocação da Missão Artística Francesa, articulada por Dom João VI no intuito de criar uma nova cena artística para o país acentuaram a exclusão dos artistas negros, mestiços e indígenas, que antes contavam com o suporte de um sistema coletivo de criação. Minguadas as corporações de ofício e diminuído o poder aglutinador dos artistas nas irmandades religiosas, era necessário se afirmar enquanto autor no seio de uma sociedade

escravocrata e racista, em meio a um cenário artístico no qual as premiações e competições faziam nomes e geravam mestres.

Contudo, não se pode afirmar que as tragédias tenham se dado por uma completa exclusão dos artistas não brancos neste cenário hierárquico das academias. Por mais que se tivesse forjado um sistema repleto de normativas e restrições de acesso, o maior contingente de talentos estava entre a população afrodescendente e mestiça, dos quais despontavam mestres de ofício e até mesmo artistas menores. As tragédias se dão de maneira mais artilosa, atingindo a saúde e sanidade mental de artistas que carregavam em comum a experiência do racismo e a dificuldade de se manter financeiramente a partir de seu trabalho, ou mesmo de serem reconhecidos pelos mecenas e juízes das premiações. Emanuel Araújo ressalta que:

Sem o amparo institucional que a corporação garantia aos artistas negros enquanto categoria social, a esses pintores certamente não terá faltado talento, mas a possibilidade de serem reconhecido seu valor, individualmente, no seio da sociedade escravocrata do século XIX. (ARAÚJO, 1996, p.242).

No rol das tragédias está o suicídio de Antonio Rafael Pinto Bandeira na Baía de Guanabara, a morte súbita de Antonio Firmino Monteiro e a internação de ambos os irmãos Timotheo da Costa no Hospício de Alienados do Rio de Janeiro, que vieram a falecer no intervalo de 10 anos cada. Com o passar dos anos e o agravamento das mazelas sociais que a abolição sem um projeto de reparação dos penosos danos da escravidão legou ao país, nomes de artistas negros em destaque ficam cada vez mais raros de serem encontrados. O cenário artístico também definha após o Império, pela falta de interesse e investimento dos detentores de poder, e vem a mudar somente no século XX, quando despontam José Benedito Tobias e Benedito José de Andrade. Posteriormente, já com o movimento modernista em voga no país, com exceção de Otávio Araújo, os artistas negros encontrados pela pesquisa compunham o campo que convencionalmente se chama de Arte Popular.

O rótulo sem dúvida perpassa pela dificuldade de acesso à educação formal no universo artístico, bem como pelas diversas outras barreiras econômicas e sociais que minam as chances de que esses artistas, majoritariamente habitantes de localidades distantes dos grandes centros urbanos, possam se destacar e ser reconhecidos como

artistas. Grande parte do acervo de arte popular do Museu Afro Brasil foi adquirida por Emanuel Araújo nos idos da pesquisa, quando descobriu nomes como Mestre Biquiba Guarany, Agnaldo Manoel dos Santos, Madalena dos Santos Rheinbolt e Júlio Pereira da Silva, apenas alguns exemplos de um enorme contingente de artistas que experimentam condições de trabalho muito semelhantes.

O projeto também teve incursões pela arte contemporânea de então, e, no último capítulo do segundo volume, continuou o levantamento das contribuições negras na música, tanto popular quanto erudita, na literatura, na joalheria, e na cozinha dedicada à devoção aos orixás e entidades das religiões de matriz africana no Brasil. Foi elaborada uma vultuosa lista na qual figuram personalidades negras que contribuíram de alguma maneira com a formação artística e cultural do Brasil. Esse arrolamento inicial se mostrou um passo imprescindível para delinear o conceito de “afro” que deu origem ao Museu Afro Brasil. *A Mão Afro- Brasileira* se desenhou como uma espécie de mapeamento, um passo para reconhecer o terreno no qual se adentrava, para organizar a coleção particular de Emanuel que se expandia, e então orientar novos rumos para outras aquisições, que por sua vez geraram outras exposições e projetos de pesquisa.

Em meio à complexidade das relações interétnicas e raciais no Brasil, despontam indivíduos improváveis como Valentim da Fonseca e Silva, o Mestre Valentim (1745 – 1813). Ele foi um dos maiores artistas do Brasil colonial, entalhador, escultor e urbanista, tendo sido designado para desenvolver importantes obras urbanísticas no Rio de Janeiro. Filho de um fidalgo português e de uma mulher negra nascida no Brasil, Valentim contou com o apoio de Dom Luiz de Vasconcelos e Souza, que foi Vice-rei do Brasil entre 1778 e 1790 e seu grande amigo pessoal. É importante refletir sobre como no Brasil relações tão complexas e inesperadas como essa puderam acontecer na profundidade das relações sociais, que não são compreensíveis por linhas sintetizadoras. Theodoro Sampaio (1855 - 1937), engenheiro, intelectual e escritor nascido na mesma cidade de Emanuel, no Recôncavo Baiano, possui similaridades com Valentim em sua trajetória. Filho de um homem de uma tradicional família de senhores de engenho e mãe negra, Sampaio teve a oportunidade de acesso aos melhores cursos de ensino formal que o país oferecia, levado por seu pai ao Rio de Janeiro, onde completou os estudos em engenharia civil com apenas 21 anos. Esses aspectos, das oportunidades e das identidades mestiças, não passaram despercebidos pela pesquisa coordenada por Emanuel Araújo, que teve como grande referência sobre o assunto alguns escritos de Mário de Andrade, dos

quais cita *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil* (ANDRADE, 1965 *apud* ARAÚJO, 1996, p.237). Em um trecho, evidentemente datado, mas de grande validade para pensar sobre o papel do sujeito mestiço nas artes, Andrade reflete sobre essa posição de ambiguidade, que não alivia a experiência do artista como sujeito racializado para a sociedade, aspecto que ele sempre vivenciará.

Reflexões como essa, no interior da proposta inicial de *A Mão Afro-Brasileira*, trazem uma dimensão para além das artes e dos artistas negros. Afinal, num país como o Brasil, como se definem os limites para classificar os artistas enquanto negros? Se pensarmos na autodeclaração como o critério mais adequado para dispor da informação sobre raça, cor ou etnia, e como faremos com aos artistas e personalidades negras que não se entendem como tal? De fato, é uma questão que dada a complexidade se desdobraria em uma pesquisa autônoma. No entanto, no que ela nos interessa aqui é em refletir como o conceito de “afro” impresso no Museu Afro Brasil aborda e maneja questões como essas, inerentes à composição pluriétnica da população brasileira.

Desse modo, podemos pensar o projeto de *A Mão Afro-Brasileira* a partir dos conceitos que dele despontaram, bem como os modos como foram desdobrados esses conceitos e retrabalhados em outras mostras e pesquisas, se movimentando por meio dos objetos até os dias de hoje, quando tomam espaço no Museu Afro Brasil. Os conceitos tomam a forma de releituras. Como a releitura do percurso do Brasil como Nação, evidenciando uma perspectiva distinta, que reposiciona o “afro” como elemento determinante para os rumos do país, no que tange à história, à construção física e simbólica dos aspectos culturais, ao trabalho e à criação artística. Quando se percebe a contribuição africana e de seus descendentes para a construção do Brasil, a ideia sobre a Nação é impactada e redefinida. A releitura também se dá nos meandros da arte, quando as categorias de artesão e artista são percebidas pelo mesmo impulso criativo, diferenciadas apenas pelas oportunidades dadas aos autores, por seu contexto sociocultural e econômico. A relevância, no entanto, as vontades, e mesmo o talento, se encontram no mesmo patamar, e portanto, artista e artesão, artesanato e arte popular não se distinguem. Rer o cenário artístico foi também um grande mérito do projeto, que ao dar protagonismo aos africanos e seus descendentes no Brasil, pôde perceber os mecanismos de exclusão dessa população, que tiveram como consequência o cenário de invisibilidade de sua criação artística ao longo de séculos.

### 3.2. O Projeto *Vozes da Diáspora*: alargamentos e destaques

Uma das mostras que reuniu aspectos de *A Mão Afro-Brasileira*, alargados e revisitados, e portanto muito pertinentes para analisarmos a seguir, foi nomeada *Vozes da diáspora*. O projeto, que se desenrolou entre os anos de 1992 e 1993, é interessante para pensar as derivações teóricas que surgiram de sua matriz, no que tange à expansão tanto das pesquisas quanto da coleção de Emanuel, bem como um alargamento dos conceitos e da forma de abordar essa releitura da história do Brasil.

Enquanto diretor da Pinacoteca do Estado, Araújo levou *Vozes da Diáspora* para a instituição, no formato de cinco diferentes exposições temáticas realizadas simultaneamente, compartilhando a curadoria com José Roberto Teixeira Leite e Olívio Tavares de Araújo. As exposições acabaram por ganhar, de uma maneira ou de outra, um espaço na exposição de longa duração do acervo do Museu Afro Brasil, fazendo parte da memorabilia da curadoria de Araújo e do conceito de “afro” que ela emprega. A seguir, criamos um breve panorama dos artistas que compuseram as mostras do projeto, tendo em vista uma reflexão sobre os modos pelos quais seus trabalhos foram apropriados pelos curadores para pensar o “afro”.

#### 3.2.1. Pintores Negros do Século XIX e Rubem Valentim

A primeira da série de exposições foi dedicada aos *Pintores Negros do Século XIX*, uma mostra que deu destaque às vidas e às obras dos talentosos artistas que foram descobertos pela pesquisa de *A Mão Afro-Brasileira* e que tiveram de enfrentar os percalços de uma política eurocentrada de ensino e desenvolvimento artístico. A segunda mostra teve como abordagem *Os Altares Emblemáticos de Rubem Valentim*, um panorama do artista que se destacou por seus emblemas, inspirados em sua percepção da iconografia das religiões de matriz africana, em um diálogo livre<sup>38</sup> com o construtivismo brasileiro. Através de seus altares, painéis e relevos, além de algumas telas, o artista sintetiza de forma não mimética ou ilustrativa elementos do imaginário dos pejis das Umbandas e dos Candomblés. Em suas expressões, ele também buscou

---

<sup>38</sup>O artista reafirmava o caráter nacional e original de sua produção, rejeitando rótulos pré-definidos pela história da arte de formato europeu, como o construtivismo, ainda que tenha feito parte da I Bienal Internacional de Arte Construtiva (1969), em Nurenberg – Alemanha.

captar à sua maneira a “poética visual brasileira” (VALENTIM, 2001, p.28) contida nos instrumentos e ferramentas dos orixás, transformando esses elementos em uma espécie de design, que convencionou chamar de “riscadura brasileira”. De acordo com Roberto Conduru:

Ao contaminar a plástica racional com elementos mitológicos de culturas que a cultura ocidental classificou como primitivas, Valentim participa do processo de crítica do Racionalismo e da pretensa posição hegemônica do Ocidente. [...] No desdobramento amplificador de sua obra, ele pretendeu ir além das religiões afro-brasileiras, incorporou outras referências religiosas e míticas (I-Ching, Tarô, Taoísmo, Bhagavad-Gita, Cristianismo), as transformando em bases de uma nova plástica cosmológica. (CONDURU, 2007, pp. 71-72).

É interessante notar que Valentim (1922 – 1991) ficou conhecido como um dos maiores expoentes da chamada arte afro-brasileira, exatamente por trazer de maneira mais explícita os elementos iconográficos do imaginário das religiões de matriz africana, pois tradicionalmente a estética e a arte criada em virtude dos rituais e cerimônias esteve ligada ao que se chamava de arte negra. Valentim extrapola o campo da Arte Sacra, no entanto, quando se propõe a criar, a partir dos elementos do sagrado, um jogo entre o sagrado e o profano, não exatamente uma dicotomia, mas uma relação de aproximação e distanciamento na qual transitam de forma genuína os ideais de popular a erudito, entre a herança africana e a “baianidade” mítica. Sua voz como ressonante da diáspora, tal como aponta o nome do projeto no qual Emanuel Araújo cede espaço ao artista em sua curadoria, é vista pelo curador como “visceralmente ligada à Bahia” (ARAÚJO, 2007 *apud* ALMEIDA, 2007, p.51)<sup>39</sup>. Desse modo, o trabalho de Valentim é interpretado pelo curador como uma forma de visualizar sua vivência nos terreiros baianos, que trazem uma grande carga de ancestralidade

---

<sup>39</sup> É importante ressaltar que *Vozes da Diáspora* foi um projeto contemporâneo ao do livro *Atlântico Negro*, de Paul Gilroy (2012), que lançado pela primeira vez em 1993, se tornou uma obra de enorme impacto para as discussões sobre a diáspora africana. No entanto, a versão do livro em língua portuguesa somente seria lançada em 2001, quando o conceito passa a se disseminar no meio acadêmico brasileiro



africana. Sua voz na diáspora é uma voz desse lado do Atlântico, com criações que sofrem a inspiração da África mítica e idílica que Emanoel Araújo diz figurar em seus próprios trabalhos. Rubem Valentim acaba se fazendo presente com recorrência nas curadorias de mostras temporárias assinadas por Emanoel, pois seus trabalhos são capazes de incitar diálogos sobre religiosidade, memória e vivência afro-brasileira, e sobretudo sobre a constante reinvenção cultural da afrodescendência, já que o artista propõe um diálogo de transformação e reconexão com os signos ancestrais que compõem a geometria sagrada africana e afrodescendente.

Figura 16: Rubem Valentim. Objetos Emblemáticos nº3, 5 e 6. (1969, 1977 e 1969) Madeira Policromada. Exposição Geometria Afro-Brasileira e Africana (2017).



