



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA**

ROGÉRIO WESLEY REIS FELIX SANTOS

**CURADORIA TÉCNICA DE MUSEUS: CONSIDERAÇÕES SOBRE A
DOCUMENTAÇÃO DAS JOIAS EM METAL AFRICANAS DO MUSEU
AFRO-BRASILEIRO/UFBA**

Salvador
2021

ROGÉRIO WESLEY REIS FELIX SANTOS

**CURADORIA TÉCNICA DE MUSEUS: CONSIDERAÇÕES SOBRE A
DOCUMENTAÇÃO DAS JOIAS EM METAL AFRICANAS DO MUSEU AFRO-
BRASILEIRO/UFBA**

Monografia apresentada ao Departamento de Museologia como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Museologia pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Suely Moraes Ceravolo

Salvador
2021

ROGÉRIO WESLEY REIS FELIX SANTOS

CURADORIA TÉCNICA DE MUSEUS:
CONSIDERAÇÕES SOBRE A DOCUMENTAÇÃO DAS JOIAS EM METAL
AFRICANAS DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO/UFBA

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 11 de dezembro de 2020.

Banca examinadora

Suely Moraes Ceravolo – Orientadora _____
Pós-Doutora em Ciência da Informação pela Universidade de Brasília,
Brasília, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Andrea de Britto _____
Mestre em Gestão da Informação pela Universidade de São Paulo, São
Paulo, Brasil.

Maria das Graças de Souza Teixeira _____
Pós-Doutora em Sociomuseologia pela Universidade Lusófona de
Humanidades e Tecnologias, Lisboa, Portugal.
Universidade Federal da Bahia

AGRADECIMENTOS

Ingressar na Ufba, em 2015, durante o governo petista de Dilma Rousseff, e egressar em 2021, com as lancinantes agruras do desgoverno Jair Bolsonaro, também foi diacrítico nesta primeira experimentação universitária. Então, pela possibilidade de hackear mais o sistema, sou grato a muitas pessoas que, direta e indiretamente, constituíram esses meus caminhos.

À minha família nuclear: minha bisavó Aida do Espírito Santo (*in memoriam*), minha avó Adinir Alves (*in memoriam*), minha mãe Uranildes Reis; minha madrinha/tia-avó Adiniura Alves — estas, em especial, jamais mediram esforços para fomentar minha educação; minha irmã, Gabrielle Reis e meu pai, Gery Felix. São o meu ponto de partida para ser e estar no mundo.

A Janaína Carvalho, por mencionar a existência de algum curso chamado Museologia. E colegas especiais, como Ana Maria Souza e Mariana Cerqueira.

À professora Graça Teixeira, pelo acolhimento para participar do desenvolvimento de um projeto de pesquisa — ao fim e ao cabo, imersão intensiva no ateliê museológico que tem sido o Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, cujos agradecimentos são estendidos a toda a equipe da época, em especial Áurea Carvalho e Zinalva Ferreira, pela disposição em colaborar nas minhas dúvidas, questões, buscas por livros, pelos cafés...

À equipe da Biblioteca do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, em especial Hélio Miranda, pela presteza e gentileza de digitalizar — e compartilhar — preciosos materiais de estudo na distância interestadual.

À equipe do Museu de Arqueologia e Etnologia/Ufba, em especial ao museólogo Antônio Marcos Passos e à conservadora Mara Vasconcelos, pelas primeiras vivências interdisciplinares em um museu universitário.

À equipe do Museu de Arte Sacra/Ufba, em especial às museólogas, Isabela Marques e Edjane Silva; Isabela quem me orientou durante meu estágio curricular em documentação e conservação.

A Luciana Moniz, por todas as trocas, diálogos, e sensibilidade diante das minhas euforias, alegrias e infortúnios.

Às professoras Lia Laranjeira (Unilab-Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira), Emi Koide e Tarcísio Almeida (ambas UFRB-Universidade Federal do Recôncavo da Bahia), pelas conversas, rolês e introdução empírica aos estudos de arte africana no Brasil.

À museóloga Andrea de Britto, por todas as aparições – relâmpago e agendadas – marcadas por um compartilhamento surreal de ideias, informações e metodologias. Além da valiosa avaliação que fez deste trabalho.

À professora Suely Ceravolo, que investiu junto comigo nessa construção, fechou uma ótima parceria e me doou preciosos livros – que eu amo!!!

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, pela concessão das bolsas de iniciação científica (Propci-Ufba/2016-17; 2017-18), subsídio pecuniário essencial para o **exercício do trabalho de pesquisa** sobre o qual se estrutura a presente monografia.



CLASSIFICAR É SABER? 3 □

(Rosana Paulino)

□ Impressão sobre tecido e costura. 29 x 58 cm. 2016. Fonte: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/galeria/>. Acesso em 23 dez. 2019.

SANTOS, Rogério Wesley Reis Felix. **Curadoria técnica de museus**: considerações sobre a documentação das joias em metal africanas do Museu Afro-Brasileiro/Ufba. Orientadora: Suely Moraes Ceravolo. 2021. 123 f. il. Monografia (Bacharelado em Museologia) – Departamento de Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

RESUMO

Este trabalho monográfico discute procedimentos de curadoria técnica de museus, especificamente a documentação, problematizando a redação das fichas de registro institucionais, cuja finalidade é identificar o objeto museológico, representando-o em campos de informação – metadados – como designação; tipologia; procedência; função; material; técnica; autoria. Para tanto, parte-se de um conjunto de 29 peças de metalurgia, entre pulseiras e braceletes, oriundas do Benim e Togo, integrantes da Coleção Africana do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia (Mafro/Ufba), formada pelo fotoetnógrafo francês Pierre Verger. Recupera-se, por conseguinte, parte das histórias dos museus etnográficos, da circulação de artefatos metalúrgicos entre África x Europa x América e dos modos de elaborar a documentação, junto ao relato de verificação dos dossiês documentais das obras, a fim de abordar as denominações e categorizações que lhes foram atribuídas. Considerando que os metadados são basilares no desenvolvimento dos processos de interpretação e utilização de objetos em ambientes museais, em especial no que tange às metas comunicacionais, foi feito um estudo de caso, por meio de análise documental e pesquisa bibliográfica exploratória, seguindo a hipótese de que, no decorrer das agências que compõem o Mafro/Ufba, os procedimentos de documentação adotados reproduzem regimes de verdade falaciosos que colaboram na ratificação do imaginário estereotipado acerca das Áfricas e suas Diásporas.

Palavras-chave: Museu afro; Arte africana; Documentação em museus; Joalheria moderna.

SANTOS, Rogério Wesley Reis Felix. **Curatorship in museums:** considerations over the registration of African metal jewelry at AfroBrazilian Museum/Ufba. Director of studies: Suely Moraes Ceravolo. 2021. 123 p. il. Monograph (Bachelor in Museology) – Department of Museology, College of Philosophy and Human Sciences, Federal University at Bahia, Salvador, 2021.

ABSTRACT

This monograph argues over procedures of technical curatorship in museums, specifically registration, interrogating the institutional file records whose purpose it is to identify the museological object, representing it through information fields – metadata – like names; typology; origin; function; material; technique; and authorship. In order to achieve this, the starting point is a set of 29 metalpieces, among bracelets and anklets, from Benin and Togo, within the African Collection of the AfroBrazilian Museum/Federal University at Bahia (Mafro/Ufba), made up by the French photoethnographer Pierre Verger. Then is recovered a part of the histories of ethnographic museums, circulation of metallurgical artifacts between Africa x Europe x America and the ways of elaborate registration, adjacent to the account of artifacts' dossiers, intending to approach the names and categories that were attributed to it. Considering the metadata fundamental to the development of processes of interpretation and use of objects in museum environments, in particular those from the order of communication field, was done this case study, based in documental analysis and exploratory bibliographic research, under the hypothesis that, during the agencies that have arranged Mafro/Ufba and its documental procedures, were constituted and reproduced fallacious regimens of truth that reinforces the stereotyped imaginary of Africas and their Diasporas.

Keywords: Afro Museum; African art; Registration; Modern jewelry.

LISTA DE IMAGENS

Fotografia 1 – Recorte de parte do acervo do Museu Nacional/UFRJ, antes do incêndio em 2018.....	26
Fotografia 2 – Tambor falante. Nigéria.....	34
Fotografia 3 – Tear (Benin) e Pano da Costa (Nigéria).....	34
Fotografia 4 – Conjunto de Ifá - madeira, marfim, cocos de dendê, búzios - objetos utilizados no processo oracular de Ifá. Benin.	35
Fotografia 5 – Escultura. República Democrática do Congo.	35
Fotografia 6 – Pulseira de Oxum. República Popular do Benin.	36
Fotografia 7 – Espada de Gú [Gubasa]. Abomé/Benin.	36
Fotografia 8 – Obá Rei de Benim. Nigéria.	37
Fotografia 9 – Recade. Benim.....	37
Fotografia 10 – Peso para medir ouro em pó Jacaré. Gana.	38
Fotografia 11 – Boneca Akuaba. Gana.	38
Fotografia 12 – Máscara Geledé.....	39
Fotografia 13 – Adirê. República Popular do Benin.	39
Fotografia 14 – Par de braceletes. Autor não identificado. Cobre. Etiópia. Cultura Oromo. Coletada antes de 1934.....	51
Fotografia 15 – Vista parcial do Setor África, na década de 1990.	54
Fotografia 16 – Placa de bronze mostrando o Oba de Benim com criados. Benin, Nigéria. Século XVI.....	58
Fotografia 17 – Bracelete Kangu. Tradicionalmente usado em pares pelas esposas reais. Coleção do Instituto de Estudos Africanos da Universidade Ibadan.	60
Fotografia 18 – Fracture 2.	64
Fotografia 19 – O Rei Gléglé e seus ministros. c. 1894.....	68
Fotografia 20 – Lista Museu Afro-Brasileiro, p. 2.	84
Fotografia 21 – Liste des objets achetés (Lista dos objetos comprados), p. 2.	85
Mapa 1 – África Colonial.	55
Mapa 2 – Civilizações afrakanas clássicas.	56

LISTA DE SIGLAS

Africom – *International Council of African Museums* (Conselho Internacional de Museus Africanos)
Arena – Aliança Renovadora Nacional
CDU – Classificação Decimal Universal
Ceao – Centro de Estudos Afro-Orientais
Cidoc – *International Committee for Documentation* (Comitê Internacional para Documentação)
CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
FAPESB – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia
FPV – Fundação Pierre Verger
Icofom – Comitê internacional de Museologia
Icom – *International Council of Museums* (Conselho Internacional de Museus)
MAE/USP – Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo
Mafro/Ufba – Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia
MEC – Ministério da Educação e Cultura
MHN – Museu Histórico Nacional
MN/UFRJ – Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro
MRAC – *Musée royal de l'Afrique central* (Museu real da África central)
MRE – Ministério das Relações Exteriores
PEI – Política externa independente
Ufba – Universidade Federal da Bahia
Unesco – *United Nations for Education, Science and Culture* (Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e Cultura)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1. COMPOSIÇÃO MUSEOLÓGICA LOCAL	20
1.1 O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia	21
1.2 Sobre políticas externas e internas do Brasil	25
1.3 Vistas da Coleção Africana	29
CAPÍTULO 2. ARRANJO CURATORIAL	42
2.1 Entre Etnografia e Arte	43
2.2 Joias da África Ocidental	53
2.3 A Coleção de Joalheria em Metal-Africana do Mafro/Ufba	62
CAPÍTULO 3. ENQUADRAMENTO DAS FORMAS	70
3.1 O Documento como Primeira Exposição	70
3.2 Preceitos (inter)nacionais para a montagem da verossimilhança	75
3.3 Depois do forno, antes da vitrine: mostra de adornaria da Baía do Benim	80
3.3.1 Regimes de verdade em falência	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	93
APÊNDICE A – Arrolamento das joias em metal da Coleção Africana do Mafro/Ufba	102
APÊNDICE B – Ficha de pesquisa	110
ANEXO I – Arrolamentos da Coleção Africana produzidos por Pierre Verger	112
Lista Museu Afro-Brasileiro	112
Lista dos objetos comprados	120

INTRODUÇÃO

De que modos estão sendo desenvolvidos os procedimentos, no despontar do século XXI, por instituições museológicas soteropolitanas, para classificar acervos africanos e como tais classificações podem atuar na produção de “regimes de verdade” para interpretar tais coleções? Esta foi a questão norteadora que impulsionou os primeiros movimentos de modelagem desta monografia.