### 3.2.2. Pierre Verger e Regina Vater

A terceira exposição do projeto se dedicou a homenagear os 90 anos de Pierre Verger (1902 - 1996), antropólogo, fotógrafo, pesquisador e viajante, que percorreu as Américas, a África e a Ásia registrando em fotografias o cotidiano e as expressões populares que viu e vivenciou. Seu nonagésimo aniversário congregou uma série de celebrações ao seu trabalho em diversos estados do Brasil, lugar em que Verger escolheu viver grande parte de sua vida entre as viagens. Multifacetado, Pierre Verger ficou consagrado por seus registros fotográficos e textuais, que documentavam e refletiam as relações de proximidade, continuidade, inventividade e semelhanças entre África e Brasil, mais precisamente

entre a cultura afro-baiana e os povos iorubá e fon da África ocidental. O Candomblé foi seu principal tema de pesquisa, e através de sua experiência na religião foi consagrado com títulos religiosos por sacerdotes na África e no Brasil (FUNDAÇÃO PIERRE VERGER, 2018). Dentre eles, Verger foi considerado Babalorixá, que, uma vez iniciado na religião, recebeu o nome de Fatumbi. Durante parte de sua vida, Verger se dedicou a viver entre a cidade de Salvador e os países do golfo do Benin, principalmente a cidade de Ifé, na Nigéria, servindo como mensageiro entre os dois lados do Atlântico, trazendo presentes, informações, fomentando trocas culturais e intercâmbios, assim como as de objetos e memórias, através dos museus que ajudou a criar, tanto na Bahia quanto em Ifé.

Além de exibir fotografias e textos de Verger na exposição do acervo, o Museu Afro Brasil insere as fotografias de Fatumbi nas narrativas das mostras temporárias de maneira frequente. Em 2015, a Fundação Pierre Verger trouxe a exposição *As Aventuras de Pierre Verger*, que já havia sido montada anteriormente em Salvador, para uma temporada no Museu Afro Brasil. A propósito do homenageado, Ana Lúcia Lopes, coordenadora do Afro Brasil disse:

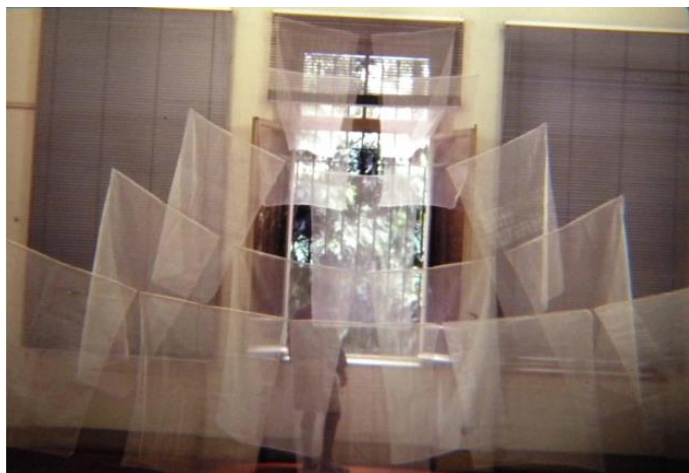
Nós temos obras do Pierre Verger em vários núcleos do acervo do Museu. Nós temos uma relação estreita, conceitual com a concepção do Pierre Verger como fotógrafo e como um homem que coletava as imagens da cultura, das várias culturas e diferentes culturas. Essa é a nossa identidade profunda com o Pierre Verger, esse homem que, no seu tempo, contra muitos outros homens do mesmo tempo, mostrou um mundo, da Ásia à América, com culturas distintas e diferentes que se completavam e que até tinham muitas semelhanças. Isso ninguém pode tirar do Verger. (LOPES, 2015 *apud* FUNDAÇÃO MARCOS AMARO, 2015).

A homenagem a Verger no âmbito do projeto *Vozes da Diáspora*, em 1993, representa outros contornos da noção de “afro” na curadoria assinada por Emanuel que até então não haviam sido elaborados. O mapeamento realizado em *A Mão Afro-Brasileira*, a partir de critérios mais ou menos subjetivos de vinculação étnico-racial, se transborda ao inserir o fotógrafo e pesquisador de origem francesa como parte deste universo conceitual e narrativo. Nesse sentido, Araújo passou a se

aproximar mais da noção que permeia o “afro” que pode ser percebido no Museu Afro Brasil atualmente. Um conceito que possui uma intenção poética de narrar o Brasil como uma continuidade, substituindo a perspectiva da história eurocentrada que se ensina e se aprende nas escolas, que coloca o país como um capítulo da colonização portuguesa, ou mesmo como resultado da mestiçagem. As fotografias de Verger inspiram essa mudança de posição da herança africana no Brasil, elas incitam a “aprender a desaprender” (MIGNOLO, 2008), a fazer conexões entre modos de ver e de fazer. O olhar de Pierre Verger na narrativa das exposições do Afro Brasil, através das imagens que veio a capturar, indica que, para a narrativa curatorial do Museu, a percepção de pertencimento racial do autor da imagem a quem se empresta a palavra não define a sua possibilidade de estar lá ou de receber ou não a palavra. Existem diversos outros atributos que delimitam a participação dessas vozes nas exposições de sua curadoria, mas a identidade étnico-racial não categoriza um deles. Esse posicionamento corrobora para perceber o Museu Afro Brasil como um programa de ações em prol da diferença, mas sobretudo da diversidade, de vozes, de cores, nacionalidades e lugares de fala, tornando a luta contra o racismo muito mais polifônica e inclusiva.

Como quarto elemento do projeto, foi selecionada a instalação da artista Regina Vater (1943) de nome *Mantra para Oxalá*. A instalação tomou lugar em uma sala deixada com a janela aberta, na qual estavam dispostas dezesseis bandeiras brancas de organza, com o mantra estampado através da técnica silk: “Oxalá dê bom tempo”. Na figura do orixá está também a simbologia do início, da criação do universo e da humanidade, ao qual se evoca um caminho tranquilo, que direcione a barca da vida para destinos melhores. A artista carioca, de ascendência alemã, basca e judia, contribuiu com a sua voz e olhar para pensar e repensar a diáspora a partir de um viés mais narrativo e poético e menos voltado a uma essência original. Atualmente, o Museu Afro Brasil recebe e dá notabilidade ao trabalho de diversos artistas contemporâneos, negros e brancos, brasileiros e estrangeiros, em início de carreira ou já projetados, que dialogam com a proposta curatorial e possuem, à sua maneira, modos de contribuir com a noção de “afro” que se imprime na instituição.

Figura 17: Regina Vater. Mantra Para Oxalá (1992).  
Instalação na Pinacoteca do Estado de São Paulo.



### 3.2.3. Agnaldo Manoel dos Santos

A última das mostras da série de exposições reuniu 34 esculturas do artista baiano Agnaldo Manoel dos Santos. Replicando os tempos do aprendizado artístico como ofício, Agnaldo aprendeu a esculpir com Mário Cravo Jr., para quem trabalhava como vigia em seu estúdio. O talento latente do artista impressionou a seu mestre e a tantos outros que admiravam as semelhanças dos traços que criava com as características das esculturas africanas. Agnaldo nunca havia estudado as peças esculpidas em África para intencionar lhes fazer cópia, mas, ainda assim, os traços expressivos das representações que criou chamam a atenção pela grande semelhança com a arte africana ancestral. Seja pelos olhos, que guardam expressividade e simplicidade, pelas escarificações que moldava, ou pela boca arquetípica. Pierre Verger, que além de dialogar intensamente com a noção de diáspora, chegou a dialogar em vida com Agnaldo, lhe mostrando algumas de suas fotografias de esculturas africanas (MUSEU AFRO BRASIL, 2017). Este encontro é tido como um dos momentos na trajetória do artista que contribuem para que o gesto inconsciente, chamado por Araújo de “inconsciente revelado” (ARAÚJO, 1996), se tornasse cada vez mais consciente através da vivência. Outro dos encontros memoráveis se deu

com o Mestre Biquiba Dy Lafuente Guarany (1884 - 1987), autor de magistrais carrancas que eram usadas na proa das embarcações que navegavam através do Rio São Francisco, no intuito de espantar os males que habitavam as águas. No alto de seus oitenta anos, Mestre Guarany já gozava de certo reconhecimento por suas criações, mas vivenciava ao mesmo tempo a decadência das embarcações que exibiam suas carrancas, substituídas pelos barcos a motor, mais rápidos e com menor tripulação, o que os tornava mais econômicos. Além de ter estudado com Biquiba Guarany, Agnaldo Manoel agiu como parceiro no resgate das carrancas, que eram recuperadas e enviadas a galerias de arte nos grandes centros urbanos, tendo por elas o seu status alterado.

Figura 18: Agnaldo Manoel dos Santos. Século XX. Madeira.  
Exposição do Acervo do Museu Afro Brasil (2017).



### 3.3. Ancestralidade

As cinco exposições dos artistas que entoaram as *Vozes da Diáspora* demonstram o tracejado dos caminhos curatoriais percorridos por Emanuel Araújo e os agentes que o acompanharam durante as pesquisas, as montagens e as negociações de acervo. Com exceção da instalação de Regina Vater, o Museu Afro Brasil conta com exemplares de todos os demais artistas que tiveram exibidos os seus trabalhos no projeto. Entre si eles possuem relações explícitas ou implícitas, seja pelo

teor de seus trabalhos, em forma ou conteúdo, seja pelos encontros ao longo da vida, por partilhar de experiências comuns enquanto afrodescendentes, ou mesmo enquanto sujeitos ativos na luta contra o racismo. Novamente Maria Lúcia Montes nos ajuda a definir em palavras os meandros traçados por Emanuel e sua equipe na curadoria. Ela diz:

O foco do Emanuel nunca é arte sozinha. É arte em contexto, é arte e história. Daí porque todo esse trabalho de levantamento da mão afro-brasileira tem um viés antropológico, porque busca o registro dessa permanência negra que impregna não apenas o artista negro, mas a sociedade brasileira no seu conjunto. (MONTES, 2008, *apud* SOUZA, 2009, p. 202).

Aqui a Antropóloga nos direciona para dois questionamentos igualmente importantes para a compreensão do “afro”: o que estaria sendo entendido como “permanência negra” e de que modo essa dimensão social se faz presente na narrativa das exposições do Museu?

Quando entrevistado por Nelson Inocêncio da Silva (2013), Emanuel confessou não gostar da palavra diáspora, por motivos os quais ele não informa. No entanto, todo o conceito narrativo das imagens em exposição no Museu Afro Brasil perpassam pelos sentidos do termo diáspora, especialmente os que são retomados pelos intelectuais Stuart Hall (2003) e Paul Gilroy (2012 [1993]). Embora diáspora não seja uma terminologia ignorada pelo curador, que a utilizou inclusive na curadoria conjunta do projeto *Vozes da Diáspora*, é comum que o diretor utilize os termos “ancestralidade”<sup>40</sup> e “permanência” para tratar de elementos culturais, estéticos e sociais que demonstram persistência apesar da dispersão dos indivíduos desde África. “Continuidades”, “adaptações” e “retraduções” são palavras que também revelam a percepção do curador de que entre África e Brasil existem conexões visíveis e invisíveis. Posicionadas em um mesmo ambiente, esculturas como as carrancas de Mestre Guarany ou as que representam o “inconsciente revelado” de Agnaldo Manoel, o *oxé* de Xangô em ferro fundido ou a representação do próprio orixá esculpido por mãos desconhecidas – ou ignoradas – em

---

<sup>40</sup> Para importantes apontamentos a respeito da noção de ancestralidade nas exposições de curadoria de Emanuel Araújo, ver o item “Ancestralidade” no capítulo 4 da dissertação de Mestrado de Marcelo de Saete Souza (2009).

algum lugar de África, não estão conectadas simplesmente por uma essência mítica ou por atavismos. O fato pelo qual se pode fazer dialogar em um mesmo espaço bandeiras de vodus haitianos, esculturas devocionais dos ex-votos nordestinos e os atabaques das casas religiosas brasileiras de matriz africana não se vincula à cor da pele dos sujeitos que desenvolveram esses objetos, tampouco ao seu poder aquisitivo ou ensino formal. Criar uma conexão entre tais objetos se faz possível por meio dos movimentos culturais resultantes da dinâmica histórica que possibilitaram a reinvenção de crenças e práticas aqui e acolá. É possível mantê-los em encontro e diálogo, pois eles permitem a instigação de questões no seio de uma experiência sócio-histórica semelhante, que torna possível que se reencontrem de alguma maneira. Por essa experiência entenda-se a experiência da diáspora de mulheres e homens desde África para todo o continente americano e a escravização de seus corpos no local de destino. Ainda que não empregue a palavra diáspora, Araújo sintetiza do seguinte modo a sua forma de compreender a cultura como um processo constante de transformações:

Finalmente, nesse universo de soluções formais que se redobram, se respondem e se recriam, as bandeiras do povo Fanti de Gana, as tapeçarias do Daomé e as bandeiras dos vodus do Haiti revelam que procedem da mesma estética, do fluxo e refluxo entre o velho e o novo, entre a tradição e a renovação que atravessa e une os dois lados do Atlântico. (ARAÚJO, 1996, p. 250).

### **3.4. Brasil: Terra de Contrastes**

Retomando a segunda questão inspirada pela citação de Maria Lúcia Montes acima, podemos ponderar a respeito das abordagens contextuais, ou seja, históricas, antropológicas e sociais, que Araújo e sua equipe empregam para conceber o “afro” do Afro Brasil. Como estamos procedendo por uma análise da iconologia das imagens, cabe colocar em evidência uma das exposições temporárias montadas no Museu em 2009, de nome *Brasil Terra de Contrastes*. Homônimo da obra de Roger Bastide, a exposição tensiona conceitualmente o posicionamento público expressado por Araújo a respeito da Antropologia e da comunidade acadêmica de maneira mais abrangente. Quando entrevistado pelo pesquisador Marcelo Salette Souza (2009), por

exemplo, Araújo ressaltou de maneira enfática que o Museu Afro Brasil não é um museu antropológico. O motivo do realce em sua fala pode ser melhor compreendido pelos exemplos de museus e coleções novecentistas que ele cita, formadas a partir da criminalização das religiões de matriz africana, e das famigeradas práticas de uma obsoleta e perversa antropologia orientada por teorias eugênicas, nas quais crânios humanos passavam por processos de medição no intuito de suportar concepções racistas sobre o caráter e intelecto dos indivíduos não brancos<sup>41</sup>. Araújo ainda resalta que no Afro Brasil o negro “não é estudado antropológicamente” pois não há necessidade de ser africano para figurar no Museu (SOUZA, 2009, p. 198).

Acompanhando a linha de raciocínio do diretor, é possível inferir que sua concepção a respeito da Antropologia como o estudo do outro carrega os tons excessivos do exotismo que acompanhou o desabrochar da disciplina na explosão do colonialismo. Desde então muitas revisões foram feitas, e outras antropologias não cessam de surgir, bem como outras e diversas maneiras de se perceber e entender este outro que é sujeito de pesquisa. Não deixa de ser curioso notar que muitos dos atores que acompanharam o desenvolvimento curatorial de Emanuel até a concretização do Afro Brasil foram antropólogas e antropólogos, bem como um ex-companheiro seu, com o qual viveu durante longo período. Em outra entrevista, por Nelson Inocêncio (2013), Emanuel reitera o seu distanciamento com relação à Antropologia enquanto disciplina acadêmica de maneira mais ponderada:

Acho que o Museu também sai um pouco do propósito da antropologia, dessa vertente acadêmica da antropologia, a da etnologia. Então vejo que o Museu é um fato que ainda não se localiza, vamos dizer né. Não sei o que a Academia pensa acerca dessa proposta muito mais ligada, digamos, a um sentido mais informal. Este

---

<sup>41</sup> As coleções citadas por Emanuel são a da Escola de Medicina Legal, que passou a posse da Coleção Nina Rodrigues para o Instituto Histórico Geográfico da Bahia; A coleção oriunda de apreensões policiais em terreiros no Estado de Alagoas, e por fim o Museu da Polícia do Rio de Janeiro, também criado a partir de batidas policiais nas casas de santo. Lilia Schwarcz (1995) trata um pouco do contexto dos primeiros museus brasileiros e a sua formação de acervo em meio ao racismo científico em voga no século XIX. Ver também Regina Abreu (2007), que aborda um histórico da relação entre a Antropologia e os Museus.



Museu forma informalmente. Porque não é museu de histórias pela qual você entra e vê histórias e começa da pré-história e tem uma cronologia e tal então tem a ideia dele. Ele tem uma ideia mais revolucionária. Então você vai num pedaço vê uma coisa, vai no outro você vê outra e você relaciona as coisas. (ARAÚJO, 2009 *apud* SILVA, 2013, p.217).

De fato, o Museu excede o campo de abrangência da Antropologia, não somente pelo formato ahistórico de sua curadoria, sobre o qual trataremos mais adiante, mas especialmente por também abordar questões políticas, questões filosóficas, poéticas, estéticas, tecnológicas, dentre outras, tendo como viés a memória e como fio condutor as imagens, tanto autorais quanto emprestadas de outros autores. A posição do diretor também pode ser interpretada como uma descrença no modelo das categorias de museu vigentes. Quando perguntado por Adriano Pedrosa (2014) a respeito do papel dos museus, se eles não teriam a possibilidade de aproximar a academia e o público em geral, Emanuel responde cético. Ele diz ser improvável que os museus brasileiros consigam transpor a dicotomia criada entre arte tradicional africana e arte africana contemporânea. Ao que parece, a união entre categorias de acervo e tipologia de museus é realmente uma questão a ser debatida nas instituições brasileiras, que em grande parte costumam se fechar em seus modelos tradicionais de curadoria e pesquisa, deixando de inspirar conexões entre os objetos de sua guarda e o cotidiano de seu público.

*Brasil Terra de Contrastes* parece ter representado uma trégua no desencanto do diretor com a academia, e especialmente com a Sociologia e a Antropologia. Afinal, a exposição não apenas se inspirou livremente no título de Bastide (1898 - 1974) publicado em 1964, como se orientou por seus capítulos, que serviram como núcleos da mostra, iniciados por trechos do livro. A publicação, como o título mesmo indica, expõe os contrastes para além do grande expoente dicotômico da desigualdade trabalhado por Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala*, ela evidencia as desigualdades contidas entre os limites territoriais das regiões brasileiras, examinando historicamente como os ciclos econômicos que chama de “civilizações”, como a “civilização do açúcar”, a “civilização do ouro” e a “civilização do café” produziram os contrastes em suas regiões de abrangência, contrastes políticos, econômicos, geográficos e sociais.

A escrita de Bastide é fluida e demarcada pelo olhar de estrangeiro radicado no Brasil. Um olhar talvez mais poético porque possibilitado pela surpresa das descobertas dos contrastes que indignam e maltratam aos brasileiros cotidianamente. Certamente inspirado pela veia modernista que pautou as obras que dispunham sobre as vantagens da mestiçagem no Brasil e sobre suas harmoniosas relações raciais, o texto do autor francês pode ser percebido como fruto de seu tempo, sem no entanto borrar a acuidade do exame socioantropológico de sua época.

Como a América hispânica, o Brasil poderia ter-se fragmentado numa multidão de nações diferentes, segundo as linhas dos recortes geográficos, étnicos sociais: Brasil índio da Amazônia; Brasil negro do Nordeste; Brasil branco do sul. O que há de comum, à primeira vista entre o gaúcho hispanizante dos pampas e os homens-cipó, ou as mulheres aquáticas do Amazonas? Os choques entre estes diversos tipos de Brasil, aliás, sempre existiram; houve movimentos separatistas, revoltas sangrentas de civilizações diferentes. [...] Mas todas essas lutas eram, no fundo, apenas lutas de família, entre gente da mesma língua, com o mesmo Deus, educadas nas mesmas escolas religiosas ou nos mesmos conventos de jesuítas. (BASTIDE, 1964, *apud* BRASIL TERRA DE CONTRASTES, 2009, p. 11).

Permearam os trechos do livro em exposição uma grande variedade de objetos, de séries fotográficas de Cláudia Andujar, Mário Cravo Neto e Maureen Bislliat, as instalações como a de Félix Farfan. Telas de artistas consagrados como Tarsila do Amaral também compuseram o imaginário para a narrativa de Bastide. O tradicional carrinho colorido e customizado para a venda de café em Salvador, figurava ao lado de obras de artistas populares como Paulo de Jesus, Aurelino e Chico da Silva. Mapas, documentos e fotografias da elite colonial e imperial recheavam paredes ao lado de gravuras de viajantes estrangeiros e artefatos criados por povos indígenas. Imagens de São Benedito, Cosme e Damião e do Menino Deus são perfiladas próximas às imagens de Iemanjá e dos gêmeos Ibejis. Todos esses elementos, sem exceção, podem ser encontrados atualmente durante uma visita à grande exposição do acervo do museu, dialogando entre si sem o intermédio das linhas de *Brasil Terra de Contrastes*, expondo ainda os contrastes e

similitudes que possibilitam a existência enquanto Nação de um território tão grande e tão diverso.

No texto de apresentação do catálogo que registrou a exposição, Emanuel Araújo finaliza citando o próprio Bastide, num tom que quase se confunde com o teor de seu próprio texto: “O sociólogo que quiser compreender o Brasil não raro precisa transformar-se em poeta” (BASTIDE, 1964, *apud* BRASIL TERRA DE CONTRASTES, 2009, p.6). Eis uma descrição que em muito se afina com a prática curatorial do Museu Afro Brasil, a de criar poéticas que marcam a autoria da narrativa de suas exposições, enveredando por diversos campos, por diversas fontes e elementos para tentar compreender o Brasil de uma forma poética ao mesmo tempo que política. Desse modo, o Museu busca mostrar e enfatizar as relações e interconexões entre os elementos. Não somente na construção do Brasil enquanto Nação, mas as conexões que interligam os dois lados do Atlântico, ou ainda as que colocam em risco as noções categorizadas que temos dos grupos étnico-raciais, dos países, dos idiomas, dos estilos artísticos, e assim por diante. O acúmulo dos objetos em exposição se reflete também como uma forma de reforçar estes diálogos globais, desde aqueles possibilitados pelos pequenos detalhes, aos incitados pelos grandes elementos mais evidentes.

### **3.5. O “afro” transnacional: que África é essa?**

Em meio aos rastros curatoriais que estamos investigando, é necessário abordar a dimensão transnacional do “afro”, ou seja, como o Museu vem se referindo à África e a qual África ele se refere. Muitas foram as exposições de curta duração que abordaram aspectos deste vasto continente. Algumas trataram de exibir a África dos grupos étnicos pré-coloniais, aparentemente tradicionais, supostamente coesos no imaginário popular, e para alguns, até mesmo vistos como “primitivos”. Outras, exibiram as permanências dos fazeres e saberes, dos rituais, do respeito às lideranças comunitárias e aos ancestrais, em contraste com a intercomunicação africana nos fluxos do cenário globalizado. Olhares para a África e olhares desde África dão a tônica aos modos de perceber e comunicar o continente.

Como exemplo temos a mostra *Hans Silvester: Vale do Rio Omo – O Povo e a Natureza* (2017), exposição que reuniu as imagens captadas pelo fotógrafo alemão que viajou ao vale do rio Omo para retratar a beleza das artes corporais performadas pelos povos Surma e Mursi, habitantes de uma região fronteiriça entre o Quênia, a Etiópia e o Sudão do Sul. Especialmente os jovens desta região utilizam seus corpos

Figura 19: Fotografias de Hans Silvester. Exposição Vale do Rio Omo – O Povo e a Natureza (2017).



como meio de expressão, compondo a pele escura com cores saturadas, desenhos de elementos geométricos, além de adornos criados a partir de flores e arranjos com a vegetação local. Cada composição é única, assim como cada indivíduo que se expressa através de seu corpo também o é. Talvez o elemento antropológico mais interessante para se pensar a expressão desses povos esteja no fato de serem nômades, e, portanto, escolherem se manifestar através de seus próprios corpos, e não por meio da arquitetura ou da criação de monumentos. Sua arte segue consigo e os acompanha pelos caminhos que escolhem traçar. É importante ressaltar que embora à primeira vista esta seja uma “África tradicional”, África atemporal de “tempos imemoriais”, ela é a composição do retrato da diversidade da África contemporânea.

Uma África também contemporânea, mas conectada aos antepassados é igualmente proposta como modo de olhar para o continente. Como através da exposição *Espíritos da África – Os reis africanos* (2017), uma exposição de fotografias de Alfred Weidinger que retratou a permanência das lideranças africanas de diversas localidades, ainda que o colonialismo tenha diminuído consideravelmente quando não extinguido seus poderes políticos. Sua representatividade perante ao povo, no entanto, através dos elementos materiais simbólicos que os constituíam enquanto realeza, se manteve como expressão do reconhecimento de seu poder, ainda que também enfraquecido pelo advento dos Estados nacionais no processo de independência dos países africanos.

As expressões deste continente conectado às redes de comunicação global estão presentes na narrativa curatorial. Elas surgem e ressurgem por intermédio das obras de artistas contemporâneos, com seu olhar desde África, ainda que tenham escolhido viver e trabalhar em

outros lugares. Como visto nas exposições *Benim Está Vivo Ainda Lá* (2007), que reuniu tanto arte contemporânea beninense quanto objetos ancestrais do país, e em *África Africans* (2016), a maior mostra de arte contemporânea por artistas africanos até então montada no Brasil.

Neste contexto, o Afro Brasil consegue se destacar por também promover um diálogo muito escasso na mídia brasileira de grande alcance, para não dizer quase nulo. Para pensarmos o intercâmbio entre Brasil e África que o Museu visa promover, é necessário de antemão entender que existe a tendência a abordar uma afrodescendência, ou uma afroidentidade construída no Brasil, que não necessariamente coincide com os anseios de muitos africanos ou com a realidade atual do continente. Estando localizado no Brasil, é compreensível que a perspectiva da “África em casa” (MOTTA, 2012) seja a principal escolhida para ser comunicada ao público. Antônio Motta (2012) elaborou uma narrativa muito pertinente para aprofundar a reflexão a respeito das distintas perspectivas sobre uma “África em casa” e uma “África fora de casa”. Em seu artigo, o autor relata o processo de reconfiguração do Museu da Abolição, criação do governo brasileiro na cidade de Recife em 1954. Após um histórico de aberturas e fechamentos, o museu passou por um projeto de reconfiguração, tendo sido reaberto ao público em 2010. A elaboração da exposição de longa duração foi capitaneada por diversos grupos, desde representantes de movimentos sociais negros, lideranças e membros das casas de santo de Recife e da Bahia, estudantes brasileiros que se autodeclaravam afrodescendentes e estudantes intercambistas, advindo de diversos países africanos. Motta narra com uma riqueza de dados etnográficos os conflitos e as tensões dos debates que orientaram essa curadoria participativa. O intuito era construir uma narrativa para a exposição deste museu, ainda sem acervo, dando conta da participação do negro na sociedade brasileira, sob um viés histórico mas também contemporâneo. Conflitavam duas orientações: a dos brasileiros, autodeclarados afrodescendentes, que em sua maioria defendiam uma expografia que privilegiasse imagens e objetos capazes de expressar o passado para evocar as permanências, sobretudo das religiões de matriz africana no Brasil. As influências dos idiomas africanos na língua portuguesa, as danças, as festas e o imaginário popular também eram elementos tidos como essenciais na composição da narrativa do Museu, de acordo com grande parte dos brasileiros que participavam da curadoria. Do outro lado, estavam os estudantes dos diversos países africanos, que em grande parte respeitavam a validade dos elementos trazidos pelos brasileiros, enquanto aspectos que constituíam a memória social

afrodescendente e brasileira de uma maneira mais geral, mas questionavam a validade desses aspectos para se pensar a África contemporânea. Os intercambistas queriam mostrar a África no cenário industrial, sua competitividade no mercado econômico global, suas potências e o desenvolvimento almejado, e pouco se interessavam em abordar as tradições ou elementos de uma África datada.

Por fim, as divergências tanto de repertório quanto de perspectivas de abordagem geraram uma divisão espacial, a partir da qual os estudantes intercambistas de África ficaram responsáveis pela curadoria de uma sala que abordaria a África contemporânea e pós-colonial através de objetos simbólicos de sua escolha, enquanto aos brasileiros competia o restante da narrativa. É interessante notar que as distintas perspectivas tiveram ramificações no interior dos grupos responsáveis pelas curadorias de ambos os ambientes. De acordo com o relato de Motta, havia divergências tanto entre os brasileiros em suas distintas orientações sobre as afroidentidades, quanto entre os estudantes africanos, que possuíam diferentes visões de África, de acordo com suas vivências em seus países de nascimento.