Na concepção de Michel Foucault (2013), ao refletir sobre a estrutura jurídica do estado-nação, navegando na bibliografia dos diversos ramos das ciências humanas, os “regimes de verdade” operam como tecnologias de controle do tempo e do espaço. Aqui, direciono esta aceção para ponderar instrumentos de documentação em museus, suas metas de organizar o conhecimento e a solidificação – petrificação – das informações registradas como quase única possibilidade de interpretação de acervos.

Então, para retomar um pouco do processo de elaboração da problemática e suas seguintes dilatações é essencial comentar sobre o ambiente propiciado pelo projeto de pesquisa de iniciação científica (Pibic) *Estudo do Acervo do Museu Afro-Brasileiro para Requalificação da Exposição de Longa Duração*, do qual fiz parte entre 2016 e 2018.

Principiado em julho, pela professora Dra. Graça Teixeira¹, do Departamento de Museologia da Faculdade de Filosofia e Ciência Humanas – Universidade Federal da Bahia (Ufba) –, no Museu Afro-Brasileiro (Mafro/Ufba)², teve duração de dois anos e contou com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) e da própria Ufba, para execução de quatro planos de trabalho. Foram eles: Estudo da Coleção de Joalheria em Metal do MAFRO/UFBA; Estudo Iconológico e Iconográfico dos Elementos Simbólicos do Acervo Afro-Religioso do MAFRO/UFBA³; Estudo dos Objetos Africanos em Metal do Acervo do MAFRO/UFBA⁴; e Estudo de

¹ Maria das Graças de Souza Teixeira, que também atua como professora visitante do Departamento de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia e desempenhou a coordenação do Mafro/Ufba entre 2011 e 2018.

² Edital PROPCI/UFBA 01/2016 – PIBIC (projeto 9875), complementando pelo Edital PROPCI/UFBA 01/2017 PIBIC (projeto 12788).

³ Desenvolvido pela arte-educadora e graduanda em museologia Eutália Pereira França.

⁴ Desenvolvido pelo, na ocasião, bacharelado em museologia Felipe Albert Lima.

Técnicas da Metalurgia Africana a partir da pesquisa dos Objetos Africanos em Metal do Acervo do MAFRO/UFBA⁵.

O objetivo geral de investigação foi analisar, sistematicamente, por seleções tipológicas, a Coleção de Cultura Material Africana, a fim de subsidiar a atualização de dados sobre as obras, para recompor a narrativa que vinha sendo exibida há mais de 15 anos, como “Setor África”, que veio a se tornar “MÁFRICAS: As Áfricas do Acervo MAFRO”⁶. Na primeira fase, 2016-7, os conjuntos de objetos selecionados foram, seguindo as classificações do museu, os adornos em metal e os artefatos cerâmicos.

Em particular, estes “adornos em metal”, com aporte da literatura especializada, foram compreendidos como joias (TEIXEIRA; SANTOS, 2017). Identificamos 29 trabalhos, majoritariamente pulseiras e tornozeleiras, compradas no Benim e Togo, na segunda metade da década de 1970, pelo fotógrafo e etnógrafo Pierre Verger. Cumpre ressaltar que ele foi o principal encarregado por fazer a articulação em prol da aquisição da maior parte das peças que compõem a Coleção Africana, ademais de formular o projeto de organização museográfica.

Posta a empreitada para acessar o lastro de antecedentes destas informações sintetizadas, intentando produzir mais conhecimentos e polifonias sobre este recorte da coleção, junto às leituras críticas de referências afins a investigação, pudemos utilizar duas documentações institucionais: a redigida por funcionários/as e/ou colaboradores/as do museu, ao longo dos procedimentos de registro desde finais de 1970; e a do próprio etnógrafo, salvaguardada no Arquivo da Fundação Pierre Verger (FPV), quase que na forma de diários de campo, indiciando, relatando, aparentemente, grande parte de suas negociações ao longo da missão de formação de acervo, na qualidade de professor visitante da Ufba.

Nas oportunidades, verificamos que a primeira documentação analisada, a do Mafro/Ufba, é formada por fichas de identificação e conservação, estruturada por campos de informação (metadados) como **autoria; procedência; etnia/povo; função; técnica; histórico da peça; contexto social de produção e uso**. Alguns, frequentemente, não estavam preenchidos ou geraram muitas desconfianças quanto

⁵ O primeiro plano citado e este último foram desenvolvidos por mim.

⁶ Terceira exposição de longa duração da instituição, aberta ao público no dia 10 de setembro de 2018, caracterizada como requalificação da mostra anterior. Organizada pela museóloga Graça Teixeira, via processo curatorial participativo.

à acuidade das representações de informação feitas, geralmente, os referentes a autoria, etnia/povo, contexto histórico e social de produção e uso. Impelidas também pelos dossiês documentais que não puderam ser encontradas em tempo hábil, sob a justificativa de estarem desaparecidos, por motivo de não corresponderem às localizações indicadas no inventário.

As lacunas observadas, já denunciadas como motivação do projeto de pesquisa, evidenciaram a necessidade de elementos sólidos que pudessem apresentar-se como resposta, ainda que preliminar e/ou provisória, aos espaços em branco. O que conduziu à segunda documentação, na FPV, organizada, até 1996, pelo próprio Pierre Verger⁷, precisamente contida na pasta 1B-299 – Museu Afro-Brasileiro. Ali foi possível acessar, no meio das diversas correspondências protagonizadas pelo francês, rascunhos, listas de arrolamento, faturas e recibos de compra das obras adquiridas. Em outras palavras, fontes de informações elaboradas pelo organizador do museu, retrazendo os momentos originários.

Ao analisar comparativamente ambos os conjuntos documentais, constatei incongruências em alguns dados apresentados pelo Museu, sobretudo disparidades na grafia do nome dos autores das obras, no material de forja e na data de aquisição. Ratificar os “defeitos da documentação”, nas palavras de Paul Otlet (1938, p. 45), foi marcante para mim, pois me remeteram aos problemas sobre a formação das coleções etnográficas africanas, no século XIX, em museus europeus. Notadamente da França, onde a deliberada negligência para com os dados relativos à autoria e modo de produção corresponde às descrições expostas pela antropóloga estadunidense Sally Price (2000) para a ascensão da categorização “arte primitiva” na América afora.

Diante disso, foi desafiador tratar de recuperar/ampliar informações de contextos internacionais, atravessados por enclaves⁸ e fluxos culturais intensos, na esteira do projeto político colonialista de alijamento do acesso direto às histórias de culturas não europeias. Tendo em mente as diversas incorreções que permeiam os modos de conhecer a África⁹ ao longo do que é compreendido como Ocidente – territórios propriamente no oeste europeu e as ex-colônias americanas –, agravando

⁷ Conferir (Cf.): <https://www.pierreverger.org/br/a-fundacao/o-biblioteca-acervo/arquivos-pessoais-de-verger/apresentacao-acervo-pessoal-verger.html>. Acesso em 03 out. 2020.

⁸ Território, dentro de um estado nacional, sob jurisdição de outro país.

⁹ Ver WAINAINA, 2019.

o desafio das possíveis conclusões a serem inferidas que desdobrariam no quadro da designação.

Todavia, com base na avaliação do pesquisador Renato Araújo da Silva (2006, p. 2) acerca da “[...] impossibilidade de propor uma classificação estanque para as joias africanas”, busquei relatos diversos, preferencialmente de pessoas iorubá, etnia atribuída às peças, para balizar as possibilidades nativas de encarar/descrever as obras com o afirmado na diáspora. Procedimento colocado face às escassas referências sobre elaborações (i)materiais abordando, expressamente, representações similares às do Mafo, disponíveis em português; que encontrei profusamente em outros idiomas, como inglês e francês. Quer aquelas de 30-50 anos atrás, contemporâneas ao trabalho de organização de Verger, ou mais recentes, da década de 2010.

Findado o período de desenvolvimento do plano de trabalho *Estudo da Coleção de Joalheria em Metal do MAFRO/UFBA*, em 2017, a orientadora conduziu o curso de investigação a outro conjunto de obras, os instrumentos para medir ouro em pó, pela demanda em relação à nova exposição de longa duração. Entretanto, continuaram as minhas indagações sobre as Artes Africanas, singularmente no que diz respeito aos modos museológicos de abordá-las, desde os tratamentos iniciais aplicados, como documentação e conservação, até sua extroversão junto ao público externo.

Cabe acentuar, desde já, que não se pretende, neste trabalho monográfico, escrutinar os valores de agentes da documentação e suas (não)motivações, trajetórias e/ou justificativas para implementar os procedimentos que puderam/podem ser observados. A pretensão é problematizar o estado verificado desse recorte da documentação do Museu Afro-Brasileira/Ufba e insistir que a situação de equívocos e ausências, que corroboram com os recorrentes apagamentos – *genocídio*, nas palavras de Abdias do Nascimento (1978) – referentes a estas coleções, conceituadas por artísticas e/ou etnográficas, segue mais recorrente do que se costuma admitir, conforme revelaram trabalhos especializados (KONARÉ, [1983] 2014; PRICE, 2000; SOARES, 2012; OGBECHIE, 2016).

Movida pela intenção de expandir a pesquisa, com vistas a colaborar com a revisão das escritas dos metadados das joias, segui a literatura e os componentes curriculares que abordassem história política, cultural de países da África ocidental, fazer metalúrgico e documentação de museus. Partindo, como estudante da

Museologia, do pressuposto de que os procedimentos de documentação estão na base operatória tripartida dos processos museológicos-prática da curadoria de museus: pesquisa, salvaguarda e comunicação (BRUNO, 2008, p. 23).

Posto o organograma, à medida que os termos empregados nas categorizações e descrições documentais são difundidos, mais abordagens curatoriais e interpretações múltiplas são possibilitadas. Motivo pelo qual defendemos a importância da acessibilidade da linguagem empregada, semanticamente explicitada em relação às diversas pessoas que terão contato com as já informações transmitidas. Neste caso, considerando não apenas possíveis entendimentos e inferências sobre as peças no/do contexto brasileiro, como levando em consideração as dinâmicas histórico-culturais nos locais de procedência, suas biografias antecedentes.

Ao que sublinho a localização genérica do meu ponto de vista geográfico, desde Salvador/Bahia/Brasil/América do Sul, para observar produções que foram adquiridas por intermediação de um francês e sua rede de colaboradores pela então República Popular do Benim, República Popular do Togo, Nigéria, Senegal e alguns países mais, principalmente do oeste do continente africano (MATOS, 2012).

Por esses fatores, procurei compreender formas de escrita documental mediadas por noções das diretrizes institucionais desde territórios das duas margens atlânticas. Consultei recomendações emitidas por organismos internacionais como o Conselho Internacional de Museus Africanos (Africom) e o Comitê Internacional de Documentação (Cidoc/Icom)¹⁰, ambos componentes do Conselho Internacional de Museus (Icom) – braço da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e Cultura (Unesco)¹¹. Tanto em suas publicações primárias, como naquelas derivadas.

Além de aportar o trabalho no bojo de discussões museológicas (SALUM e CERAVOLO, 1993; CUNHA, 2006; FERREIRA, 2011; GALAS, 2015; ARAÚJO FILHO, 2017; BRITTO, 2018) do vínculo de museus etnográficos/de arte, no Brasil, com

¹⁰ “[...] o Comitê Internacional de Documentação (CIDOC), um dos mais antigos do ICOM. Criado no ano de 1950, por profissionais ligado ao grupo fundador do ICOM, o CIDOC herdou a preocupação já existente com a necessidade de padronização da informação em catálogos de acervos, particularmente os de museus de arte, da recém-extinta Oficina Internacional de Museus (1927-1945). Desde seus primeiros anos, o CIDOC teve forte apoio no Centro de Documentação UNESCO-ICOM que foi fundado e dirigido por Yvonne Oddon durante muitos anos” (OLCINA, 1986 citada por ICOM, p. 12, 2014).

¹¹ A Unesco foi criada em 1945 e o Icom em 1946, como entidades dissociadas, no impulso de centralização das demandas globais, questões humanitárias, decorrentes da 2ª Grande Guerra.

problemáticas decorrentes do projeto colonial europeu que começou a ser implementado no século XVI.

Em acordo a explicação do filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez com o sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel (2007, p. 13-4, grifo dos autores), ao avaliar os impactos, nos séculos XX e XXI, das políticas de Espanha, Portugal, Inglaterra, França, entre outras nações europeias:

Assistimos, sim, a uma *transição do colonialismo moderno à colonialidade global*, processo que certamente transformou as formas de dominação implantadas pela modernidade, mas não a estrutura das relações centro-periferia em escala mundial. As novas instituições do capital global, tais como o Fundo Monetário Internacional (FMI) e o Banco Mundial (BM), assim como organizações militares como a OTAN, as agências de inteligência e o Pentágono, todas conformadas depois da Segunda Guerra Mundial e do suposto fim do colonialismo, mantém a periferia em uma posição subordinada. O fim da guerra fria terminou com o colonialismo da modernidade, mas deu início ao processo de colonialidade global [...] Deste modo, as estruturas de longa duração formadas durante os séculos XVI e XVII continuam jogando um papel importante no presente¹².

Instituições museais contemporâneas, herdeiras de avatares passados, como o Museu do cais Branly-Jacques Chirac (*musée du quai Branly-Jacques Chirac*), têm sido plataformas referenciais e referenciadas, canonicamente, no que tange às narrações da matriz africana no engendramento do “sistema-mundo europeu/euro-norte-americano capitalista/patriarcal moderno/colonial” (CASTRO-GÓMEZ; GROSGOUEL, 2007). Atuando em caráter de centros difusores das *práxis* acerca do manuseio e produção de informações sobre coleções artísticas-etnográficas.

Na capital baiana, maior conglomerado recenseado da diáspora africana nas Américas, há alguns discursos oficiais, de esfera federal, estadual e municipal, veiculados em ambientes museológicos, aparte o Mafro/Ufba¹³, arranjados como exercícios de reconexão de culturas ecoando, com seus acervos/práticas, o coro das

¹² Toda as traduções são livres, de minha responsabilidade, a começar por esta: “Asistimos, más bien, a una *transición del colonialismo moderno a la colonialidad global*, proceso que ciertamente ha transformado las formas de dominación desplegadas por la modernidad, pero no la estructura de las relaciones centro-periferia a escala mundial. Las nuevas instituciones del capital global, tales como el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial (BM), así como organizaciones militares como la OTAN, las agencias de inteligencia y el Pentágono, todas conformadas después de la Segunda Guerra Mundial y del supuesto fin del colonialismo, mantienen a la periferia en una posición subordinada. El fin de la guerra fría terminó con el colonialismo de la modernidad, pero dio inicio al proceso de la colonialidad global [...] De este modo, las estructuras de larga duración formadas durante los siglos XVI y XVII continúan jugando un rol importante en el presente.”.

¹³ A exemplo do Centro Cultural Solar Ferrão/Diretoria de Museus do Estado da Bahia e Casa do Benin, equipamento cultural da Prefeitura Municipal de Salvador.

instituições estrangeiras que lhes são congêneres. À diferença de pretender demonstrar as semelhanças e especificidades do afro arraigado na sociogênese da cidade/estado/país, invés do “primordial” no mundo.

Entretanto, há que se ter em vista de já que o posicionamento neste lugar, privilegiado pela presença massiva da descendência africana, não os isenta, em maior ou menor medida, de (re)produzir na prática da discursividade configurações criticadas nos museus euro-norte-americanos, a exemplo da não recuperação de informações para redigir, sem falácias infundadas, a documentação.

O grande volume de argumentos internacionais sobre esta ponta de iceberg das problemáticas implicadas em coleções da alteridade europeia, traz à luz as pilhagens, roubos, expropriações, racializações e golpes empreendidos, no pérfido lastro do colecionismo que originou o Museu de Etnografia do Trocadéro (*musée d'ethnographie du Trocadéro*), Museu do Homem (*musée de l'homme*) de Paris, Museu África (*Afrika Museum*) de Tervuren, Museu Britânico (*British Museum*), e outros entre os séculos XVIII-XIX.

Os agenciamentos no/do Mafo/Ufba não vão totalmente nessa direção, embora a instituição alegue extrema dificuldade e ou impossibilidade de recuperação das informações para organizar a documentação do acervo (BRITTO, 2018, p. 87). Por consequência, a partir deles são entrevistados os modos de ordenar coleções etnográficas, artísticas, africanas que vêm sendo implementados em ambientes museológicos de Salvador, sopesando, que os termos empregados nas categorizações de informação colaboram diretamente nas maneiras quais as peças serão interpretadas e mobilizadas, seja em âmbito administrativo, museográfico, midiático ou subjetivo.

Diante do cenário generalizado de estereotipização¹⁴ das culturas africanas e afro-diaspóricas, é notável a reincidência de certos “regimes de verdade” que são associados a estas populações, manifestados na documentação – como é característico de uma seleção orientada, baseada em efeitos de sentido e relações dicotômicas: lembrança/esquecimento, relevância/irrelevância, verdadeiro/falso.

Nos exemplares trabalhados foi predominante a atribuição de função religiosa, sem o requerido respaldo de fontes, especialmente entre as pulseiras. Portanto, para

¹⁴ Como explica Peter Burke (2004, p. 155) estereótipos “[...] frequentemente exagera[m] alguns traços da realidade e omite[m] outros.”.

analisar os registros da Coleção de Joalheria em metal-africana do Mafro/Ufba, parti da hipótese que há construções ficcionais, simulacros de verossimilhança, que vem sendo reproduzidas nos processos museológicos, sustentadas com os termos da documentação. Resultando a monografia segmentada em três capítulos.

1. **Composição Museológica Local** introduz o histórico de constituição do Mafro/Ufba, entre 1970-80, com a trajetória da formação da Coleção Africana, ao longo dos itinerários das relações exteriores e interiores à Ufba, na pessoa de pesquisadores do Ceao, como Guilherme Castro e Pierre Verger.

Arranjo Curatorial (cap. 2) apresenta um panorama da coleção de joias, métodos de aquisição, materiais, técnicas, entre outros aspectos, partindo da classificação conceitual proposta para o acervo: etnografia-arte. Igualmente localiza a composição museológica local em relação a Museografia francesa praticada em instituições que salvaguarda(ra)m imagens congêneres às do Museu Afro-Brasileiro e informa(ra)m seus procedimentos técnicos.

Enquadramento das Formas (cap. 3), relata, sumariamente, a situação verificada dos dossiês das joias – pulseiras em metal, de Oxum, de Oxalá, de *Abiku*, anel e tornozeleiras –, no horizonte do que preconizam as diretrizes para o desenvolvimento da documentação em museus. Com a finalidade de problematizar tais informações registradas, demonstrando, através das normas, a falência dos regimes de verdade formulados com/sobre as peças.

CAPÍTULO 1. COMPOSIÇÃO MUSEOLÓGICA LOCAL

Nos termos do geógrafo Milton Santos (2002, p. 160), “a informação é o vetor fundamental do processo social e os territórios são, desse modo, equipados para facilitar a sua circulação.” Alinhando a instituição museu na reflexão, é possível depreender que nos territórios museais é onde acontecem interações físico-imateriais que tangenciam os conjuntos de significados das sociedades, estruturados por e estruturantes de seus processos sociais.

Circunscritas nestes locais, como objetos (i)materiais, estão as historiografias – de uma pretendida História, que narra a realidade. Realidade(s) que se fragmenta(m), sob vários pontos de vista, em re(a)presentações diversas que são visibilizadas como narrativas fundamentadas em documentos que conduzem informações verossimilhantes sobre aquilo que se referem.

Para expandir e sustentar este fluxo de raciocínio, proponho uma visita dirigida, em capítulos, a campos, formulados na ordem do sistema-mundo ocidental, inextricavelmente ligados no Museu: a Arte e a Documentação. Neste primeiro capítulo apresento um panorama das *práxis* museológicas no Mafro/Ufba, retomando, indiretamente, alguns dos agenciamentos centrais que levaram à sua instalação efetiva no complexo da Faculdade de Medicina da Bahia, na Praça 15 de novembro – mais conhecida como Terreiro de Jesus –, no Pelourinho, Centro Histórico de Salvador.

Como os do professor Guilherme Castro, inseridos na esteira da promoção das relações exteriores do Brasil com países africanos e das relações internas, na Universidade, para o funcionamento do vulnerável Centro de Estudos Afro-Orientais (Ceao). Porquanto comentar a fundação do Mafro significa arrolar disputas políticas, simbólicas, conceituais que extrapolam a esfera comunitária soteropolitana, na performance executiva de elaboração da arquitetura cultural da nação brasileira¹⁵.

No plano social, esses atritos constantes podem ser traduzidos como heranças amaldiçoadas da colonização exercida na América, África, Ásia e Oceania; gênese da hiperpromoção das ideologias racialistas de alteridade e classificação como pilares estruturantes da vida, difundidas na qualidade de discursos hegemônicos promotores de subalternidade.

¹⁵ Ver NASCIMENTO, 1978 para um apanhado sociohistórico das estratégias racistas, mediadas pela cultura, desenvolvidas pelo Estado brasileiro para garantir sua soberania.

Razão pela qual se destaca, acompanhando Castro, a agência de Pierre Verger, contratado como professor visitante da Ufba, em 1975, graças ao reconhecido valor de sua experiência com coleções e museus africanos, vide o *Musée d'Histoire de Ouidah* (Museu Histórico de Uidá/Benim), ou de temática africana, tal o *Musée du Trocadéro* em Paris/França.

Sua estandardizada pretensão no projeto museográfico era colaborar para subverter tais movimentos históricos racistas, agindo institucionalmente na articulação e mobilização de imagens que dessem cabo de contrapor as estórias do imaginário colonial, montadas na forma de uma coleção de arte-etnografia, reunida com o intuito de apresentar, didaticamente, a matriz africana do povo brasileiro (JESUS, 2016).

1.1 O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia

No início do ano de 1982, após alguns anos de planejamento, concepção dos espaços, aquisição de acervo, definição de alguns cargos, muitos embates e trocas políticas, científicas e culturais, desde a criação oficial em 1974, enfim era inaugurado, em 7 de janeiro, o Mafro/Ufba.

Projeto encabeçado e executado pelo Ceao, ao longo das direções de Guilherme Castro (1972-9), Nelson Araújo (1979-81) e Yêda P. Castro (1982-91)¹⁶, baixo os reitorados Lafayette Pondé (1971-75), Augusto Mascarenhas (1975-9) e Luiz Macêdo Costa (1979-83). Foi gestado em convênio firmado com instâncias da esfera federal (o, naquela altura, Ministério da Educação e Cultura (MEC)¹⁷, Ministério das Relações Exteriores-MRE¹⁸), do governo estadual baiano – gestões Antônio Carlos Magalhães (Arena 1971-5; 1979-83) e Roberto Santos (Arena, 1975-9) – e do municipal – de Clériston Andrade (Arena, 1970-5) a Renan Baleeiro (PDS, 1981-3)¹⁹.

Todas as instâncias mencionadas, e suas figuras titulares, em sucessão, ao longo da ditadura militar, estavam entrelaçadas pelo compromisso estabelecido com a instalação do Programa de Cooperação Cultural entre o Brasil e Países Africanos e para o Desenvolvimento de Estudos Afro-Brasileiros. Previa-se também intercâmbios

¹⁶ Cf. REIS, 2015 para a trajetória de pesquisadores/as que atuaram no e/ou dirigiram o Ceao.

¹⁷ Sob as tutelas de Jarbas Passarinho (1969-74), Ney Braga (1974-8), Euro Brandão (1978-9), Eduardo Portela (1979-80), Rubem Ludwig (1980-2) e Esther de Figueiredo Ferraz (1982-5).

¹⁸ Chefiado por Gibson Barbosa (1969-74), Azeredo da Silveira (1974-9) e Ramiro Saraiva Guerreiro (1979-85).

¹⁹ Entre as duas gestões assinaladas foram prefeitos indiretamente eleitos, na rubrica da Aliança Renovadora Nacional (Arena): Jorge Hage (1975-7), Raimundo Urbano (1977), Fernando Magalhães (1977-8), David Pereira (1978), Edvaldo Brito (1978-9) e Mário Kértesz (1979-81).

de estudantes e professores, com bolsas de estudo, organização de mais congressos afro-brasileiros, dentre outras atividades (CUNHA, 2006, p. 92).

A maior parte deste pacto não foi cumprido e, aquilo que foi honrado, aconteceu em condições precárias, mormente pela não disponibilização/ausência dos recursos financeiros previstos pelas partes. O museu foi diretamente afetado por essa quebra de acordo, tendo seu perímetro, equipe, equipamentos e os objetos das coleções intencionadas drasticamente reduzidos.²⁰

Sobrevivendo à escassez de recursos humanos e materiais foi, até a finalização deste trabalho [2020], coordenado pelas professoras Graziela Amorim (1982-1994) e Graça Teixeira (2011-2018), pela museóloga Emília Neves (2002-2006), e pelo professor Marcelo Cunha (1997-2001; 2006-2010; 2019-atualidade). Caracterizado, nas palavras do cientista social, ex-diretor do Ceao, Jeferson Bacelar (1995a citado por SALUM, 1997, p. 74), “[...] como um autêntico ‘museu de etnologia africano e afro-brasileiro’ ou ‘etnográfico’”, vinculado a promoção dos estudos africanistas que embasa(va)m os trabalhos do Centro de Estudos Afro-Orientais.