A reflexão de Motta nos remete ao relato da coordenadora Ana Lúcia Lopes, sobre a visita da ex-primeira-dama de Moçambique e da África do Sul, Graça Machel. Na ocasião, a visitante lhe perguntou no início de sua visita a respeito da presença de Moçambique na exposição, pois para ela parecia haver poucos objetos que se remetiam ao seu país natal. Segundo Ana Lúcia, após terminar o percurso, Graça Machel se voltou a ela chorando. Emocionada com o conteúdo em exposição, Machel lhe disse que agora entendia o que havia sido feito de seus irmãos africanos traficados para o Brasil. A lembrança de Ana Lúcia foi um modo de elucidar uma das primeiras coisas que me foram ditas no início do trabalho de campo no Museu, e que vem a fazer ainda mais sentido no final desta jornada de estudos sobre a instituição. Nas primeiras semanas em campo, ouvi de Ana Lúcia que a abordagem de Emanuel sobre África, através das esculturas, máscaras e objetos elaborados por diversos sujeitos, membros de distintos grupos étnicos africanos, é pensada para mostrar as potencialidades, a competência técnica e os saberes que deram origem a essa noção de afro-brasileiro. Após a vinda para o Brasil, me disse a coordenadora, essa África é uma África no Brasil, e, portanto, essencialmente uma *África inventada*.

Ao se emocionar, Graça Machel possivelmente compreendeu o protagonismo dado à ideia de Brasil que permeia sobretudo a exposição de longa duração do Afro Brasil e se deixou afetar pelas imagens. Não a ideia de um Brasil qualquer, mas um Brasil avesso ao silenciamento e ao

embranquecimento aos quais veio sendo submetido ao longo de sua história. Trata-se de um Brasil visto a partir da perspectiva da contribuição africana. Não podemos deixar de notar que esta invenção de um “Brasil Africano” vem sendo construída e transformada ao longo de séculos de contato com variados grupos étnicos do continente. De fato, a invenção parece ter tido um momento crucial, quando no contexto do pós-abolição, dada a exclusão sistemática da população negra recém liberta na estrutura social, surge a filiação à uma África mítica, a África dos ancestrais. Podemos entender este processo como a formação de uma espécie de “comunidade de sentido”, genericamente proposta por Motta (2012, p.253), que continua a se reinventar mesmo após a experiência de um longo período marginalizada pela proeminência da teoria da democracia racial no país.

As exposições mencionadas acima revelam a visão institucional do Museu Afro Brasil para a realidade de um continente africano conectado aos fluxos de intercomunicação global, inserido no contexto de exploração capitalismo mundial, vivendo os anseios da pós-colonialidade. As conexões visuais entre os mais variados locais e períodos nas exposições do Museu se orientam pela lógica da noção de “afro” como transnacional e transversal em suas possibilidades de existência. O “afro” é a linha condutora entre os objetos na narrativa, e percorre toda a tessitura desta poética visual singular. Ele consegue fazer dialogar objetos das mais variadas procedências e categorias para dar forma a um imaginário particular sobre a contribuição africana e afro-brasileira para o país. O resultado desta composição é uma obra aberta que convida ao público para acrescentar as suas experiências aos objetos e ao imaginário.

### **3.6. Entre a poética, a autoria de artista e a curadoria**

Embora o protagonismo de Emanuel Araújo tenha sido evidenciado até o presente tópico, o processo de concepção curatorial em um museu com as dimensões do Afro Brasil não se movimenta a partir do trabalho de um só homem. Afinal, no grande espaço expositivo dos 11 mil m<sup>2</sup> do Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega é necessário manter uma dinâmica de exibição dos objetos do acervo, mantendo-os em circulação. São frequentes também as montagens periódicas que destacam aspectos desdobrados da narrativa institucional de forma independente à exposição do acervo, utilizando objetos de colecionadores particulares e emprestados de outros museus. Nos

relatórios periódicos previstos no contrato de gestão, a Associação Museu Afro Brasil costuma destacar como uma das principais potencialidades de sua gestão a curadoria assinada por Emanuel Araújo. E segundo Ana Lúcia Lopes, Emanuel continua como principal curador e idealizador dos conceitos que se desdobram no interior do Museu em seus treze anos de existência, embora ela tenha afirmado que há certa resistência por parte de alguns sujeitos, principalmente os mais jovens, que acreditam que o diretor, atualmente com 77 anos, deveria passar seu posto e ceder maior espaço para outros curadores.

Durante o período em campo no Museu, percebi que o trabalho de movimentar o Museu e fazer com que a cada visita o público se depare com novas imagens e elementos distintos possui a participação contínua dos colaboradores do Núcleo de Pesquisa Renato Araújo Silva e Tiago Gualberto, bem como do museógrafo Roberto Okinaka. Os três possuem individualmente suas trajetórias enquanto artistas, à semelhança de Emanuel Araújo, que construiu e desenvolveu ao longo de seu percurso a faceta como artista plástico. Pensar a atividade curatorial e a criação artística envolve uma série de paralelos e alguns distanciamentos importantes. A intrínseca relação entre ambas as atividades pode ser curiosa para pensar a atividade da curadoria em si, pois quais seriam os aspectos que diferenciam o trabalho do curador e o do artista? Para Boris Groys (2015), o curador cria a narrativa da exposição por meio da integração de imagens a uma história, mas ele não possui o poder de artista, ou seja, o poder de conceder o status de arte a um objeto ou conceito. Para defender o seu ponto, o autor remonta ao século XIX, período em que surgiram os primeiros museus tais como hoje os conhecemos. Na era dos imperialismos, conquistas e colonialismos, capturar objetos como símbolos de conquista para a mera contemplação, extraindo-os de suas funções usuais se tornou prática constante dos curadores do período, que de certa maneira “artificavam”<sup>42</sup> a alguns objetos rituais e religiosos e diminuíam o valor de outros, que eram então considerados objetos de profanação. O movimento surgido no interior dos ideais iluministas, segundo o autor, era de iconoclastia, pois alguns objetos que outrora eram considerados sagrados em um determinado contexto, tiveram o seu valor reduzido para serem transformados em arte e fazer parte da realidade dos museus.

---

<sup>42</sup> O termo “artificação” é desenvolvido por Roberta Shapiro (2012) *apud* Bruno Brulon (2013) e refere-se ao processo de transformação de não arte em arte.



“O que originalmente era iconoclastia, tornou-se iconofilia” (GROYS, 2015, p.62), uma vez que, a partir do que se conhece por modernismo, objetos considerados profanos são transformados em objetos de arte. Como grande expoente desse movimento contrário podemos pensar Marcel Duchamp e *A Fonte*, originalmente um urinol produzido em larga escala que veio a ser atribuído o valor de arte.

No caso do Museu Afro Brasil, a dicotomia entre sagrado e profano é desvalorizada por completo, e, como já foi mencionado anteriormente, as categorias clássicas dos objetos não se encaixam na narrativa criada no museu. O que predomina na narrativa de suas exposições é a complexa relação entre essas categorias. Somos levados a repensar essas distinções entre sagrado e profano, arte e não arte, dentre outras, como políticas da exclusão, e as margens dessa oposição como as práticas não cristãs, não integrantes do pensamento ocidental construído através das línguas grega e latina, e do que Walter Mignolo chama das cinco línguas imperiais europeias, a saber: espanhol, português, francês, inglês, holandês (MIGNOLO, 2008).

Boris Groys menciona que o modernismo significou a oposição à narrativa curatorial. Os artistas desse movimento defendiam a autonomia da arte com relação aos museus, a libertação dos cânones criados pela história da arte e o fim da utilização de obras como ilustração de narrativas em um contexto histórico. Portanto, os ideais do modernismo, segundo o autor, se caracterizavam pela iconofilia, pois as imagens criadas no âmbito do movimento modernista deveriam falar por si só, com o mínimo de intervenção possível. De acordo com Groys, o público aceitou em grande monta a ideologia da autonomia das obras de arte, e a curadoria, para sobreviver, passou a ter de se fazer sutil, ou quase imperceptível.

Existe um grande contraste nessa estratégia de sobrevivência e no próprio conceito que deu origem à curadoria, uma vez que etimologicamente curadoria se relaciona à cura, e, no caso dos curadores de arte, à cura das imagens, que necessitam do poder do curador para fazê-las falar. No início, essa fala e as narrativas dela derivadas obedeciam necessariamente a uma cronologia, especialmente a cronologia histórica e da história da arte instituída pelo pensamento ocidental, visto que os museus de arte representavam a tipologia mais comum no século XIX. A história, entretanto, não é linear, assim como os movimentos insurgentes não extinguem os ideais e ideologias anteriores a eles. Deste modo, a oposição ao uso ilustrativo das imagens pelos modernistas e sua iconofilia coexistiam com uma tendência de retorno às “exposições ahistóricas” (MEIJERS, 1996), que no início do

século XX foi desenvolvida por colecionadores e curadores que desfrutavam de um crescente interesse pela arte e pelos objetos que seriam definidos posteriormente como arte, criados fora do circuito europeu.

Para Groys (2015), o cubo branco, conceito de expografia iconófila com o intuito de inserir os objetos de uma exposição em um espaço asséptico, sem legendas ou grandes mediações da curadoria, é um sintoma dos ideais modernistas, da crença na autonomia dos objetos e em deixá-los falar por si. Debora Meijers (1996), por sua vez, aponta para a outra perspectiva de uso do cubo branco no mesmo período, ambiente no qual as representações visuais por meio dos objetos obtinham maior fluidez de comunicação, colaborando para que a sua subjetividade, para além da noção de estilo já consagrada, fosse evocada. Trata-se de pensar a autoria dos curadores como forma de ação na contramão da censura à narrativa curatorial.

No contexto do início do século XX, as chamadas exposições ahistóricas foram uma forma de reagir ao evolucionismo cultural em voga, unindo objetos de período, estilo e usos culturais diferentes. Contudo, Meijers coloca um aspecto importante para a reflexão acerca do formato das exposições ahistóricas. Ela chama a atenção para os potenciais abusos do que foi traduzido para o inglês como *arbiter of taste*, uma espécie de autoridade do curador que leva em consideração mais as questões ligadas a seu ego do que a critérios formais ou teóricos que orientem o conceito da exposição. Orientando-se pelo termo e definição cunhados pelo crítico de arte belga Frans Boenders, Meijers afirma que os curadores classificados como *arbiters of taste* não se importam verdadeiramente com a arte que expõem<sup>43</sup>, pois estariam mais interessados em promover uma espécie de show, no qual seriam privilegiados os artistas de seu círculo íntimo. No limite, as justificativas dessa classe de curadoria, suportada pela liberdade de autoria e pela inspiração poética, apenas reforçaria, segundo Boenders e Meijers, a onipotência dos sujeitos que promovem esse tipo de narrativa curatorial. Contudo, ao longo de seu texto, Meijers pondera as críticas e o contexto de criação dessas exposições, que não podem ser classificadas sob uma tipologia única. Classificar as iniciativas de marca autoral como arbítrio e promoção do ego é uma forma de depreciar a agência dos curadores no

---

<sup>43</sup> A autora trata especialmente das exposições ahistóricas como exposições artísticas que privilegiariam a narrativa e as correspondências dos objetos para além da cronologia ou dos estilos pré-definidos pela história da arte.

processo de criação das narrativas expositivas. Afinal, se tomássemos como máxima as críticas negativas ao aspecto da autonomia de autor dos curadores, não estaríamos defendendo cânones imputados por uma noção conservadora e limitadora de curadoria? E ao defender essa espécie de curadoria orientada por parâmetros formais da história da arte não estaríamos incorrendo no risco de criar uma dicotomia intransponível entre curadores e artistas?

De fato, existe um ponto de fricção entre os papéis do artista e do curador. Os limites da criação do curador são impostos pela noção de autoria. Boris Groys (2015) afirma que, ao inserir objetos no contexto de uma exposição, o curador não possui o poder de conceder status de arte, pois esse poder é socialmente outorgado aos artistas. Pavel Pys (2017), por sua vez, coloca as distinções entre essas duas atividades nos termos de agência e autoria. Aos artistas é empregada a agência sobre determinado material, combinando intuição e poesia para manipulação dos objetos. Aos curadores, por outro lado, não lhes é permitido formalizar arranjos em suas exposições que excedam os critérios pré-estabelecidos. Afinal, uma exposição deve ser identificada como tal a partir de aspectos convencionais.

No entanto, a concomitância desses dois ofícios não está dimensionada na dicotomia apresentada. No caso do Museu Afro Brasil, os sujeitos envolvidos no processo de criação da narrativa curatorial, a exemplo de Emanuel Araújo, possuem suas criações artísticas como parte de sua trajetória e projeto de vida. Haveria intuitivamente ou de modo desproposital alguma influência de sua atuação enquanto artistas no modo de projetar os objetos na narrativa curatorial?

Groys (2015) destaca o papel dos curadores independentes que figuram como centrais na arte contemporânea. O modo como o faz, desvinculando o processo de curadoria constituído por instituições, leva a inferir que nos museus, a noção de uma curadoria sutil, quase que imperceptível aos olhos dos espectadores, mais aproximada ao cubo branco, seja a mais valorizada e empregada com maior frequência. Aos curadores independentes, o autor tipifica como “iconoclastas”, pois a marca de sua autoria na criação da narrativa curatorial transpassa a iconofilia, que seria a glorificação do valor autônomo da imagem. Groys ressalta então que alguns curadores independentes vêm utilizando os objetos e obras de arte como ilustrações e documentos para enfatizar pontos de sua visão de mundo, de sua utopia (GROYS, 2015, p.69). A utopia estaria também em ultrapassar as convenções estabelecidas socialmente para os ofícios de artista e curador. Não que a iconoclastia não seja exercida no interior das instituições museológicas, pois,

segundo ele, o curador tradicional sempre sujeitou as imagens do museu a um abuso duplo, que consiste na estetização dos objetos em exposição, conferindo-lhes a relevância reforçada pelo peso da instituição, e, por outro lado, o rebaixamento dessas imagens a ilustrações da história da arte canônica. O diferencial do curador independente, portanto, estaria no ato de narrar histórias contraditórias, que rompem com os parâmetros da história da arte ou da própria cronologia.