Atualmente, atrelado à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, funciona nos moldes de museu laboratório viabilizando convivências interdisciplinares de áreas como as Ciências Sociais, Artes, Comunicação e Letras, exercendo sua missão, visto que é enquadrado, tipologicamente, como *universitário*²¹. Por essa razão:

[...] se propõe a promover atividades de pesquisa, ensino e extensão, difundir e socializar as informações oriundas do seu acervo, por meio de cursos, exposições temporárias e publicações, procurando oferecer subsídios aos pesquisadores e inúmeros estudantes que visitam o museu.²²

²⁰ “Conquanto haja este Centro de Estudos alcançado grande parte a implantação dessa primeira fase do Programa conforme lhe permitem as circunstâncias e a disponibilidade financeira do período, a sua manutenção e continuidade efetivas dependem, como é óbvio, de recursos financeiros regulares, os quais se comprometem solidariamente a fornecer ao CEAO o Ministério das Relações Exteriores, o Ministério da Educação e Cultura, o Governo do Estado da Bahia e o Município de Salvador.” (Guilherme Castro em CUNHA, 1999, p. 86 citado por SANDES, 2010, p. 145).

²¹ Museu Afro-Brasileiro. **Worldwide Database of University Museums and Collections** - Committee UMAC - University Museums and Collections/International Council of Museums. Disponível em: <https://university-museums-and-collections.net/salvador-da-bahia/afro-brazilian-museum>. Acesso em 13 fev. 2020.

²² Sobre – Objetivo/Missão. Disponível em: <http://www.mafro.ceao.ufba.br/pt-br/objetivomissao>. Acesso em 09 fev. 2020.

Tais premissas, conseqüentemente, tem norteado a trajetória de suas gestões e curadorias²³ que mobilizam a implementação dos processos museológicos. A museóloga Cristina Bruno (2008, p. 25) alega que a estruturação em procedimentos de salvaguarda e comunicação, é uma via de trabalho/compromisso que, pela circulação de informações, atina a sociedade para os patrimônios e suas potencialidades em atuar na construção de significantes.

Assim o Mafro/Ufba tem se apresentado, ao longo de mais de 35 anos²⁴, pela operação de sua documentação, ações culturais-educativas, acervo preventivamente conservado, exposições. Vale acentuar que suas coordenações, desde meados da década de 1990, de maneira direta ou indireta, são orquestradas por docentes do Departamento de Museologia/Ufba.

Resumindo suas atividades, pode-se dizer que foram exibidas três mostras de longa duração, *Módulo Inicial* (1982-1994), *Setor África* (1999-2018) e *MÁFRICAS: As Áfricas do MAFRO* (2018-atual.), abordando as influências dos povos africanos na conformação da nação brasileira. Mais de vinte exposições de curta duração, como *Da senzala ao sobrado: arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benim* (1981), *Mostra Paulista de Arte, Teatro e Literatura Negra* (1983), *Exú: outras faces* (2012), *Kiebé-Kiebé: dança iniciática do Congo-Brazzaville* (2013), *Arte e Estética no Afródromo* (2014), *O MAFRO pela vida: contra o genocídio da juventude negra* (2015), *Memórias de Resistências Negras - Pelas lentes do ZUMVI* (2018), *Memórias da Arte na Guerra* (2019), *Bori* (2020), *Nkaringana* (2020), etc.²⁵, versando sobre diversos aspectos da atmosfera da produção artística afro-diaspórica, primeiramente brasileira, contemporânea.

Entre as ações educativas, diversos cursos, espetáculos de dança e canto, lançamentos de livros, seminários e congressos, a museóloga Daniela Moreira de Jesus (2016) enfatiza os programas Museu Escola (1982-atualidade), Projeto de Atuação Pedagógica e Capacitação de Jovens Monitores (2004-5) e o Passaporte para o Futuro (2006-7). Pondo em relevo a atuação pioneira do Ceao – por meio do

²³ “[...] As ações de curadoria e suas práticas de ordenação e preservação se relacionam com os jogos de regras entre os saberes e a produção de “enunciados”, assim como as formas de produção e circulação de “discursos” enquadrados em verdades produzidas em heterogêneos contextos [...] **a curadoria ordena a articulação e produção de ‘enunciados’ na estruturação de ‘formações discursivas’ que envolvem as relações Saber-Poder-Si na elaboração de ‘discursos’**” (SILVA, 2015, p. 82, grifo da autora).

²⁴ Entre 1994 e 1999 o museu passou por requalificações, ficando fechado ao público (SALUM, 1997).

²⁵ Exposições - Linha do tempo das exposições ocorridas no Mafro. Disponível em: <http://www.mafro.ceao.ufba.br/pt-br/exposicoes-arquivo>. Acesso em 20 fev. 2020.

Mafo – e da Ufba, por extensão, no que concerne à promoção do ensino e pesquisa das culturas africanas e afro-brasileiras²⁶, reafirmada na lei federal 11.645/08²⁷.

Nessas diretrizes metodológicas caminharam alguns dos projetos de pesquisa desenvolvidos, como o *Ações afirmativas museológicas do Museu Afro-Brasileiro* (2002-18), coordenado pela prof.^a Dr.^a Joseania Miranda Freitas que, em diversas etapas, buscou trabalhar as coleções e suas relações com as memórias afro-diaspóricas; *Documentando através de narrativas: a memória dos blocos afro no acervo do Museu afro-brasileiro da UFBA* (2012-4), coordenado pela prof.^a Dr.^a Rita de Cassia Maia da Silva, focalizando as indumentárias de afoxés; e o projeto *Ações de conservação preventiva do Museu Afro-Brasileiro/UFBA* (2011-8), coordenado pela prof.^a Dr.^a Maria das Graças de Souza Teixeira, que buscava garantir a manutenção das devidas medidas de conservação, diante da falta de pessoal.

No que concerne à prática documental, os procedimentos de registro do acervo são realizados desde antes da inauguração do museu, na década de 1970, na forma de listagens de arrolamento e demais documentos produzidos por Pierre Verger [assunto discutido no capítulo 3]. As listagens, junto às fichas de identificação/registo que têm sido elaboradas, se desdobram na recente sistematização da documentação e digitalização do acervo, em 2015, consoante relata a museóloga Andrea de Britto (2018).

Posta a situação do caso, para ver mais nitidamente o fio condutor que rege a documentação, é preciso recuperar algumas informações sobre o processo de elaboração deste ambiente museológico universitário: as idealizações da década de 1960 e os planos desenrolados de 1970 em diante. Para tanto, compete descrever alguns movimentos políticos, realizados por figuras que performa(ra)m a trajetória da instituição, dentre pesquisadores/as, museólogas/os, professoras/es, etnógrafos/as,

²⁶ “Conforme o Sr. Climério Ferreira e professora Yêda Castro comentam, ao observarem a ampliação da procura por parte de estudantes e da comunidade negra por conhecimentos sobre a África e perceberem as reações demonstradas pelos educadores que frequentavam o Museu Afro-Brasileiro, os gestores do Centro viram a necessidade da oferta de cursos sobre a temática para esse público, principalmente os professores, para que tais conteúdos pudessem ser ensinados nas escolas estaduais. Vale lembrar ainda que a realização de cursos dessa natureza constitui uma das atividades preconizadas no Termo de Convênio assinado em 1974. Acreditamos que esses tenham sido os motivos que justificam a realização do primeiro curso de Introdução aos Estudos da História e Culturas Africanas pelo CEAO/UFBA, no ano de 1982.” (CRUZ, 2008, p. 98-9).

²⁷ Sancionada pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva, a lei torna obrigatório o ensino da cultura afro-brasileira e indígena em estabelecimentos de ensino fundamental e médio, alterando a lei 9.394/96, modificada pela lei 10.639/03 que, entre outras providências, inseriu o Dia da Consciência Negra (20 de novembro) no calendário escolar (BRASIL, 2008).

antropólogos/as e diplomatas. Nomeadamente os do cientista português Agostinho da Silva e do etnolinguista Guilherme Castro, que se inseriram diretamente na tessitura das posições internacionais do governo federal brasileiro.

1.2 Sobre políticas externas e internas do Brasil

No âmbito da gestão executiva, Jânio Quadros foi o presidente da República Federativa do Brasil, em um curto período entre janeiro e agosto de 1961. Apesar disso, é apontado como principal responsável pela virada africana da política externa independente (PEI). Tenha-se em conta a explicação do cientista político Hélio Jaguaribe (2006, p. 30) que as relações diplomáticas de um país são tracejadas com vistas na imagem que se deseja projetar do Estado e dos princípios formulados para atingi-la.

De modo que a viragem foi embasada pela reaproximação das devidas parcelas das heranças-laços culturais com países como Benim, Nigéria e Angola. O diplomata Rodrigo Amado (2006, p. 401) analisa que “para Jânio, a PEI era um “plus” (funcionava como contraponto de sua política interna moralista e conservadora no plano econômico).”, ao apontar o viés incoerente do programa de governo, que visava também conquistar a confiança das elites, pela presença de Clemente Mariani no Ministério da Fazenda (AMADO, 2006, p. 404).

Este posicionamento demagógico dos governantes não é novidade na historiografia brasileira. Em meados do século XIX, pouco antes da lei de abolição da escravatura (motivadora central das trocas entre um e outro lado do Atlântico Sul) ser promulgada em 1888, o Império do Brasil incentivava vigorosamente o retorno de africanos/afrodescendentes às suas supostas origens no Benim e na Nigéria, adjacente às sentenciadas deportações decorrentes do chamado “ciclo de revoltas”. Período marcado por levantes revolucionários, nativistas e separatistas, que disputavam a conformação do território recém proclamado independente dos vínculos metropolitanos com Portugal.

À época, em Salvador, avultou-se a Revolta dos Malês (1835)²⁸, capitaneada por iorubás em diáspora (chamados de nagôs²⁹), mulçumanos e devotos de orixá,

²⁸ Cf. REIS, 2003.

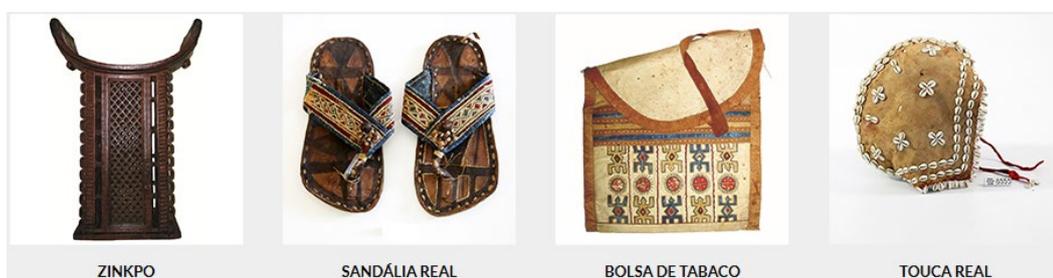
²⁹ “O termo ‘nagô’, usado para identificar todos os grupos iorubanos, também incorporou elementos não iorubanos, os quais, no entanto, não perderam sua identidade original de subgrupo ou de ‘nação’. Até os diversos subgrupos iorubanos conservaram seus nomes no que Maria Inês Cortes de Oliveira chamou de ‘a grande tenda nagô’ (nagô-ba para os egbás, nagô-ijebu para os ijebus, nagô-ijexás por

duramente suprimida e reprimida pela junta regencial. A antropóloga Manuela Carneiro da Cunha, chama a atenção que, cerca desse período, o ministro das relações exteriores, Miguel Calmon du Pin e Almeida, se congratulava da deportação negra. Para ele, ao mesmo tempo, “[...] se cedia lugar a uma ‘mão de obra mais útil [...]’” e se formava na África:

[...] ‘um núcleo de população, ou talvez um novo Estado que, participando de nossa civilização e de nossa língua, contribuirá um dia para a extensão de nosso comércio [e] de nossa indústria nascente’. Visão cínica que a História mostrou ser profética. (CUNHA, 1985, p. 13).