Nesse sentido, Emanuel Araújo e sua equipe, ao atuarem em um museu que se propõe à ruptura das categorias clássicas de museu, trabalham as potencialidades dos objetos para além dos cânones, explicitando a não heterogeneidade da identidade afrodescendente e africana perpassada pelas imagens que compõem a narrativa. Agem como iconoclastas ao replicar a profundidade das exposições independentes que solidificaram a curadoria de Emanuel Araújo, desdobrando ideias implícitas e dando maior protagonismo a questões já explícitas na narrativa.

### **3.7. Colaboradores como sujeitos de coautoria**

Retomando a questão acerca da possível influência do ofício de artista na atividade de curadoria do Museu Afro Brasil, mais que nomear, é interessante pensar também elementos do percurso dos colaboradores envolvidos com a curadoria, especialmente de Roberto Okinaka, que trabalha em parceria com Emanuel Araújo há 25 anos no desenvolvimento de exposições. Renato Araújo Silva é colaborador do Museu há 11 anos e Tiago Gualberto ultrapassou a fase de neófito há cerca de 3 anos. A seguir, iremos discorrer sobre cada um deles:

#### **3.7.1. Núcleo de Museografia: Roberto Okinaka**

Roberto Okinaka é filho dos artistas plásticos Massao Okinaka e Alina Okinaka, nascidos no Japão. Os percursos do também artista visual e de sua família desde o arquipélago japonês estão permeados pela arte e por experiências de contato com a cultura afro-brasileira. Na narrativa sobre sua trajetória, Roberto revela a sua influência na elaboração de instalações artísticas de grande expressividade no museu, elementos não apenas cenográficos, mas montagens que se desdobram em novas obras de arte, realizadas a partir de determinados objetos do acervo que, já por si só poderiam ser considerados objetos artísticos. As montagens que não levam a sua assinatura de maneira explícita levam a marca da sua subjetividade enquanto artista. Roberto é também

pesquisador da arte nipo-brasileira, da qual sua família é expoente. Segundo ele, existe uma grande proximidade entre as visões filosóficas africanas e orientais, se assim as generalizarmos, onde há uma visão de desprendimento da matéria e a valorização do lado espiritual. Quando se unem no Brasil, as culturas africanas e orientais fornecem uma troca de elementos e se exprimem em proximidade. Seu pai, Massao Okinaka, retratou em algumas de suas telas a óleo a influência afro-brasileira sob a comunidade imigrante japonesa no Brasil. O museógrafo me relatou se lembrar especialmente de uma das cenas de natureza morta, tela na qual seu pai retratou “um cacho de banana, uma moringa d’água, Nossa Senhora Aparecida, uma garrafa de pinga e um cavaquinho”; inspirado em uma visão da sala de estar de seu amigo, a quem chamava de “Caboclo”.

Massao Okinaka fazia viagens periódicas à Bahia, e em uma delas, quando Roberto tinha cinco anos, seu pai lhe trouxe um livro de José Medeiros, com imagens da iniciação no Candomblé baiano registradas em 1951. As imagens de Medeiros captaram a expressividade da intensa devoção desse momento de quase renascimento na religião de matriz africana, mas haviam sido publicadas pela primeira vez na Revista “O Cruzeiro”, em uma matéria sensacionalista e pejorativa que foi chamada “As Noivas dos Deuses Sanguinários”. No contexto de acentuada repressão policial fomentada pelo desconhecimento popular a respeito da religião, o museógrafo me relatou ter experienciado vigoroso encantamento pelas imagens do livro, enquanto suas irmãs tinham medo dos registros fotográficos. Quando cresceu, Okinaka passou a frequentar com um amigo seu a uma casa de Candomblé perto de onde morava, onde adquiriu o conhecimento inicial para lidar com o acervo do Afro Brasil que evoca as religiosidades afro-brasileiras.

Roberto conta que começou a pintar por volta de seus 20 anos de idade, quando foi morar e trabalhar em uma empresa de design no Japão. Anos depois, quando recebeu a notícia que sua mãe estava doente, Okinaka retornou ao Brasil e resolveu se estabelecer por aqui, passando a exibir sua arte em salões nacionais de pintura, nos quais chegou a receber algumas premiações. Nessa fase, ele passa a se interessar pela figura de Emanuel Araújo como artista e como curador das exposições que precederam o Museu Afro Brasil. Na época, Emanuel era diretor da Pinacoteca de São Paulo.

Quando sua mãe veio a falecer, o artista buscou ajuda para organizar um catálogo *raisonné* das obras de seus pais, através da Aliança Cultural Brasil Japão e de Maria Cecília França Lourenço,

professora da Universidade de São Paulo e pesquisadora de arte nipo-brasileira. Publicado o catálogo, ele procurou a Pinacoteca para realizar uma exposição, e então aconteceu o seu primeiro encontro com Emanuel. Segundo ele, no momento em que o viu sabia que existia uma ligação mais forte do que a comum, pois sentiu um arrepio. Era o começo de uma relação de amizade e parceria profissional. Roberto não deixou de ressaltar que Emanuel é uma personalidade complexa, mas também relatou o quanto é grato pela oportunidade de trabalhar com ele.

Os olhares de ambos os artistas elaboram e reelaboram em conjunto os elementos em exposição, segundo Okinaka. Para ele, a simbiose existe por conta da diferença: “Emanuel é Barroco, e eu sou Minimalista”. Nesse sentido, as instalações que creio que se desdobram em novas obras de arte são resultado da fusão dos dois estilos. Enquanto a questão do acúmulo supracitado é um aspecto característico de Emanuel, Okinaka reelabora algumas sessões da exposição de longa duração com o intuito de deixá-la mais leve. Durante o mês de abril de 2017, o museógrafo fazia a substituição das obras de “arte popular”, expostas nos corredores que são acesso aos banheiros do primeiro piso. Como o artista ficou também responsável pela seleção dos objetos que iriam ser expostos, optou por uma organização temática que obedecesse ao critério dos materiais utilizados e volume dos objetos. De um lado foram dispostas as cerâmicas, do outro as esculturas em madeira e as telas.

Okinaka é autor do que talvez seja um dos maiores segredos, literalmente escondido, na exposição do acervo. Trata-se de um dos exemplares do que estou tomando como instalações<sup>44</sup>, que foram montadas a partir do acervo do Afro Brasil. Percebi a instalação somente após ter sido mencionada durante uma conversa com o autor, que me perguntou se eu já havia visto o “peji de candomblé” que ele havia criado. Fiquei surpresa, pois até o momento, há dois meses frequentando a exposição semanalmente, nunca havia visto nada semelhante. Okinaka me disse que a montagem estava bem no centro do salão, e que havia “uns buracos para olhar”. Questionei se era algo novo e ele me disse que

---

<sup>44</sup> Considero arte instalações tendo em vista a definição de Julie Reiss (1999), que aponta essa forma de produção artística como trabalhos que se definem no local da exposição em que é feita a sua montagem. As instalações demandam de alguma maneira a interação entre a obra, o espaço e o visitante, que participa da instalação ainda que essa participação se limite à percepção e exploração do espaço que toma a obra e seu conteúdo

não, que há anos havia criado o cenário. No dia seguinte, fui direto ao centro da exposição, repleta de curiosidade para saber do que se tratava. Eis que me deparei com a mesma parede cenográfica que fotografava e reparava ao longo dos dois meses, com inscrições de *orikis* de alguns orixás, urnas de cerâmica na parte inferior, e esculturas na parte superior.

Figura 20: Vista da parede cenográfica com os orikis dos orixás.



Não é possível entrar no ambiente da instalação, apenas observar com dificuldade pelos pequenos buracos na parede. O visitante pode perceber a cena de uma espécie de altar dedicado às religiões afro-brasileiras, repleto de elementos híbridos que dão a ver seu olhar de reinvenção das tradições africanas no Brasil. Roberto Okinaka me revelou que muitas pessoas o questionam com um ar um tanto desafiador, a respeito de sua competência para tratar desses assuntos, ligados ao Candomblé, já que ele é considerado “japonês”. Ele me disse que costumava trabalhar em suas obras a relação entre os elementos no Candomblé e no Xintoísmo japonês. Segundo ele, para ambas as filosofias, “não somos espectadores da natureza, somos a natureza”. Existem muitas semelhanças também, entre as características dos orixás e as divindades xintoístas. Roberto diz que não vê problemas em trabalhar com a temática, pois trata tudo com muito respeito, acima de tudo, e, embora não seja iniciado na religião, sempre guardou por ela grande admiração.

Figura 21: Imagem da instalação sem legenda, representando um peji de candomblé. Autoria de Roberto Okinaka.



Ao espiarem pelos buracos na parede o altar dedicado aos orixás e ao “povo da esquerda”, como exus e pombas-gira, os visitantes acionam as imagens de proibição que permeiam o imaginário sobre as religiões de matriz africana no Brasil. Ao mesmo tempo em que remete ao interdito, a instalação exige que o visitante preste reverência ao altar dos orixás, ao se curvar para observar as imagens que fazem alusão ao espaço de culto. A obra ajuda na desmistificação do espaço sagrado do

Candomblé, talvez produzindo nos visitantes o que teria sido o encantamento de Okinaka ao folhear as páginas do livro do fotógrafo José Medeiros durante a infância. Ao mesmo tempo, a distância provocada pela parede, e a limitação imposta pelos pequenos buracos dispostos ao longo da mesma, funcionam como fator para instigar o público, que se torna *voyeur*, observador silencioso de um espaço íntimo, ao qual deve manter o respeito.

Ao longo da exposição de longa duração, outras instalações correlatas podem ser observadas. Para o Museu, elas parecem significar não mais do que o agrupamento de objetos, uma estratégia museográfica para expor os objetos em meio a uma cenografia. Esse fato se dá principalmente pela ausência de legendas especificando autoria, datação e demais informações técnicas a respeito das montagens. No entanto, a forma de expor esses objetos desdobra a narrativa curatorial ao criar um conjunto de elementos que dialogam entre si no interior de um diálogo mais extenso, que seria a exposição. Esses agrupamentos, aos quais chamo de instalações, evidenciam um ponto de vista autoral sobre as possibilidades de manifestação da cultura afro-brasileira. Eles tendem a manifestar a capacidade de reinvenção da África no Brasil, reinvenção que independe de filiação ou autoidentificação étnico-racial. Trata-se de uma reinvenção da *ancestralidade* africana, da ideia mítica do



continente e das culturas que formaram a identidade afro-brasileira desde o Brasil colônia. De outro modo, as visões não se congelam no imaginário do colonialismo, mas concedem um panorama da África contemporânea, não para contrapor simplesmente, mas para dialogar com o Brasil-Africano idílico.

### **3.7.2. Núcleo de Pesquisa: Renato Araújo Silva e Tiago Gualberto**

Renato Araújo Silva é um dos mais antigos colaboradores do museu, começou como educador na instituição e atualmente integra o núcleo de pesquisa, contribuindo sobremaneira com o seu conhecimento sobre arte e cultura material da África subsaariana. Renato trabalha desde 2005 na instituição, quando entrou para a equipe do setor educativo. Parte de seus caminhos percorridos no Afro Brasil estão relatados pelo pesquisador em uma impressionante compilação (933 páginas) de seus escritos, publicações, apresentações em conferências e produção enquanto pesquisador, nomeada *Escritos Afro-Brasileiros* (2016). Para encerrar a compilação, Silva traz o texto *Dez Anos Morando Num Museu Afro Brasil (memorial de despedida – 2016)*. Trata-se de um texto de memórias pessoais, vinculadas às memórias institucionais, ao longo das quais o autor se debruça sobre êxitos, bons momentos e sobretudo sobre o que considera por inconformidades no cotidiano da instituição com o seu projeto teórico, missão, visão, crenças e valores. Serviu a propósito de sua despedida da instituição, embora Renato não tenha de fato deixado o quadro do museu no ano de 2017. Não irei adentrar nos detalhes dos aspectos por ele mencionados, deixando para que o leitor possa ir à fonte e tecer as suas próprias considerações. No entanto, cabe ressaltar algo que o próprio Renato Araújo pondera: o Museu Afro Brasil tem Brasil em seu nome, e portanto seria impossível que a instituição estivesse isenta das injustiças e desigualdades observadas no país. A respeito desse aspecto, é importante também ponderar que nenhum projeto está isento dos conflitos que se desdobram das relações interpessoais. As disputas por espaço em instituições públicas, as que se desdobram em virtude do desejo de projeção e reconhecimento, bem como as travadas pela manutenção dos privilégios são recorrentes não apenas nos museus, mas em todas as organizações públicas e privadas.

Criado em 2009, o núcleo de pesquisa do Museu Afro Brasil, que Renato Araújo passou a integrar no mesmo ano, foi criado para suprir as lacunas com relação ao conhecimento sobre o acervo da

instituição. Diversos objetos que compõem a coleção do Afro Brasil, especialmente os objetos de arte africana, foram adquiridos sem que houvesse documentos ou informações a eles atreladas, característica comum no mercado de arte africana<sup>45</sup>. Reconhecido pelo talento na escrita e pelo gosto pela pesquisa, Renato Araújo foi pioneiro no setor pelo qual diversos outros profissionais passaram. Tiago Gualberto é um dos parceiros de Renato ao longo de seu percurso no núcleo, que já contou com uma série de pesquisadores. Ao longo da existência do Núcleo, Renato e seus companheiros se depararam com uma demanda interna que extrapola a produção de conhecimento sobre o acervo. A dinâmica de novas exposições e retroalimentação do acervo é de tirar o fôlego, pois, em virtude do enorme espaço disponível para exposições de curta duração, o processo se torna infundável.

Tiago Gualberto é artista visual que possui, embora ainda jovem, uma expressiva participação em mostras nacionais e estrangeiras, além de ter recebido importantes premiações como a Bolsa Funarte de Fomento aos Artistas e Produtores Negros, prêmio destinado a artistas afro-brasileiros. É atualmente mestrando em Artes Visuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

A mente de Emanuel Araújo à frente da curadoria parece trabalhar sem sossego, ele sempre surge com novas ideias para exposições que aprofundam aspectos abordados pela mostra de longa duração, criando um calendário de exposições que dialoga com datas comemorativas. Ele também propõe remontagens de exposições de sucesso que a cada versão possibilitam o olhar aprofundado para objetos do acervo. No meio deste processo, além de alimentarem setores como o educativo e a salvaguarda com informações de pesquisa sobre os objetos em exposição, Tiago e Renato passaram a auxiliar na criação de pequenos textos <sup>46</sup>, legendas expandidas que contextualizam determinados aspectos das imagens e por vezes permitem até confrontar alguns sentidos de leitura dos objetos.

---

<sup>45</sup> Há uma profícuo debate no entorno da autenticidade na arte africana tradicional em Kabengele Munanga (2006) e em Sidney Kasfir (S.d.), que nos são subsídios para pensar como a demanda pelos objetos de arte tradicional deslocou o sentido de uso primordial dos objetos e criou um mercado do que se convencionou chamar de “arte de aeroporto”, de produção em série.

<sup>46</sup> Os textos não são o único produto das intervenções dos pesquisadores na curadoria, que também colaboram com materiais audiovisuais. Alguns resultados das pesquisas podem ser consultados na página oficial do museu, na aba “pesquisas”.

As legendas expandidas foram demandadas por Emanuel, para a exposição em comemoração ao aniversário da cidade *A Quem Interessar Possa: trajetos e trejeitos de São Paulo* (2017), que acontece a todos os anos em diferentes formatos, segundo Tiago Gualberto. Durante essa montagem, sempre alterada, evidentemente, mas composta pelo mesmo acervo da coleção particular de Emanuel, o curador sentiu que algumas legendas caíam bem. Embora tenha escrito as legendas, Tiago revela que não possui participação na tomada de decisão na curadoria. As legendas são elaboradas após a definição do acervo, por Emanuel, e elaboração museográfica de Okinaka. Sua contribuição – ainda que decisiva – é limitada, e está sujeita à aprovação do curador. Digo que é decisiva pois ao longo da exposição, embora houvesse objetos que reverenciavam a chamada “Revolução de 1932”, como um orgulho paulista, também havia elementos nos textos que colocavam pontos de reflexão sobre o movimento. E assim, ocorre ao longo de toda a exposição, pontuada pelos parágrafos de Tiago e Renato, que incitam a questões não explícitas pela narrativa construída através do acervo. São elementos pontuais, mas que aos poucos transformam a curadoria do Museu, que vem explicitando em textos mais didáticos a visão política de sua curadoria.

### **3.8. Um trabalho de equipe**

A iconoclastia da curadoria do Afro Brasil é realizada a várias mãos e várias mentes, desde aquelas que se ocupam da manutenção diária dos mais de 6 mil objetos em exposição, na limpeza, manutenção de equipamentos, de luzes, na vigilância e orientação de público, àquelas que constroem paredes falsas que dão as cores e o formato dos percursos pouco rígidos de sua expografia. No Museu, tudo é ato coletivo. A construção deste pensamento social brasileiro capitaneado por Emanuel Araújo conta com dezenas de sujeitos e subjetividades. O público, por sua vez, cada qual com a sua percepção subjetiva das imagens, recebe a mediação também repleta de nuances políticas e individuais que a trajetória dos educadores delineou. Olhares sensíveis para uma narrativa poética são replicados aos visitantes, que fazem a digestão de suas próprias considerações sobre as imagens acompanhada dos pontos sugeridos pelo setor educativo. Aqueles que porventura não acompanham uma visita mediada conseguem ou não estabelecer os contrapontos e conexões propostas pela curadoria, o que habitualmente vai definir a posição do sujeito a respeito da mostra. Muitas são as

reclamações a respeito da falta de textos mais didáticos, que argumentam não conseguir compreender a função de determinados objetos na exposição. Outros dizem ver a exposição do acervo como confusa, sobrecarregada de informações e elementos, e desejariam que elas pudessem refletir a espacialidade das mostras temporárias. É certo que para cada elemento cenográfico ou museológico, existe um propósito: emocionar o visitante, agir em sua memória e em sua afetividade, como sugere esta fala de Emanuel:

Uma das boas coisas do Museu Afro-Brasil é que ele sempre provoca encontros, seja porque ele é mesmo um espaço instigante, seja porque a história ali contada significa um grande halo que percorre muitos lugares, vidas e histórias da África, da América, da Europa e também do Brasil. Afinal, onde houve essa instituição desgraçada da escravidão os fatos se relacionam. Haverá sempre uma troca permanente da vida de muitas pessoas. (ARAÚJO, 2010 *apud* LEAL, 2010).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho partiu da premissa de que seria possível depreender, descrever e discutir sobre a noção de “afro” que ajuda a compor o Museu Afro Brasil. Ao longo de três meses foi possível acompanhar a rotina do Museu e investigar as instâncias que criam, transformam e acrescentam às ideias de “afro” tanto expressas pela curadoria quanto por outros meios da ação institucional. O que havia começado como uma pesquisa interessada nos aspectos representativos da população afrodescendente nesta instituição museológica em particular se desdobrou em um projeto que foi além das paredes do Museu para buscar o contexto político-cultural e os vestígios de sua formação conceitual, seja através da subjetividade da trajetória de seu criador, seja dos encontros e construções coletivas que formaram as pesquisas curatoriais antes da institucionalização do Afro Brasil.

Para dar visibilidade às dimensões do Afro Brasil e seu trabalho em equipe, no primeiro capítulo foram descritos os principais setores do Museu que atuam diretamente na comunicação com o público, e que portanto veiculam e mediam as ideias de “afro” que ajudam a desenvolver. Foi importante também descrever de que modo as leituras desse “afro” se faziam possíveis no espaço do Museu, já que o trabalho de campo revelou a construção e a renovação contínua de um imaginário iconográfico peculiar, expresso especialmente através das exposições. Pensar a iconologia deste imaginário implicou primeiramente em conceituar o que se entende por imagens, e justificar a opção por abordar as construções imagéticas em exposição dessa maneira. As imagens propostas pela curadoria, para além de objetos museológicos desdobrados, formam um conjunto narrativo que perpassa por aspectos históricos, políticos, poéticos, filosóficos e socioantropológicos. Quando elas chegam ao público através das visitas mediadas pelo Núcleo Educativo do Afro Brasil, a ação institucional se reforça através da coletividade. Além de subsidiar os visitantes com elementos facilitadores do acesso ao conteúdo das exposições, os educadores também agem como incitadores de debates sobre as relações raciais e interétnicas no Brasil. O emprego da subjetividade desses profissionais na criação dos percursos de visita, que são construídos de modo a se adaptar aos objetivos e às necessidades dos grupos que acompanham, bem como a possibilidade de sua atuação política na luta antirracismo, formam parte dos dados etnográficos obtidos que estão relatados no mesmo capítulo. A mediação dos educadores ocorre como uma espécie

de revisão epistemológica dos referenciais dos visitantes, uma desconstrução construtiva que se propõe a repensar os padrões e imposições do ideal de um “supremacismo branco” (NASCIMENTO, 2003, p.58). A observação de algumas relações entre educadores e o público foi de grande valia para a compreensão de como a criação desse “afro” pode ser levada ao público e a importância do Afro Brasil a serviço da sociedade e da cidadania.

O Museu se tornou um espaço simbólico de grande importância ao longo de seus treze anos de existência. Rotineiramente, o Afro Brasil recebe pesquisadores de todos os lugares do mundo em busca de referências para seus projetos. O advento da Lei nº 10.639, de 2003, alterada posteriormente pela Lei nº 11.645 em 2008, que determina a obrigatoriedade do ensino da história e da cultura afro-brasileira e indígena no ensino fundamental e médio, foi também um fator que aumentou a procura dos educadores por referências para suprir as lacunas de sua formação no tocante a esses assuntos. Considerando que o Museu se posicionou de modo a atender a esta demanda, tendo estruturado um setor educativo que prioriza tanto a formação complementar dos professores e educadores, quanto a recepção e mediação das visitas do público escolar, podemos entender por que este público somado representa o maior contingente de visitantes da instituição.

A visibilidade sem dúvida também se dá pela diversidade das temáticas abordadas nas exposições de curta duração. Dentre elas, está a criação de espaço para uma cena artística para a arte afro-brasileira, dando destaque à criação de artistas contemporâneos que se dedicam a pensar a temática. Deste modo, o Afro Brasil também se reforça como referência para a projeção de artistas negros, que formam um movimento ainda muito carente de territorialização e reconhecimento para as suas obras.

A visibilidade que o Museu Afro Brasil atingiu ainda pode ser pensada como um êxito de sua intenção em repensar as categorias tradicionais das instituições museológicas. Não que este ímpeto faça parte de um movimento isolado, já que em grande parte ele bebe das influências das exposições ahistóricas globais, mas, sem dúvida, a instituição vem inspirando uma nova forma de pensar a curadoria no Brasil, das temáticas ao formato iconoclasta. O aparelhamento dos museus brasileiros com a criação do IBRAM<sup>47</sup>, e o crescimento

---

47 Instituto Brasileiro de Museus, criado pelo Presidente Luís Inácio Lula da Silva através da Lei nº 11.906/2009 para substituir o Instituto do

considerável do número de cursos de museologia em diversos IFES pelo país por virtude da política do programa Reuni, aumentou também os debates nacionais acerca das missões e vocações dos museus. Grandes instituições destinadas a guardar e propagar a memória nacional unívoca são desafiadas a decompor os grupos que formam as matrizes nacionais para dar voz à diversidade da Nação. A curadoria compartilhada e a requalificação de coleções adquiridas no seio dos colonialismos externos e internos são práticas que se multiplicam aproximando os sujeitos, antes apenas expostos nos museus, como sujeitos narradores de sua própria história. Apesar do futuro incerto do país e do já latente sucateamento de políticas tão jovens, é certo que as políticas museológicas no Brasil deram início a um processo de revisão interna que não será ignorado.

No segundo capítulo, o exercício para alcançar às ideias de “afro” do Museu passou por uma revisão dos percursos do idealizador e realizador do Afro Brasil. Enquanto figura central que carrega a expressividade da autoria das curadorias da instituição, Emanuel Araújo também leva consigo a visibilidade vinculada ao Museu. Figura constante na mídia, o curador vem construindo através das entrevistas que concede e de seus escritos, uma imagem de si e de sua personalidade pública, por vezes polemizada e controversa. Traçar os acontecimentos de sua vida que possibilitaram a configuração atual da percepção de Emanuel sobre a identidade afro-brasileira, bem como de suas ideias sobre a África, possibilitou prospectar um cenário maior, em que figuram suas influências e os acontecimentos que ajudaram a moldar sua percepção afroidentitária.

As viagens à África e as experiências que elas possibilitaram apareceram com recorrência como elementos que descortinaram ideias e produziram *insights* sobre os movimentos da dispersão de africanos e sua cultura através do mundo. As vivências em trânsito fizeram parte da construção teórica de Emanuel, quando foi à África, ou mesmo enquanto esteve nos Estados Unidos. Os sujeitos que produziram as suas referências teóricas também empreenderam viagens decisivas para a elaboração das premissas sobre a dinâmica entre os dois lados do Atlântico, como Roger Bastide, Mariano Carneiro da Cunha e Pierre Verger. A sensibilidade de compreender como essa cultura dispersa é reinventada continuamente num processo de diálogos internos e externos, inclusões e exclusões, é também algo possibilitado pela

---

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional como autarquia responsável pelos museus federais e pela criação de políticas nacionais para museus.

vivência e pelos encontros e desencontros da trajetória de Emanuel. Os encontros evidenciam como nunca se está sozinho no processo de composição do conhecimento, e como as escolhas que fazemos por si só não são suficientes para explicar o êxito ou fracasso das tentativas, já que elas estão condicionadas ao contexto político, social e econômico de cada época. Como porta-voz do discurso institucional do Afro Brasil, Emanuel Araújo figura como orientador de um trabalho coletivo que não foi possível em outros tempos, através de outras tentativas, como a de Abdias do Nascimento, por exemplo, com o Museu de Arte Negra, que foi suplantado pelo período militar.

Podemos ver também no capítulo terceiro que o início da pesquisa curatorial que dá os contornos para a criação do Museu Afro Brasil surge em 1987 com a pesquisa para a publicação e exposição *A Mão Afro-Brasileira* (1988). O contexto geral do país no período deve ser tomado como parte da análise dos elementos que tornaram possível a criação do Museu. O processo de redemocratização do Brasil e o advento da Assembleia Nacional Constituinte de 1988 deram espaço a algumas discussões públicas pela primeira vez, atendendo aos anseios por uma norma constitucional que garantisse direitos de cidadania em condições de igualdade para todos os brasileiros. Essa perspectiva abriu espaço para discussões acerca do racismo, embora no texto final o resultado dessas discussões tenha se restringido basicamente à instituição de pena para o crime de racismo mais ostensivo, não levando em consideração os demais mecanismos sutis e perversos de exclusão social pelo racismo em outros patamares. O reconhecimento das comunidades remanescentes de quilombos enquanto “minorias”, assim como o reconhecimento da pluralidade étnica da composição populacional do país foram avanços que permitiram os desdobramentos futuros. É o caso da admissão pública da existência do racismo no Brasil pelo governo brasileiro, em ocasião da 3ª Conferência Mundial das Nações Unidas contra o Racismo, a Discriminação Racial, a Xenofobia e as Formas Conexas de Intolerância, realizada em 2001 na cidade de Durban, África do Sul. Admitir a existência do racismo pôde ampliar as discussões sobre políticas públicas afirmativas, que nos anos posteriores ganham alguns mecanismos de legitimação, como a SEPPPIR, a Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, criada em 2003 no início do governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva e extinta em 2016, quando foi amalgamada por um novo e genérico Ministério, o Ministério da Justiça e da Cidadania. Assim como a construção do conceito de “afro” que pode ser percebido no Museu Afro Brasil hoje possui o caráter de processo, os caminhos das políticas



públicas também constituem um processo de avanços e retrocessos. Talvez tenhamos testemunhado momentos de abertura que possibilitaram a criação e consolidação deste Museu enquanto instituição, mas não sabemos quais serão os rumos para os quais ele será direcionado, ou mesmo o cenário das políticas públicas que darão continuidade ao Museu.