É interessante levar em conta inclusive que, pouco mais de vinte anos antes, em 1811, emissários do rei Adandozan, do Reino do Daomé, regalaram ao príncipe regente d. João VI um trono, denominado Zinkpo (foto. 1), emblema do poder político Fon. Objeto incorporado ao acervo inaugural do Museu Real³⁰, em 1818, atual Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com outros do conjunto posteriormente chamado *A diplomacia da amizade, Brasil-Daomé (Benim)* na exposição *Kumbukumbu* (SOARES; AGOSTINHO; LIMA, 2016, p. 68-69).

Fotografia 1 – Recorte de parte do acervo do Museu Nacional/UFRJ, antes do incêndio em 2018.



Fonte: <http://museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/etnologia/benim-e-Brasil-uma-diplomacia-da-amizade.html>. Acesso em 22 fev. 2020.

Daomé que, em 1822, foi o primeiro Estado a apoiar e reconhecer a independência do Império do Brasil (MACEDO, 2018, p. 124). De toda sorte, dada a pouca valorização do Estado brasileiro para com os Estados africanos³¹, parte

os ijexás etc.). O termo ‘nagô’ adquiriu um uso suficientemente amplo para integrar, numa espécie de aliança, muitos grupos que, apesar disso, não esqueceram nem abandonaram os nomes originais de seus subgrupos ou ‘nações.’ (SOUMONI, 2001, p. 9).

³⁰ Trono de Daomé. Disponível em: <http://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/etnologia/etn007.html>. Acesso em 22 fev. 2020. Ver PACHECO, 2018.

³¹ O diplomata Alberto da Costa e Silva (2006, p. 23) aponta mais reconhecimentos de estadistas africanos como os “[...] reis [...] Oba Osemwede, do Benim [Nigéria], e o Ologum Ajan, de Eko, Onim ou Lagos. Em Angola, os acontecimentos de 1822 tiveram enorme impacto, chegando a gerar uma corrente favorável à separação de Portugal e à união ao Brasil.”.

daquela profecia, enunciada por Manuela da Cunha, começava a se cumprir no estado da Bahia, na sua Universidade.

Isto é, sob impulso do reitorado de Edgard Santos, foi fundado, pelo pesquisador Agostinho da Silva³², em 1959, o Ceao, no fôlego dos incentivos da Unesco para estudos e pesquisas voltados à África e Ásia. A agência “desde 1956 [...] empreendia ações, dentro do chamado ‘Projeto Oriente – Ocidente’, com o objetivo de aproximação e conhecimento mútuo entre os dois universos culturais.” (SANDES, 2010, p. 138).

A historiadora Luiza Reis realça que esta empreitada de implementação do Centro ocorre concomitantemente a descolonização dos países africanos. E, demonstrando os valores éticos de seu fundador, se propunha favorável a efetivação das autodeterminações, “[...] desde que projetasse o Brasil e mantivesse referenciais civilizatórios portugueses [no que concerne aos países lusófonos].” (2015, p. 286). Mais uma ambiguidade, agora entre descolonizar e manter as estratégicas amarras coloniais.

Dois anos mais tarde, após a experiência de fundação e breve gestão, Agostinho da Silva iria tornar-se assessor para política externa nos domínios de uma das pastas mais antigas do governo nacional, o MRE, chefiado por Afonso Arinos de Melo Franco³³. Silva colaboraria na tessitura de pactos internacionais, norteados principalmente por interesses, de caráter econômico, que objetivavam firmar mecanismos que alavancassem o lucro e a posição do Brasil na geopolítica global³⁴.

Ao longo dos anos subsequentes, 1964-1985, período que compreende a concepção, planejamento e instalação do Mafro/Ufba, bem como a formação de sua Coleção Africana, o intercâmbio cultural seria uma tática aproximação. O internacionalista e antropólogo Hélio Menezes Neto (2017, p. 119) assinala o governo ditatorial de Ernesto Geisel (1974-9) como determinante para a retomada das relações africanas já que, entre a renúncia de Jânio Quadros, a deposição de João Goulart e a

³² George Agostinho Baptista da Silva, 1906-1994. Atuou em instituições de ensino de Portugal, Espanha e Brasil. No último, em especial, colaborou na estruturação de universidades federais, como a UFSC e UnB.

³³ Autor da lei 1390/51, que levou seu nome e determinou a proibição da discriminação racial no país.

³⁴ O ex Ministro das Relações Exteriores Gibson Barboza citado por MATOS, 2012, p. 78: “[...] afirmou também que o Brasil era visto como um “país vizinho ou irmão” nos lugares onde esteve [...]”. Dissidente da “[...] imagem negativa do Brasil no continente africano, que era compartilhada por autoridades locais, devido ao alinhamento brasileiro com Portugal em questões relacionadas ao colonialismo na África.” (DÁVILA, 2011, p. 172 citado por MATOS, 2012, p. 79).

assunção presidencial dos ditadores anteriores, as políticas externas tinham se voltado a um alinhamento com os Estados Unidos da América.

Para Menezes Neto, a política externa de Geisel voltava-se para a vizinhança do Atlântico Sul, América Latina e África, levando adiante estratégias antecedentes, mediante o desempenho das funções dos diplomatas nas diversas embaixadas brasileiras mantidas na gestão seguinte (João Figueiredo, 1979-85). Na embaixada de Washington, destacou-se a atuação de Rubens Ricupero, um dos conselheiros do Programa de Cooperação Cultural entre o Brasil e os Países Africanos e para o Desenvolvimento de Estudos Afro-Brasileiros, na embaixada em Washington.

O escopo de tal projeto conveniado além de instituir o Mafro/Ufba³⁵, como já informado, preconizava o intercâmbio de estudantes de países da região ocidental e central, com atividades de ensino, pesquisa e extensão, sequenciando as intenções programadas pelo diretor-fundador Agostinho da Silva. Executadas pelo corrente diretor, o etnolinguista Guilherme Castro³⁶, cuja atuação poderia ser caracterizada pela busca do estabelecimento e manutenção de relações nas perspectivas sul-sul.

Em resumo, dos delineamentos convencionados pela Organização das Nações Unidas, na década de 1960, como alternativa a polarização de parte do mundo, ocasionada pela Guerra Fria, que acirrou a cena internacional no chavão binomial dos países desenvolvidos e em desenvolvimento. Aí a cooperação técnica e científica do Sul, das nações em desenvolvimento/emergentes, coloca(va)-se como via de escape da subserviência econômica e fortalecimento mútuo.³⁷

Castro parecia compreender, perante as articulações políticas mundiais, sua gestão não apenas detida nas relações fundamentais, afro-asiáticas, mas, também, com os vizinhos americanos³⁸. Trabalhando na titularidade do Ceao, até 1979, em prol do avanço de tais estudos similarmente escamoteados no projeto educacional brasileiro.

³⁵ Se houve dúvidas de que essa composição museológica era um eixo estruturante da política econômica federal, o historiador Juipurema Sandes (2010, p. 136) frisa a presença do ministro das Relações Exteriores, Ramiro Saraiva Guerreiro, na inauguração do museu como indício das prerrogativas governamentais.

³⁶ Guilherme Augusto de Souza Castro integrou a primeira geração de pesquisadores do Ceao, ao lado de Yeda Pessoa de Castro, Vivaldo da Costa Lima, Waldir Freitas e Júlio Braga. Sua nomeação, invés de eleição, a direção foi controversa, à luz do exposto por REIS, 2015.

³⁷ **O que é Cooperação Sul-Sul e por que ela importa?** Disponível em: <https://nacoesunidas.org/o-que-e-cooperacao-sul-sul-e-por-que-ela-importa/>. Acesso em 23 fev. 2020.

³⁸ Verificado nas **Correspondências externas**, 1975-8. Arquivo do Ceao.

Contudo, não foram poucas as opiniões públicas, em jornais locais, como *A Tarde e Tribuna da Bahia*, logo que divulgados os esquemas para o espaço museal, que elencavam motivos impeditivos – discursos reacionários – para a efetivação da instalação, em 1982, e da reabertura em 1999. Tais posturas buscavam ser dissimuladas com acusações relacionadas a descaracterização, formal e simbólica, do complexo da Faculdade de Medicina. Do tipo:

Considero que haverá verdadeira *profanação*, sobretudo, se amanhã, como será possível, o Museu do Negro servir de *abrigo às práticas do candomblé*, hoje já *sofisticado* e *alterado* por aproveitadores e improvisados etnólogos. O futuro pedirá conta aos responsáveis. (IBHM, Tribuna da Bahia, 08/08/1974 citado por MATOS, 2012, p. 98, grifos não especificados).

Sem embargos, o Conselho Universitário, instância deliberativa abaixo apenas da Assembleia Universitária no organograma da Ufba³⁹, chegou a determinar, em 1994, a expropriação do Mafro/Ufba. A museóloga Daniela Moreira de Jesus (2016, p. 77) escreve que: “O Museu, em meio a essa disputa, perdeu parte do espaço [sendo que a área dos planos iniciais já havia sido drasticamente reduzida] que tinha quando foi inaugurado em 1982 quando foi reinaugurado em 1999, no entanto manteve suas atividades”.

Devido a gravidade dos problemas, ratificava-se a necessidade de manter organizado o conjunto de imagens para estimular múltiplas contra argumentações às investidas demagogicamente racistas, prévias e posteriores, aos episódios referidos. Amparado nas contribuições do trabalho de um fotoetnógrafo centralizando a sua rede de colaboradores (MATOS, 2012).

1.3 Vistas da Coleção Africana

Ao fim e ao cabo, o Mafro/Ufba passou a salvaguardar/deter duas coleções, a Africana e a Afro-Brasileira⁴⁰, abrigando um acervo museológico de natureza artística/etnológica (BRITTO, 2018, p. 75). Juipurema Sandes (2010, p. 145) afirma que a maior parte das peças foi tombada na instituição, por via do Ceao, entre 1974-8.

³⁹ Disponível em: https://ufba.br/sites/portal.ufba.br/files/Organograma_UFBA_2015_novo.pdf. Acesso em 23 fev. 2020.

⁴⁰ Para mais informações sobre a Coleção Afro-Brasileira, cf. FREITAS, 2015; MENEZES NETO, 2017; SANDES, 2010.

A usualmente referida, em termos institucionais, como Coleção de Cultura Material Africana, foi formada com parâmetros, aportados na França, das experiências curatoriais de Pierre Verger exercitadas em países americanos e africanos. E por doações variadas; pedidos feitos por Guilherme Castro, a embaixadas, entre outros estabelecimentos nacionais e estrangeiros.

Atualmente, é um dos principais conjuntos de objetos⁴¹ reunidos para estudar e compreender as Áfricas, no Brasil. Entre as primeiras peças adquiridas estão “[...] três miniaturas de bancos tradicionais, *1 conjunto de medidas para pesar ouro, colher e vasilha para guardar ouro em pó* [...] confeccionados em latão.” (A Tarde, 1974 citado por Matos, 2012, p. 126, grifo nosso) doadas pelo, à época, subchefe da Divisão de Museus e Monumentos de Gana, Kwasi Addai Myles.

O artigo também cita, no mesmo lugar (ibid.), “[...] doze esculturas em madeira, inclusive uma boneca e uma representação antropomórfica de uma divindade que preside a boa sorte das pessoas.”, cópias em gesso, doadas pelo Museu real da África central (MRAC – *Musée royal de l’Afrique central*⁴²), “[...] pote para cosméticos, e peças de tecidos representativos da tecelagem de Gana.”.

No que tange às práticas colecionistas, etnográficas, de Verger, cumpre salientar que foram conduzidas preconizando que as peças adquiridas “[...] deveria[m] ser acompanhada[s] de informações sobre suas funções, formas, técnicas de fabricação de objetos e utensílios e suas formas de representação.” (CUNHA, 2006, p. 45), em oposição ao hábito consolidado nas práticas museográficas de não recuperar tais informações ou fantasiá-las.

Sumariamente, sua agência foi feita com a mobilização de uma rede de colaboradores: dentre intelectuais de universidades africanas, artistas – escultores de madeira, ferreiros, ceramistas –, diplomatas, comerciantes, etc. Conexões já

⁴¹ “Também aos objetos visuais [escultura, mobiliário, joias, etc.] não convém a idéia positivista de documento (ainda que de origem): documento é aquilo capaz de fornecer informações a uma questão do observador, qualquer que seja sua natureza tipológica, material ou funcional. É preferível, portanto, considerar a fotografia (e as imagens em geral) como parte viva de nossa realidade social. Vivemos a imagem em nosso cotidiano, em várias dimensões, usos e funções. O emprego de imagens como fonte de informação é apenas um dentre tantos (inclusive simultaneamente a outros) e não altera a natureza da coisa, mas se realiza efetivamente em situações culturais específicas, entre várias outras. A mesma imagem, portanto, pode reciclar-se, assumir vários papéis, ressemantizar-se e produzir efeitos diversos.” (MENESES, 2003, p. 29).