No intuito de dar um panorama mais abrangente a essa concepção de “afro”, não foi possível dar conta de muitas narrativas de grande relevância figuradas por exposições de curta duração, dada a diversidade de temáticas que tomam lugar no Museu. No entanto, algumas tiveram elementos incorporados à exposição do acervo, enquanto outras têm como único registro os catálogos que documentam a construção contínua do pensamento social brasileiro constituído pela curadoria do Museu Afro Brasil. É importante evidenciar o conjunto de atores que juntos tornam possível suas utopias através da composição de imagens. Utopias curatoriais que mesclam os ofícios da arte, da curadoria e da museografia, como as utopias que vislumbram um espaço para que a diferença não seja vista como um problema, mas como a evidência das inúmeras possibilidades de existência no mundo.



## REFERÊNCIAS GERAIS

ABRAHAMS, R., Sonhos Coloniais e Escravização Ignóbil: Silenciando a construção nacional. In: COLÓQUIO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE MUSEUS DE HISTÓRIA, 7., 2004, Museu Paulista da USP. **Como organizar um mundo multipolarizado?** São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 2004. p.91-108.

ABREU, R. M. Tal Antropologia, qual museu? In: Regina Abreu; Mario de Souza Chagas; Myriam Sepúlveda dos Santos. (Org.). **Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas.** Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2007, p. 138-178.

ALMEIDA, Miguel de. **Emanoel Araújo.** São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2007. 119 p.

AMOS, Alcione Meira. **Os que voltaram:** A história dos retornados afro-brasileiros na África Ocidental no século XIX. Belo Horizonte, Ed. Tradição Planalto, 2007, 175 p.

ARAÚJO, Emanoel. **Autobiografia do gesto** (curadoria de Agnaldo Farias). São Paulo: Instituto Tomie Ohtake (exposição: 1 de março a 1 de abril de 2007).

ARAÚJO, Emanoel. DEVOLVO-LHE ESTE CARGO COM ENORME FRUSTRAÇÃO: (carta de Emanoel Araújo). **Folha de São Paulo.** São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1104200518.htm>>. Acesso em: 08 out. 2017.

ARAÚJO, Emanoel. O Negro e as Artes no Brasil. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz, QUEIROZ, Renato da Silva (Orgs.). **Raça e Diversidade.** São Paulo: EDUSP, 1996. 320 p.

ARAÚJO, Emanoel. Um Conceito em Perspectiva. In: **O Museu Afro Brasil.** São Paulo: Banco Safra, 2010.

AREIA, Manoel Laranjeira Rodrigues de. Patrimónios Culturais Africanos: as velhas coleções e a nova África. In: **Africanologia: Revistas Lusófona de Estudos Africanos**. n.2, p. 23-32, 2006.

ARTE E RELIGIOSIDADE AFRO-BRASILEIRA (curadoria de Emanuel Araujo e Carlos Eugênio Marcondes de Moura). São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

BHABHA, Homi. DisemiNação: Tiempo, narrativa e los márgenes de la nación moderna. In: BHABHA, Homi K (org.). **Nación y Narración: Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010. p. 384-423.

BARBOSA, Muryatan Santana. O TEN e a Negritude Francófona no Brasil: Recepção e inovações. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, [s.l.], v. 28, n. 81, p.171-257, fev. 2013.

BILENKY, Thais. A ARTE DA QUEDA: EMANOEL ARAÚJO OU COMO VOLTAR A LEVANTAR. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 24 fev. 2013. Disponível em: <<http://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/02/1235317-a-arte-da-queda-emanuel-araujo-ou-como-voltar-a-levantar.shtml>>. Acesso em: 08 out. 2017.

BOTTALLO, Marilúcia. Os museus tradicionais na sociedade contemporânea: uma revisão. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, Sao Paulo, 5: 283-287, 1995.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: **Usos e abusos da história oral**. Janaína Amado e Marieta de Moraes Ferreira – coordenadoras. 8ª edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BRASIL TERRA DE CONTRASTES. (Curadoria de Emanuel Araújo). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BRIONES, Claudia. Con la tradición de todas las generaciones pasadas gravitando sobre la mente de los vivos: Usos del pasado e la invención de la tradición. **Runa**, Buenos Aires, v. 1, n. XXI, p.99- 129, jun. 1994. Anual

BRULON, Bruno. Da artificação do sagrado nos museus: entre o teatro e a sacralidade. **Anais do Museu Paulista.**, São Paulo, v. 21, n. 2, p.155-175, jul. 2013. Semestral.

CARNEIRO DA CUNHA, Marianno. Arte Afro-Brasileira. In: ZANINI, Walter (Ed.). **História Geral da Arte no Brasil**, vol. II. pp. 975-1033. São Paulo, Brazil: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983.

CHAGAS, Mário de Souza. **A Imaginação Museal:** museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Ministério da Cultura, Instituto Brasileiro de Museus, 2009.

CLIFFORD, James. Museums as Contact Zones. In: CLIFFORD, James. **Routes:** Travel and translation in the late twentieth century. Cambridge & London: Cambridge University Press, 1997. p. 188-219.

CONCEIÇÃO, Lúvia Beatriz da. História e Biografia: limites e possibilidades teóricas. **Revista Cantareira**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 15, jul. 2011. Semestral. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/cantareira/v3/wp-content/uploads/2013/04/15a5.pdf>>. Acesso em: 13 dez. 2017.

CONDURU, Roberto. Ogum historiador? Emanuel Araújo e a historiografia da arte afrodescendente no Brasil. In: **XXIX COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE**, Vitória: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2009. 420 p.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-brasileira**. Belo Horizonte: C/arte, 2007. 128 p.

CONDURU, Roberto. Negrume Multicolor: Arte, África e Brasil para além de raça e etnia. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 22, p.29-44, jul. 2009.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. Memórias Afro-brasileiras Institucionalizadas: Tentando ler exposições de museus e seus periódicos. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados de História**, São Paulo, v. 26, p.273-283, jan.-jun. 2003.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Negros Estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África.** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 279 p.

CUNHA, Manuela Carneiro da. "Cultura" e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspas e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2009. p. 380-373.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Povos Expostos, Povos Figurantes. **Revista de Cultura Visual**, S.l, v. 1, n. 1, p.16-31, out. 2017. Tradução Maria da Luz Correia.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento da Negritude: Uma breve reconstrução histórica. **Mediações: Revista de Ciências Sociais**, Londrina, v. 10, n. 1, p.25-40, jan. 2005. Semestral.

DOMINGUEZ, María Eugenia. O que a música faz na capoeira angola? In: ENCONTRO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA E PERFORMANCE, 2010, São Paulo. **Trabalho Completo.** São Paulo: Usp, 2010. Disponível em: <[https://enap2010.files.wordpress.com/2010/03/maria\\_eugenia\\_dominguez.pdf](https://enap2010.files.wordpress.com/2010/03/maria_eugenia_dominguez.pdf)>. Acesso em: 15 jan. 2017.

DOMINGUEZ, María Eugenia. De Negros a Afro: Práticas culturais negras e elaboração de categorias étnico-raciais em Buenos Aires, Argentina. **Ilha: Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 1, n. 9, p.102-118, 2007.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008. 194 p.

FONSECA, Sônia Maria. **Formação para o trabalho manual no Brasil colônia.** 2010. 170 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

FOUCAULT, Michel. Las Meninas. In: **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** São Paulo: Martins Fontes, 1985. pp. 18-31.

FUNDAÇÃO MARCOS AMARO, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PZSe5mEWFVM>. Acesso em 25/01/2018.

FUNDAÇÃO PIERRE VERGER (Salvador). **A cultura Afro-brasileira**. 1999. Disponível em: <<http://www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/biografia/a-cultura-afro-brasileira.html>>. Acesso em: 01 fev. 2018.

GIACOMINI, Sonia Maria. **Mulher e escrava**: uma introdução ao estudo histórico da mulher negra no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1988.

GOHN, Maria da Glória. Educação não formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas. **Ensaio: avaliação e políticas públicas em educação**, Rio de Janeiro, v. 50, n. 14, p.27-38, jan. 2006.

GOMES, Maria de Fátima Figueiredo Faria. **O Museu Como Vetor da Inclusão Cultural**. 2010. 182 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Museologia, Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2010.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. Teorias Antropológicas e objetos materiais. In: GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. **Antropologia dos Objetos**. Rio de Janeiro, 2007. p. 14-42. (Coleção Museu, Memória e Cidadania).

GROYS, Boris. **Arte, Poder**. Tradução Virgínia Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. 238 p.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Racismo e Antirracismo no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2009. 256 p.

GURAN, Milton. **Agudás**: os “brasileiros” do Benin, Editora Nova Fronteira/ Editora Gama Filho, abril de 2000.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HOFBAUER, Andréas. **Uma história de branqueamento ou o negro em questão**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

ITAÚ CULTURAL. **Sidney Amaral – Diálogos Ausentes (2016)**. Direção Itaú Cultural. Produção de Camila Fink. Roteiro: Gabriel Carneiro. São Paulo: Belluah Produções, 2016. (941 min.), color. Legendado. Série Diálogos Ausentes.

KASFIR, Sidney. **Arte Africana e Autenticidade**. [S.d.]. Tradução Marina Santos (Artáfrica). Disponível em: <<http://artafrica.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714e3e244f01.pdf>>. Acesso em: 09 out. 2017.

LEITE, Ilka Boaventura. Quilombos e Quilombolas: cidadania ou folclorização?. **Horizontes Antropológicos: Diversidade Cultural e Cidadania**, Porto Alegre, v. 5, n. 10, p.123-150, maio 1999.

LEITE, Ilka Boaventura. Olhares de África: lugares e entre-lugares da arte na diáspora. In: Revista Tomo, São Cristóvão: UFSE, v. 11, pp. 59-75, 2007.

LEITE, Ilka Boaventura. Terras de quilombos. IN: IMA, A. C. S. Antropologia & Direito: temas antropológicos para estudos jurídicos Brasília : Contra-Capa, Rio de Janeiro : Laced, 2012. pp.356-368.

LODY, R., **O Negro no Museu Brasileiro – Construindo identidades**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MBEMBE, Achille. **África insubmissa: Cristianismo, poder e Estado na sociedade pós-colonial**. Mangualde: Edições Pedagogo, 2013. 168 p.

MEIJERS, Debora J.. The Museum and the 'Ahistorical' Exhibition. In: FERGUSON, Bruce W; GREENBERG, Reesa. **Thinking About Exhibitions**: Sahdy Nairne. London: Routledge, 1996. p. 7-20.

MELLO, Janaina Cardoso de. A representação social da escravidão nos museus brasileiros: interfaces entre a Museologia e a História. **Sankofa: Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**, São Paulo, v. 6, n. 10, p.43-59, maio 2013.



MIGNOLO, Walter. Desobediência Epistêmica: A Opção Descolonial e o Significado de Identidade em Política. **Cadernos de Letras da UFF: Dossiê: Literatura, língua e identidade**, Rio de Janeiro, n. 34, p.287-324, 2008.

MIGNOLO, Walter D. Aesthesis Decolonial. **Calle14**, [s.l.], v. 4, n. 4, p.13-25, jan. 2010. Semestral.

MITCHELL, William John Thomas. **Iconología**: imagen, texto, ideologías. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.

MOTTA, Antonio. Da África em Casa à África fora de Casa: (Notas sobre uma exposição em trânsito). In: DIAS, Juliana Braz; LOBO, Andréa de Souza (Org.). **África em Movimento**. Brasília: ABA Publicações, 2012. p. 245-270.

MUDIMBE, V.Y. **A Invenção de África**: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento. Mangualde: Edições Pedagogo, 2013. 272 p.

MUNANGA, Kabengele. **Origem do quilombo na África**. Revista da USP, São Paulo:v.28, p. 56-63, 1996.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: Usos e sentidos. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. 93 p.

MURREL, Denise. "African Influences in Modern Art." In: **Heilbrunn Timeline of Art History**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000, Online desde Abril de 2008 <Disponível em: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/aima/hd\\_aima.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/aima/hd_aima.htm)> acesso em julho de 2016.

MUSEU AFRO BRASIL (São Paulo). Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. **Agnaldo Manoel dos Santos**. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/06/26/agnaldo-manoel-dos-santos>>. Acesso em: 01 fev. 2018.

MUSEU AFRO BRASIL (São Paulo). Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico. **Relatório Anual 2013**. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/docs/default-source/docs->

admin/documentos-de-prestacao/relatório-de-atividades-anual-2013.pdf?sfvrsn=2>. Acesso em: 30 nov. 2017.

MUSEU AFRO BRASIL (São Paulo). Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico. **Relatório Anual 2014**. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/docs/default-source/docs-admin/relat%C3%B3rio-de-atividades-anual-2014.pdf?sfvrsn=0>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

MUSEU AFRO BRASIL (São Paulo). Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico. **Relatório Anual 2015**. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/docs/default-source/docs-admin/relat%C3%B3rio-de-atividades-anual-2015.pdf?sfvrsn=0>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

MUSEU AFRO BRASIL (São Paulo). Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico. **Relatório Anual 2016**. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/docs/default-source/docs-admin/documentos-de-prestacao/relat%C3%B3rio-de-atividades-anual-2016.pdf?sfvrsn=0>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

NASCIMENTO, Abdias do. Arte Afro-Brasileira: um espírito libertador. pp.171-183. In: **O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. Cristo Epistêmico. **Ilha: Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 18, n. 1, p.83-108, jun. 2016.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **O sortilégio da cor**: identidade, raça e gênero no Brasil. São Paulo: Summus, 2003.

PAIXÃO, Marcelo. **A lenda da Modernidade Encantada**: por uma crítica ao pensamento social brasileiro sobre relações raciais e projeto de Estado- Nação. Curitiba: Editora CRV, 2014.

PAULA JR, Wair de. Deus Esteja Conosco. **Revista Giz**, [s.l.], v. 1, n. 3, p.182-189, 28 abr. 2017. Mensal. Disponível em: <<http://gizbrasil.com/arte/deus-esteja-conosco-entrevista-emanuel-13/>>. Acesso em: 01 fev. 2018.

PEDROSA, Adriano. A conversation between Adriano Pedrosa and Emanuel Araujo around Afro Brazil. **Manifesta Journal**, [s.l.], v. 17. 26 mar. 2014. Disponível em: <<http://www.contemporaryand.com/magazines/manifesta-journal-17-a-conversation-between-adriano-pedrosa-and-emanoel-araujo-around-afro-brazil/>>. Acesso em: 08 out. 2017.