⁴² O *AfricaMuseum* passou por uma renovação, aberta ao público em 2018, para apresentar uma visão contemporânea e decolonial da África. Disponível em: <https://www.africamuseum.be/en/discover/renovation>. Acesso em 18 fev. 2020. Em CUNHA, 2006 há um comentário sobre a exposição anterior.

estabelecidos no início de sua vida profissional, nas primeiras décadas do século XX, muito antes deste trabalho de professor visitante na Ufba entre 1975-6.

No início de sua carreira, o francês radicado em Salvador, fora colaborador do Laboratório de Fotografia do *Musée d’Ethnographie du Trocadéro*, entre os anos de 1934-5 (MATOS, 2012, p. 25) – período derradeiro de existência desta entidade que deu lugar ao *Musée de L’Homme*. A museóloga Andrea de Britto (2018, p. 79) complementa que, nesse momento, ele se aproximaria do museólogo Georges Henri-Rivière e de seu pensamento sobre o museu como espaço de educação e pesquisa. Anos depois foi contratado para colaborar na organização do *Musée d’Histoire Ouidah*, entre algumas outras entidades no oeste africano, como o Instituto Francês da África Negra (atual Instituto Fundamental da África Negra, em Dakar/Senegal).

A historiadora Thiara Matos (2012, p. 107) relata que seu trânsito, no eixo África-Europa, era aclamado; o que instigou a concordância de Rubens Ricupero quanto aos benefícios de tê-lo para executar este trabalho em solo americano. Adicionalmente ao reconhecido prestígio gozado em nichos intelectuais internacionais, já se faziam notar suas contribuições na tessitura do *Anteprojeto da criação de um Museu Afro-Brasileiro*⁴³.

Na carta que enviou ao ministro Fernando Simas Magalhães [em 1974], ele propôs a utilização de reproduções de peças originais africanas feitas em gesso pelo British Museum (Inglaterra) e pelo Musée de Tervuren (Bélgica), e de fotografias ampliadas em grande escala das mesmas. E defendeu ainda a aquisição de objetos diretamente no continente africano por meio da realização de intercâmbios com os museus locais, a exemplo do IFAN (Senegal) e do Musée d’Abidjan (Costa do Marfim) [...] (MATOS, 2012, p. 128).

Estas proposições influíram diretamente na conceitualização, concepção dos espaços e influem nos procedimentos museológicos dos dias correntes. Na condução dos processos de aquisição/musealização do acervo, Verger comprou em mercados de cidades beninenses, como Abomé, Porto Novo, Cotonou, Uidá, e da Nigéria⁴⁴,

⁴³ Disponível na Pasta 1B-299 – Museu Afro-Brasileiro. Arquivo da Fundação Pierre Verger.

⁴⁴ “[...] foram localizadas em seu arquivo pessoal duas faturas assinadas em nome de Lassissi Sanussi, da Universidade de Ibadan, enumerando peças adquiridas em pelo menos três locais distintos. No primeiro registro datado de 7 de abril do mesmo ano [1975], foram listados 20 objetos, a exemplo de tecidos Adire comprados no mercado de Ibadan, e de peças de ferro não especificadas que foram encomendadas a um ferreiro cujo nome não foi revelado, na cidade de Ilobu, há mais de 100km no Estado de Osun. Na segunda fatura com data de 16 de maio, foram registradas 29 peças, tais como: uma estatueta de Exu e três Edan Ogboni, de procedência desconhecida, e mais tecidos Adire, desta vez adquiridos no mercado de Oyo, capital do Estado de mesmo nome.” (MATOS, 2012, p. 135-6).

embora tivesse marcado no roteiro inicial da missão de coleta passagens em outras cidades africanas e europeias.

Com o arrocho orçamentário, optou pela ênfase na produção material das populações iorubá e fon, diante de sua percepção que na Bahia, em especial, manifestava-se mais vigorosamente tais heranças do Golfo do Benim. Em distinção ao resto do Brasil, acentuado pelas tradições Congo-Angola. De seu itinerário, Matos (2012, p. 135) atenta que:

Em 5 de junho de 1975, passando por Cotonou, a maior cidade do Daomé, Pierre Verger recebeu algumas peças de metal e de madeira feitas por Ali Adamou, residente no mesmo local [...] Cinco dias depois, na capital Porto Novo, ele recebeu dez máscaras gueledês fabricadas em madeira pelo escultor Casimir Lanigba, residente em Dagbé, uma vila vizinha. No mesmo dia, outro escultor chamado Gabriel Adekanbi, morador de Pobé, localidade um pouco mais distante, lhe forneceu dois oxês de Xangô, dentre outras peças. E no dia 15 de junho, o ferreiro Simon Akati, proveniente de Abomé, lhe entregou duas espadas e uma estatueta de Gu, como é chamada pelos fons a divindade do ferro e da guerra, conhecida como Ogun entre os iorubás.

Apesar das previsões e cobranças estipularem o rápido traslado atlântico das peças adquiridas, os trâmites burocráticos de alfândega internacional dificultaram, sobremaneira, a chegada/entrada das obras recolhidas para formar um conjunto, sobretudo, pelo valor didático acima do estético - não dissociado um do outro (MATOS, 2012).

Nessa direção, Pierre Verger posiciona-se conceitualmente alinhado às ideias de Agostinho da Silva quando, em idos da década de 1960, imaginava um museu didático que sediasse diversos saberes para promover dinâmicas e intercâmbios culturais. Como disserta a museóloga Daniela de Jesus (2018, p. 57), seguindo as premissas do diretor-fundador do Ceao, a educação tem sido a motriz essencial do museu em sua missão de estreitar laços com o continente africano.

Na atualidade, a Coleção Africana é caracterizada como sendo composta por objetos variados, categorizados em Adornos, Cerâmicas, Esculturas, Instrumentos musicais, Jogos, Máscaras, Tapeçarias, Tecidos e Trajes⁴⁵. Em Tainacan – plataforma digital onde o acervo do museu também é preservado –, a coleção é

⁴⁵ Site do museu, disponível em: <http://www.mafro.ceao.ufba.br/pt-br/colecao-africana>. Acesso em 24 dez. 2019.

apresentada, tipologicamente, contendo Adornos, Esculturas, Indumentárias, Instrumentos musicais, Mobiliários e Objetos sacros.⁴⁶

Ambas sequências de classes resvalam a proposta da antropóloga e arte-educadora Marta Salum (1997, p. 76-7, grifos nossos), baseada em exame preliminar dos objetos, durante a, nos termos de Jeferson Bacelar citado por Salum, “revitalização” do museu:

a) objetos utilitários - utensílios, mobiliário, ferramentas, instrumentos musicais, armas, panos, teares [figs. 2, 3]; **b) objetos rituais** - a réplica da estatueta “maternidade” Bena Luluwa do MRAC [*Musée royal de l’Afrique central*], objetos do culto de Ifá, os ibeji**, “bonecas” como as akua-ba** de Gana, “ferramentas” de orixás, as insígnias edan** dos Ogboni, entre outros [figs. 4, 5]; **c) objetos de prestígio** - bastões, e outros atributos rituais ou utilitários, como bancos de chefes dos Ashanti, jóias, símbolos de alguns orixás** (enquanto chefes políticos na Nigéria, Benin), tapeçaria dos Ba-kuba do Congo (ex-Zaire), entre outros [figs. 6, 7]; **d) objetos comemorativos ou cerimoniais** - réplicas de estátuas (ndop** e “efígies reais”**), da estatueta “maternidade” dos Bakongo, das figuras com cariátides dos Baluba e da cadeira de chefe dos Batshokwe - todas do MRAC algumas máscaras a serem determinadas, os asèn** dos Fon, os “recades”**, “cabeça de bronze”** do tipo dos Bini, e alguns outros produtos de bronze e cerâmica (?) [figs. 8, 9]; **e) objetos educativos** - algumas máscaras, como as géledé, enfocando o significado da iconografia proverbial; bonecas akua-ba; pesos de ouro dos Ashanti de Gana; os “recades” e os asèn, aqui também; panos de Benin (com emblemas reais, e outros ideogramas proverbiais) [figs. 10, 11]; **f) objetos estéticos** - estátuas e máscaras, jóias, tecidos, “arte de corte”**, objetos que ilustrem processos técnicos e produtos das diversas artes. [figs. 12, 13] ”.

⁴⁶ Disponível em: <http://afro.culturadigital.br/colecao/mafroufba/>. Acesso em 12 abr. 2020. A museóloga Andréa de Britto (2018, p. 113), afirma que “das 1800 peças aproximadamente existentes no acervo do MAFRO, apenas 385 estão disponibilizadas na plataforma digital intitulada Acervo AfroDigital [Tainacan], o que equivale a 25% do todo.” Dentre essas, grande parte das joias enfatizadas no presente trabalho.

Fotografia 2 – *Tambor falante*. Nigéria.



Fonte: Museu Afro-Brasileiro/Ufba (<http://www.mafro.ceao.ufba.br/>).⁴⁷

Fotografia 3 – *Tear* (Benin) e *Pano da Costa* (Nigéria).



Fonte: Museu Afro-Brasileiro/Ufba.

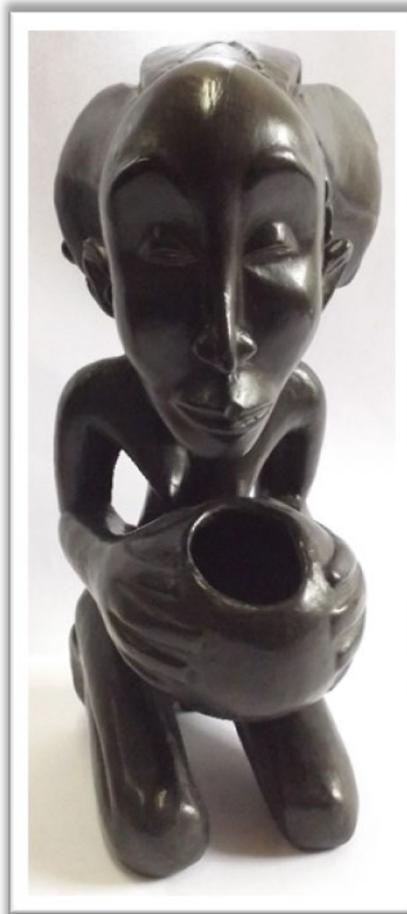
⁴⁷ As fotografias de acervos museológicos, nomenclaturas e descrições empregadas, utilizadas neste trabalho, são institucionais, disponíveis nos respectivos sites.

Fotografia 4 – *Conjunto de Ifá* - madeira, marfim, cocos de dendê, búzios - objetos utilizados no processo oracular de Ifá. Benin.



Fonte: Museu Afro-Brasileiro/Ufba.

Fotografia 5 – *Escultura*. República Democrática do Congo.



Fonte: Museu Afro-Brasileiro/Ufba.

Fotografia 6 – *Pulseira de Oxum*. República Popular do Benin.



Fonte: Museu Afro-Brasileiro/Ufba.

Fotografia 7 – *Espada de Gú [Gubasa]*. Abomé/Beninim.



Fonte: Museu Afro-Brasileiro/Ufba.

Fotografia 8 – Obá Rei de Benim. Nigéria.



Fonte: Museu Afro-Brasileiro/Ufba.

Fotografia 9 – Recade. Benim.



Fonte: Museu Afro-Brasileiro/Ufba.

Fotografia 10 – *Peso para medir ouro em pó Jacaré. Gana.*



Fonte: Museu Afro-Brasileiro/Ufba.

Fotografia 11 – *Boneca Akuaba. Gana.*



Fonte: Museu Afro-Brasileiro/Ufba.

Fotografia 12 – Máscara Geledé.



Fonte: Museu Afro-Brasileiro/Ufba.

Fotografia 13 – Adirê. República Popular do Benin.



Fonte: Museu Afro-Brasileiro/Ufba.

O historiador Juipurema Sandes (2010, p. 19) condensa que “a coleção é composta por 486 artefatos, 45% do acervo total. Foram identificados artefatos de 14 origens étnicas diferentes: *yorubá, igbo, bini, fon, akan-ashanti, wolof, bobo, kongo, tchokwe, luba, kuba, ndengese, lulua e turkana*”. Marta Salum (1997) expressa que a

abordagem utilizada para os procedimentos museológicos⁴⁸ era a etno-estética, metodologia qual o antropólogo congolês Kabengele Munanga⁴⁹ (2006, p. 4) sintetiza dizendo que:

Essa confrontação que consiste em fazer o uso dos dados objetivos e mensuráveis e a estudar os objetos em seu meio, corresponde ao que alguns chamam de mestiçagem cultural ou união. Esta abordagem remete ao que foi desde então chamado Antropologia da arte, cujo objetivo era resolver a velha oposição entre os defensores do funcionalismo e os defensores do formalismo [...] consistindo em examinar o objeto não apenas segundo os dados culturais do observador, mas também segundo os dados da sociedade estudada [...]