PEDROSA, Adriano. A conversation between Adriano Pedrosa and Emanuel Araujo around Afro Brazil. **Manifesta Journal**, [s.l.], v. 17. 26 mar. 2014. Disponível em: <<http://www.contemporaryand.com/magazines/manifesta-journal-17-a-conversation-between-adriano-pedrosa-and-emanoel-araujo-around-afro-brazil/>>. Acesso em: 08 out. 2017.

PEIRANO, Mariza. “Etnografia não é método”. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 20, nº 42, p. 377-391, jul./dez. 2014.

PEREIRA, Amilcar Araújo. "**O Mundo Negro**": a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995). 2010. 268 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-graduação em História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2010.

PESTANA, Maurício. Mecenas polêmico. **Raça Brasil**. São Paulo: Editora Escala, n. 128, 2009, pp. 12-15.

PONTES, Edna Matosinho de; MAGALHÃES, Fabio. **Entreolhares**: poéticas d'alma brasileira./curadoria e textos Edna Matosinho de Pontes, Fabio Magalhães; introdução Emanuel Araújo. São Paulo: Galeria Pontes e Via Imprensa Edições de Arte, 2016. 220 p.

PYŚ, Pavel. **On Intuition and Affinity**: Timeless Aspects of Modern Art and the “Ahistorical” Exhibition. 2017. The Exhibitionist Journal. Disponível em: <<http://the-exhibitionist.com/articles/rigorous-research/on-intuition-and-affinity>>. Acesso em: 13 dez. 2017.

RAPOSO, Paulo. Performando cultura: recreaciones históricas e interpretaciones patrimoniales. In: PEREIRO, Xerardo; PRADO, Santiago; TAKENAKA, Hiroko (orgs.) [2008] **Patrimonios culturales: educación e interpretación. Cruzando límites y produciendo alternativas**. Serie XI Congreso de Antropología de la FAAEE,

Donostia, Ankulegi Antropologia Elkartea [online] <www.ankulegi.org>. Acesso em janeiro de 2017

REID, Mark A. **PostNegritude Visual and literary Culture**. New York: State University Of New York Press, 1997. 146 p.

REISS, Julie H., **From Margin to Center: The Spaces of Installation Art**, The MIT Press Cambridge, Massachussets London, England, 1999.

RIBEIRO, Carla Brito Sousa. **Os Contos da Senzala: Análise do discurso e recepção no Museu Casa dos Contos**. 2014. 74 f. TCC (Graduação) - Curso de Museologia, DEMUL, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2014.

RISÉRIO, Antonio. Movimentos Negros Hoje. In: RISÉRIO, Antonio. **A utopia brasileira e os movimentos negros**. São Paulo: Editora 34, 2007. p. 353-388.

SANTOS, Eduardo Antonio Estevam. Culturas em Diásporas: Diferença, cultura e identidade na modernidade e contemporaneidade. In: ROCHA, Marco Antônio Monte (Org.). **Direitos Humanos Sociedade e Política**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2016. p. 121-128. (Outros Olhares).

SANTOS, Jordana de Souza. O papel dos movimentos sócio-culturais nos "anos de chumbo". **Revista Online do Grupo de Pesquisa em Cinema e Literatura**, [s. L.], v. 6, n. 1, p.488-505, dez. 2009.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Entre o Tronco e os Atabaques: Raça e Memória Nacional. In: Pereira, Claudio; Sansone, Livio. (Org.). **Projeto Unesco no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007, p. 321- 344.

SCHWARCZ, L. M. As teorias raciais, uma construção histórica de finais do século XIX. O contexto brasileiro. In: SCHWARCZ, L.M; **Raça e Diversidade**. São Paulo: EDUSP, 1995.

SILVA, Carlos Aílton da Conceição. **Os belos, o trânsito e a fronteira: Um estudo sócioantropológico sobre o discurso auto-referente do Ilê Aiyê**. 2008. 131 f. Dissertação (Mestrado) - Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Estudos Étnicos e Africanos, FFCH, UFBA, Salvador, 2008. Disponível em:

<[https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/8710/1/dissertacao\\_carlosailton.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/8710/1/dissertacao_carlosailton.pdf)>. Acesso em: 03 fev. 2018.

SILVA, Nelson Fernando Inocencio da. **Museu Afro Brasil no Contexto da Diáspora**: dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras. Tese (doutorado). Universidade de Brasília, Instituto de Artes, PPG Artes, 2013.

SILVA, Renato Araújo da. Dez Anos Morando Num Museu Afro Brasil. In: SILVA, Renato Araújo da.. **Escritos Afro-Brasileiros** Vol. I. São Paulo: Ferreavox, pp.902-926, 2016.

SILVA. Nelson Fernando Inocencio da. **Emanoel Araújo**: o mestre das obras. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.140 p.

SOUZA, Marcelo de Salete. **A configuração da curadoria de arte afro-brasileira de Emanoel Araújo**. 2009. 256 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação Interunidades em estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, 2009.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2010. 133 p

TURNER, Victor . **O Processo Ritual**: estrutura e anti-estrutura, Vozes, Petrópolis, 1974.

VALENTIM, Rubem. Manifesto ainda que tardio. In: FONTELES, Bené; BARJA, Wagner (Org.). **Rubem Valentim: artista da luz**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. Definición e historia. In: WUNENBURGER, Jean-Jacques. **Antropología del imaginario**. Buenos Aires: Del Sol, 2008. pp.13-44.

YANEVA, Albena. When a bus met a museum: following artists, curators and workers in art installation. **Museum And Society**, v. 3, n. 1, p.116-131, nov. 2003.

## REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

Folha de rosto: Colagem digital com os ingressos do Museu Afro Brasil.  
Autoria: Carla Ribeiro.

Figuras 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 15, 17, 18, 19 e 20: Fotos registradas pela autora.

Figuras 2 e 15: Retiradas da publicação  
ARAÚJO, Emanuel (ed.). **Museu Afro Brasil: Um Conceito em Perspectiva**. São Paulo: Instituto de Políticas Públicas Florestan Fernandes, Museu Afro Brasil, 2006.

Figura 9 e 10: Retiradas da Publicação  
ALMEIDA, Miguel de. **Emanuel Araújo**. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2007. 119 p.

Figuras 11, 12 e 13: Retiradas da publicação  
OHTAKE, Ricardo (ed.). **Emanuel Araújo: autobiografia do gesto**. São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2008.

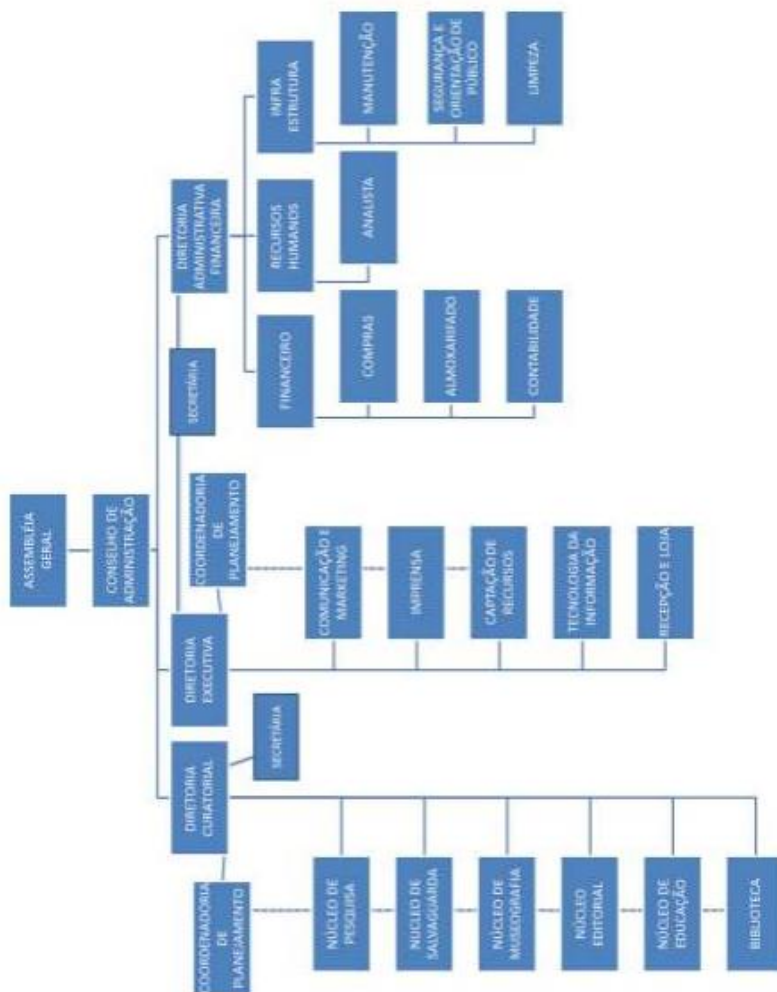
Figura 14: Retirada da publicação:  
PAULA JR, Wair de. Deus Esteja Conosco. **Revista Giz**, [s.l.], v. 1, n. 3, p.182-189, 28 abr. 2017. Mensal.

Figura 16: Retirada da publicação:  
TRIZOLI, Talita. **Trajetórias de Regina Vater: por uma crítica feminista da arte brasileira**. 2011. 288 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, USP, 2011.

Fotografias anexas: imagens da autora

## ANEXOS

## 1. Organograma do Museu Afro Brasil



## 2. Fotografias das exposições no Museu Afro Brasil

Fachada da entrada principal do Museu.



Lateral da porta de entrada de visitantes.





Exposição Design e Tecnologia no Tempo da Escravidão (2017)



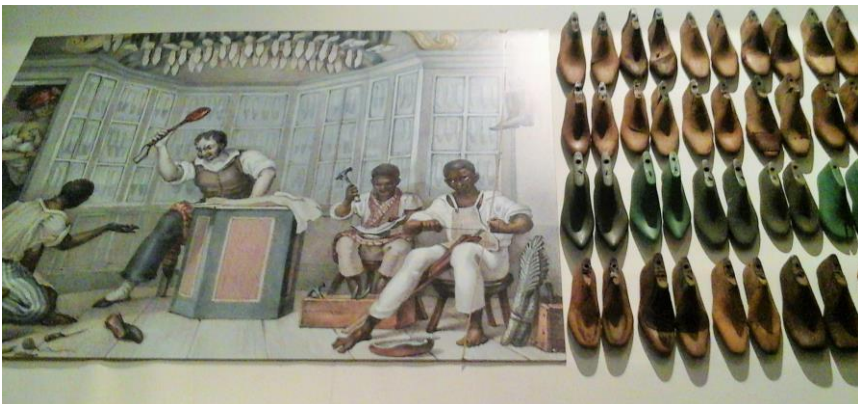
Exposição Design e Tecnologia no Tempo da Escravidão (2017)



Exposição Design e Tecnologia no Tempo da Escravidão (2017)



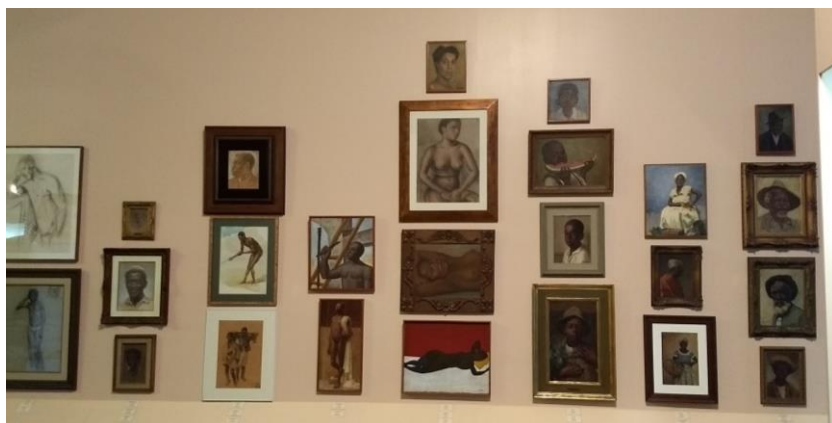
Exposição Design e Tecnologia no Tempo da Escravidão (2017)



Instalação de autoria não identificada na exposição do acervo (2017).



Detalhe da exposição do acervo (2017).



Detalhe da exposição do acervo (2017).



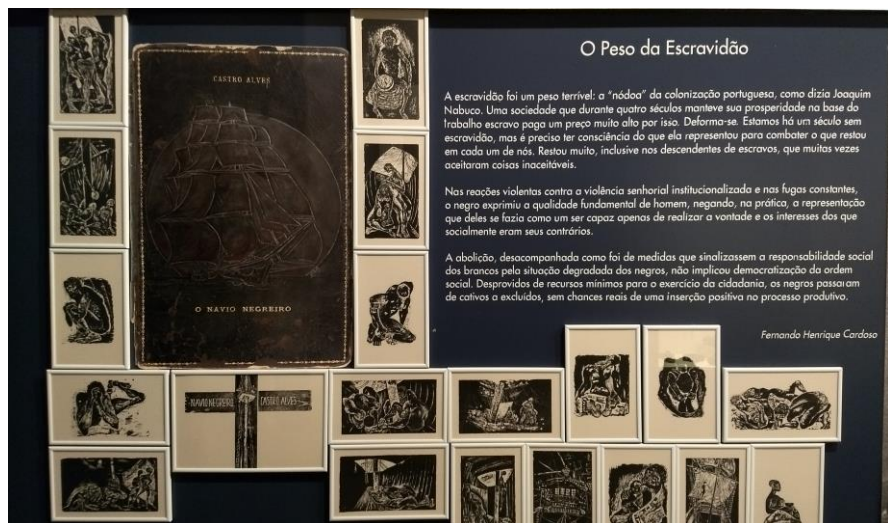
Detalhe da exposição do acervo (2017)



Instalação de autoria não identificada na exposição do acervo (2017)



Detalhe da sala “navio negreiro” na exposição do acervo (2017)



Painel com sujeito anônimo na exposição do acervo (2017)



Carro de som tipicamente usado para vender cafés na Bahia.  
Exposição do acervo (2017)



Detalhe da exposição do acervo com imagens de São Jorge (2017)





Bandeiras e garrafas criadas por devotos dos vodus no Haiti.  
Em exposição no acervo (2017)