A consideração das premissas da “Antropologia da arte” possibilita compreender o colecionismo de Verger como prática de Etnografia visual, calcada nos métodos (in)formais da escola francesa de exercitar tal disciplina, particularmente ao estabelecer, ou colaborar decisivamente, para a designação da natureza do acervo como artística-etnográfica. Ainda que não tenha determinado os instrumentos de documentação do museu ou eleito, expressivamente, grupos de informação para os registros.

Por conseguinte, a composição museológica geral do Mafro/Ufba, tornou-se permeada por proposições taxinômicas inerentes à História Natural, tal explicada por Michel Foucault (1999, p. 175). Em outras palavras, à epistemologia euro-ocidental maturada em ambientes pré Museologia, herbários, coleções, jardins, voltados a elaboração do saber sobre o mundo e as naturezas, que formularam um vocabulário para desclassificar pessoas e coisas de fora da Europa, nomeando como deveriam ser visibilizadas.

Principalmente tomando como referência o pico de fins do século XVIII, quando a forma gabinete vai adquirindo contornos de museu, grandes bases de dados sobre línguas, culturas, organizações sociais, comportamento animal, identidades, uso de plantas, anatomia... Concomitante a ordenação dos discursos sobre a evolução do homem/humanidade nos moldes da teoria evolucionista e suas derivações; assim como “[...] a instauração de arquivos, sua classificação, a reorganização das

⁴⁸ “[Marcelo] Cunha [...] informa que o envolvimento dos docentes e discentes do curso de Museologia da UFBA possibilitou a revisão da documentação museológica e patrimonial” (JESUS, 2016, p. 72).

⁴⁹ Nascido em 1940, na cidade de Bakwa-Kalonji; naturalizado brasileiro, em 1985. Tem larga e consolidada carreira acadêmica, valendo mencionar que é ex diretor do Museu de Arqueologia e Etnologia (1983-9) e ex vice-diretor do Museu de Arte Contemporânea (2002-6), ambos da Universidade de São Paulo.

bibliotecas, o estabelecimento de catálogos, de repertórios [...]” (FOUCAULT, 1999, p. 176).

Em grande medida, justamente imbricada com o nascente campo nomeado Antropologia que sincretizaria tarefas, focos de análise, da história – das lideranças políticas, aves, serpentes, flores, pinturas, dragões, leis e legislaturas – no desabrochar das ciências sociais fomentadas e repercutidas por variadas instâncias do colonialismo.

CAPÍTULO 2. ARRANJO CURATORIAL

Veremos nesse capítulo as bases do arranjo curatorial proposto por Pierre Verger ao Mafro/Ufba, no desenrolar dos procedimentos de pesquisa, seleção, compra e classificação primária de acervo, nos quais está inserida a constituição da joalheria em metal-africana. A partir da observação de instituições congêneres que opera(va)m na chave das categorias propostas como natureza do acervo/coleção, **Etnográfica-Artística**.

Começaremos com uma sucinta história de museus franceses, com foco no *Musée du Quai Branly - Jacques Chirac*, através de seus predecessores *Musée du Trocadéro* e *Musée de l'Homme*. Sem dúvidas, o Museu Afro-Brasileiro tem seu próprio histórico de formação e especificidades em relação às instituições europeias que realizam trabalhos similares. Entretanto, é imprescindível não perder estas, *Trocadéro* e *de l'Homme*, de vista, uma vez que se vinculam inextricavelmente à sua biografia como precedentes e correlatos, dado que as joias foram arranjadas quer como objetos de prestígio, objetos estéticos e, sobretudo, objetos rituais (religiosos), em seguimento aos arranjos museográficos copropagados ao mundo por tais ambientes.

Tal ocorreu com a coleção africana do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP), também agenciada por Verger, em colaboração com os professores Ulpiano Meneses e Marianno da Cunha, cujos artefatos de joalheria vêm sendo categorizados ora pelo simbolismo como Emblemas (de poder, prestígio, distinção), ora pela função de Ornamentos, Utensílios, Implementos, Adornos (considerando usos cotidianos, pessoal e/ou coletivo); e Esculturas no decorrer da execução dos processos museológicos (SALUM; CERAVOLO, 1993; SILVA, 2006).

Dentre episódios, conhecidos e desconhecidos, onde peças metalúrgicas têm sido protagonistas, remeteremos a outra instituição congênere, na Inglaterra, *The British Museum* (Museu Britânico), considerada responsável por impactar decisivamente os modos de compreender tesouros da África ocidental, por intermédio do colecionismo oriundo da espoliação do palácio real do Reino do Benim, ou Império Edo, na Nigéria, atrelado a expedição punitiva em 1897.

Essa sequência específica de acontecimentos evidencia como grande parte das elaborações (i)materiais, seja em metal ou outro suporte, oriundas de locais não

européus, foram postas a circulação e vêm percorrendo instituições museológicas no sistema-mundo ocidental, há alguns séculos, sendo documentadas e exibidas. Ao passo que introduz referências que modularam, em maior ou menor escala, o imaginário europeu sobre quais artefatos deveriam ser valorizados como mais valiosos, indispensáveis, *masterpieces*.

Finalmente, visualizaremos características gerais das 29 peças que formam a coleção de joias – modo e período de aquisição, locais onde foram coletadas, material a partir do qual foram elaboradas –, relacionadas a concepções iorubá da utilização de joias, a fim de esboçar um perfil formal do conjunto em questão.

2.1 Entre Etnografia e Arte

No mesmo século XIX do ciclo de revoltas, no Império do Brasil, que levou às “repatriações”⁵⁰, organizava-se em metrópoles europeias o ramo das ciências naturais designado como Antropologia e eram instalados os primeiros museus públicos, conseguinte aos paradigmas de alastramento dos gabinetes de curiosidades ou câmaras de maravilhas privadas (RAFFAINI, 1993).

Estes ancestrais dos espaços museológicos modernos e contemporâneos, “criação euro-ocidental ‘constituídas por categorias classificatórias, ordenadoras do mundo’” (FERREIRA, 2011, p. 82) reuniram e guardaram, na qualidade de miscelâneas de coisas, algumas das primeiras coleções de arte, para atestar o valor hierarquizador de distinção imbricado na reunião de peças que seriam estandartes nos/dos sistemas de símbolos capturados.

Desempenharam papel fundamental na domesticação do mundo⁵¹, como alude o museólogo José Joaquim de Araújo Filho (2017, p. 23), podendo ser entendidos como as “primeiras bases de dados metódicas”. Seguindo a historiadora Patricia Raffaini (1993, p. 161), seriam “[...] representantes do universo que se deseja conhecer, possuir, apresentam o que não se pode ver, o que está distante”.

Ao avaliar o decorrer das especializações desta instituição, Araújo Filho (2017, p. 26) chama a atenção para a necessidade de categorizar os acervos, subjacente a

⁵⁰ Como mostra CUNHA, 1985 era frequente que as pessoas fossem genericamente embarcadas para a África, sem correspondência natal.

⁵¹ “Durante o século XVI, na Europa, um determinado tipo de instrumento de registro tornou-se bastante popular entre colecionadores privados: os catálogos. Em sua maioria, eram resultantes de extensos trabalhos de inventário e orientados, em parte dos casos, para demonstrar o poder dos donos, ou para fins comerciais.” (MONTEIRO, 2014, p. 54).

atualizações de vocabulário e expansão dos horizontes de alcance, como fator preponderante para o surgimento da forma museu em simbiose à montagem das teorias evolucionistas⁵² e doutrinas raciais que compõem o arcabouço do eurocentrismo, suas noções de alteridade e o saber binário que opera em “[...] civilizado-primitivo, escrita-oralidade, história-mito, presente-passado, ciência-religião” (ARAUJO FILHO, 2017, p. 24).

O fôlego que impeliu o colecionismo de colonizadores – exploradores/as, comerciantes e missionários/as católicos –, igualmente sustentou o larápio contínuo de metais, condimentos, tecidos, etc., discriminados exóticos, bizarros, mas, acima de tudo, valiosos. Falar de *naturalia*, *artificialia* ou *mirabilia*, significava, quase exclusivamente, referir-se às produções materiais coercitivamente tomadas de povos africanos, americanos, asiáticos e oceânicos, ou seja, quaisquer populações *outras*. O museólogo Bruno Brulon Soares (2012, p. 47) sintetiza:

No século XIX, e ainda no início do XX, a criação de museus etnográficos respondia às necessidades inerentes da etnologia. Pode-se dizer que se por um lado esses museus se limitavam às demandas de uma ciência em vias de se consolidar, por outro, a própria antropologia (ou etnologia como era tratada no contexto francês da época), no momento de sua formação, surge como uma disciplina fortemente ligada às coleções dos museus.

Dentre os quais esteve o *Musée d’Ethnographie du Trocadéro* (Museu de Etnografia do *Trocadéro*), aberto em 1881, que “[...] tinha nas coleções americanas o centro de interesse dos seus conservadores, seguida pela coleção de etnografia européia, em particular francesa.” (SOARES, 2012, p. 106). Criado por Ernest-Théodore Hamy, que professava a etnologia como ciência histórica dos fenômenos passados, seu arranjo curatorial impunha às coleções, europeias e não europeias, diretrizes pautadas em critérios cronológicos e geográficos com o propósito de representar sociedades primitivas à beira da extinção no pano de fundo maior da evolução-civilização.

No corpo de funcionários do *Trocadéro*, tomando o ano de sua fundação, em 1877, até a extinção em 1934, estiveram figuras chave da sedimentação de disciplinas como a Antropologia, Museologia e documentação⁵³, dentre as quais destaca-se

⁵² *A origem das espécies*, do naturalista britânico Charles Darwin, foi publicado em 1859.

⁵³ Seguindo a metodologia de Juliana Monteiro, documentação aqui se grava em minúscula em referência à documentação em museus. “[...] em termos genéricos, documentação é um termo que pode ser interpretado como específico de instituições que lidam com variados tipos e naturezas de acervo, e

[neste subcapítulo] o museógrafo francês Georges Henri Rivière [e no capítulo seguinte a bibliotecária Yvonne Odden].

Para Bruno Soares (2012, p. 108), Rivière performaria uma nova corrente museográfica, devido a sua atuação na intersecção da Arte, em especial com surrealistas. Se a Etnologia⁵⁴ estava em vias de se consolidar, similarmente a Museologia, em torno da museália recolhida, os conceitos do campo da Arte, usualmente tratados simploriamente como ‘estético’, já estavam em voga e agitação, configurando o binômio conceitual que estimulou o paradigma de operação dos processos museológicos na época, acirrados entre as interpretações das peças, pautadas nos métodos etnográficos e o modo de exibi-las, para incitar uma fruição pretensamente livre de condicionantes.

A despeito das premissas surreais de descontextualizar as obras, o museógrafo prezava pela “recontextualização”, isto é, informar dados como técnicas de elaboração, procedência, formas de uso que deveriam introduzir o objeto original apesar do repertório cultural de quem estivesse vendo. “Preferia-se, assim, as apresentações didáticas, em que os objetos eram colocados em relação uns com os outros e deviam esclarecer uns aos outros” (SOARES, 2012, p. 108).

Razão pela qual Georges Rivière remanejou a exibição dos 100 mil objetos que compunham a coleção do museu de etnografia, instaurando um processo de reclassificação das peças. Soares relata que, por volta de 1930-1, o museu dispunha os recursos museográficos – acervo, dioramas, mobiliário – de modo “extensivo”, sem etiquetas, exibindo as fartas coletas como gabinete de curiosidade, embora já fosse entendido e gerido como um museu de sociedade⁵⁵ voltado ao ensino.

Possivelmente as intervenções foram motivadas pelo método como as informações sobre as peças coletadas foram transcritas aos instrumentos de registro, sobrepujando “[...] a nova relação “mais humana” que a França tentava estabelecer

a Documentação é uma disciplina. São palavras homógrafas, mas com significados distintos, não marcados apenas pela opção deste trabalho: uma grafada com letra inicial minúscula; a outra, com maiúscula. Por isso e pelo desejo de caracterizar o uso do termo documentação especificamente na área de museus é que se opta pelo termo documentação em museus.” (MONTEIRO, 2014, p. 153).

⁵⁴ Cf. Tim Ingold (2015) que realça, na contemporaneidade, as distinções entre Antropologia, Etnologia e Etnografia.

⁵⁵ “A característica própria dos ‘museus de sociedade’ é a de criar um programa contrastado fundado, segundo Lévi-Strauss, sob os princípios das ciências sociais. Não são os objetos musealizados que desempenham o papel principal, mas a transmissão de relações complexas e do saber moderno por meio das mídias populares. A tarefa do museu de sociedade seria a de fazer ‘aprender as pessoas que não sabem [...] como melhor se situar na sociedade em que vivem’”. (SOARES, 2012, p. 105).

com seu império.” (SOARES, 2012, p. 109). Já carregando o intuito de erigir as colunas teóricas de sustentação que alçaram a concretização do seu projeto de museu-laboratório, em distinção a um depósito de artefatos, que propiciaria a instalação de um integrado funcionamento sistêmico, porque “[...] o laboratório tem a função de tratar todos os objetos que entram ou que vem das reservas do museu.

A partir de então, a organização das tarefas e a conservação se tornam também aspectos da pesquisa do museu.” (SOARES, 2012, p. 111). O início desta cadeia operatória poderia ser retrçado a partir da coleta/aquisição, que deveria buscar tipos médios “[...] de maneira a romper com a coleta do raro, do belo e do excepcional, e privilegiando a abordagem etnográfica sustentada [agora] por Rivet e Mauss.” (SOARES, 2012, p. 112).

Perspectiva que foi corrente no Mafró/Ufba, anos mais tarde, via Pierre Verger, testemunha ocular dessa série de mudanças. Com a demolição para ceder espaço ao *Palais de Chaillot* (Palácio de *Chaillot*), que abrigaria a Exposição Universal de 1937, o *Musée d’Ethnographie*, tal como havia sido construído *Palais du Trocadéro* para sediar a Exposição Universal de 1878, traria, em seu rastro, um ano depois, o *Musée de L’Homme* (Museu do Homem).

Bruno Soares (2012, p. 124) segue narrando que esta nova entidade seria o estandarte das recentes experiências museográficas anteriores, tendo como base o discurso da diversidade do patrimônio da humanidade, enunciado ao buscar recapitular uma “síntese sobre o homem”, pela linhagem civilizatória das heranças romanas, gregas e egípcias. A direção dos processos passou a cargo do antropólogo (etnólogo) Paul Rivet, cujas pesquisas se detinham sobre a América do Sul, que já atuava junto a George Henri Rivière no *Trocadéro*.

Rivière, por sua vez, foi se dedicar ao *Musée national des arts et traditions populaires* (Museu nacional de artes e tradições populares fechado, em 2005, para se tornar o *Musée des Civilisations de l’Europe et de la Méditerranée*) que, inicialmente, também funcionava em *Chaillot*. “Realizava-se, deste modo, a metamorfose de um museu de etnografia em museu de etnologia, no contexto particular em que a abordagem predominante era a da racialização dos povos.” (SOARES, 2012, p. 116).

Rivet passou a dispor da colaboração do também antropólogo Marcel Mauss. Mauss, em 1947, produziria um *Manual de Etnografia*, dirigido a etnógrafos e museógrafos, situando “[...] a museologia como um ramo da etnografia descritiva, e

os museus como os ‘arquivos materiais’ das sociedades estudadas, que faziam do objeto ‘peça de convicção’ com base na crença em uma imagem positivista do mundo” (SOARES, 2012, p. 112).

Indicativo da demagogia do momento sociopolítico, onde o *Musée de L’Homme* seria mais um canal da dominação colonial, invés de mediador da pretensão de “humanizar” as relações internacionais. “[...] Este trabalho – mais político do que científico, de fato – era o que seria colocado em prática por um museu que falava em nome de todos os *Homens*.” (SOARES, 2012, p. 117, grifo do autor).

A racialização, principal metodologia colonial reproduzida com os artefatos organizados de modo positivista, foi colocada em prática de legitimação como contribuições decisivas no delineamento da caracterização do objeto “tradicional”, “autêntico”, perseguido nas pesquisas sobre as culturas extra-europeias dirigidas por Rivet e Mauss⁵⁶ que se tornaram modelo canônico para incontáveis estudos e teorias subsequentes.

Na altura, eles enviavam estudantes, tal qual iam, a missões etnográficas em territórios colonizados pela França, com apoio pecuniário e estrutural do governo⁵⁷. O antropólogo francês Georges Balandier, citado por Soares (2012, p. 120, grifo nosso), reporta que:

A grande invenção do século XX, teria sido a ‘descoberta’, pelos antropólogos, das ‘culturas puras’, intocadas pela história e especialmente pelo colonialismo. Tendo encontrado estes povos (raros), esses cientistas, então, se dedicavam ao registro e à preservação de suas tradições ‘autênticas’, antes que elas desaparecessem. **O sentido do salvamento dessas ‘culturas’ estava plenamente atrelado ao trabalho etnográfico e museológico, de modo que era preciso haver o contato colonial para que as culturas desses povos não se perdessem, e pudessem ser ‘salvas’ pelo Ocidente, guardadas nos museus europeus.**

Em função disso, os objetos-imagens que cumpriam a função de historiografar etnias, eram significados apenas quando posicionados em meio a seu conjunto determinado, arranjado por critérios geográficos e temáticos, como um guia turístico

⁵⁶ “A ciência, então, passa a dominar, tendo os documentos (ou “provas”) como protagonistas do discurso encenado pela nova instituição.” (SOARES, 2012, p. 122).

⁵⁷ Paul Rivet e Marcel Mauss desenvolveram projetos de museus para as ex-colônias, onde haviam duas instituições culturais chamadas *Institut français d’Afrique Noire-Ifan* (Instituto francês da África Negra), com sede em Dakar/Senegal, e o *Institut de recherches appliquées du Dahomey-Irad* (Instituto de pesquisas aplicadas do Daomé), no Benim (SOARES, 2012), com o qual também Pierre Verger colaborou para a criação do Museu de Ouidah, em 1969, nove anos após a independência beninense. Para uma história de museus no Benim cf. EFFIBOLEY, 2015.

de informações introdutórias a essas partes ultramarinas dos locais, na Europa, onde estavam sendo acessados.

Verossimilhantes por sua condição natural de documento, nesse sentido, “segundo essa perspectiva documental (opondo-se a uma visão ‘monumental’ das coisas no museu), um objeto só poderia ser percebido como ‘arte’, se a noção de arte fosse inerente a um testemunho material de um povo, isto é, *a arte é também documento.*” (SOARES, 2012, p. 125, grifo do autor).

A museóloga Luzia Ferreira (2011, p. 86) aponta que “as concepções sobre arte [...] [estavam] calcadas em teorias elaboradas na segunda metade do século XIX [...] nas formulações de dois filósofos: [Immanuel] Kant e [Georg] Hegel”. Tanto o prussiano, quanto o germânico, em seus trabalhos acerca do estético e do artístico, tinham entendimentos formalistas: ênfase exacerbada nas formas dos objetos como capazes de produzir significados e, derivadas destas, as maximizadas potencialidades em instigar gozo/fruição – denotar o belo.⁵⁸

Vale frisar que essas teorias da arte, formuladas na Europa, não viram pelas devidas lentes as obras africanas, que tampouco lhe eram familiares. A historiadora da arte estadunidense Sidney Kasfir (2016, p. 14) alerta para a série de mudanças, abalos classificatórios, experimentadas por tais peças: espécimes exóticos, científicos; documentos etnográficos; obras de arte. Apontando a atuação de “Picasso e seus amigos” como decisivas para a emergência avassaladora da taxonomia ‘arte’ e suas implicações mercadológicas, turísticas.

Tendências idealistas tanto correntes, quanto postas em xeque, lado a lado à antropologia, na cena artística oeste europeia das primeiras décadas do século XX, onde estavam em voga, e em pleno debute, as vanguardas modernistas pós-impressionismo, Fauvismo, Expressionismo, Cubismo, Surrealismo, Futurismo, Dada que, grosso modo, orientavam-se à renovação do imaginário ocidental, buscando romper com as formas de produção artística consagradas naquele momento. Enquanto testemunhavam a elaboração da teoria da relatividade e da psicanálise (HOBSBAWN, 2008).

⁵⁸ “[...] esse discurso formalista da arte sedimentou diferenças que passaram a distinguir a ‘verdadeira’ arte como ‘um ato de expressão imaginativa que requer compreensão interpretativa’ (SHINER, 2004, p. 356). A arte passou a ser tratada como uma essência metafísica reconhecida pelos seus méritos técnicos, mas, principalmente, pelo seu status filosófico, como pretendiam os filósofos idealistas.” (MARTINS, 2006, p. 67).

Dentre as vanguardas que se relacionaram com obras africanas, despontam o Cubismo e o Surrealismo. As práticas de Pablo Picasso (Cubismo) são relatadas como as que haviam “redescoberto”⁵⁹ as coleções etnográficas do *Trocadéro*, que passaram ao *de l’Homme*. O engajamento Surrealista, como já mencionado, influenciou as concepções teórico-metodológico de Georges Henri Rivière⁶⁰.

Este movimento ocorria não apenas dentro da pintura e cinema, mas espalhava-se com a literatura, política e filosofia, salientando-se a atuação do crítico André Breton. A historiadora da arte britânica Dawn Ades (1991, p. 93), ressalta que “[...] o surrealismo foi um dos mais vorazes de todos os movimentos modernos, atraindo para a sua órbita a arte dos médiuns, crianças, lunáticos, os pintores naïfs, juntamente com a arte primitiva [...]”.

Ambos, Cubismo e Surrealismo, marcaram o modo da espectralidade europeia de compreender artes africanas, a despeito das consequências decorrentes da II Grande Guerra, como a ascensão nazista, que iria dispersar vasta parte de artistas da Europa para os Estados Unidos e ocasionar a união de habitantes das metrópoles e colônias sob o mesmo exército aliado/rival, catalisando uma revisão das relações geopolíticas.

Em todo caso, o *Musée de L’Homme* segue funcionando, uma vez inaugurado, na busca do aperfeiçoamento de suas metodologias de trabalho, não obstante suas práticas museológicas colonialistas tenham sido reiteradamente denunciadas desde 1950. Contudo, parte de sua coleção africana e coleções do *Musée national des arts d’Afrique et d’Océanie* (Museu nacional das artes da África e Oceania) passaram a ser sediadas no *Musée du quai Branly*⁶¹ (Museu do cais Branly) Jacques Chirac – projeto do presidente que nomeia a instituição. A par disso, após analisar a trajetória

⁵⁹ “A arte negra iria condicionar diretamente a visualidade da obra de Picasso no ano e meio que se seguiu à pintura de *Les Femmes d’Alger* [...] mas o seu legado ao cubismo foi, em última análise, o de uma nova concepção estética, uma força intelectual.” (GOLDING, 1991, p. 41).

⁶⁰ “[...] [Rivière] alimentava relações com o campo das artes e em particular com os surrealistas que estavam mais interessados na possibilidade de produzir críticas à sociedade ocidental, do que propriamente na etnologia científica de Rivet. Com a “descoberta da arte negra” pelos cubistas nos anos 1910, e depois pelos surrealistas nos anos 1920, os meios de vanguarda do mundo das artes são confrontados com uma espécie de crise das representações no mundo ocidental, seguida por uma reflexão sobre a própria noção de ‘arte negra’.” (SOARES, 2012, p. 110).

⁶¹ “Como descreveu Sally Price, os objetos retirados do *Musée de l’Homme* e do MNAAO, enquanto o novo prédio que ocupariam ainda estava em construção, foram transferidos para laboratórios no *Hôtel Berliet*, em Paris, onde permaneceram por três anos, entre 2001 e 2004. Estes foram tratados individualmente em um processo de transformação museológica dos mais avançados no mundo. Eles foram reetiquetados, medidos, pesados, inventariados, limpos, reparados, desinfetados e fotografados, peça a peça, em um processo ritualizado.” (SOARES, 2012, p. 188-9).

do *Musée d’Etnographie du Trocadéro* e do *de L’Homme*, Bruno Soares (2012, p. 418), conclui que:

[...] no quai Branly, a linguagem da arte é vista como o principal meio para a descolonização das suas coleções. Como uma máscara que se aplica ao real, a expressão artística cultivada no objeto etnográfico é um envelope das diferenças atravessadas pela violência material e simbólica da dominação colonial, e é, assim, consumida sem culpa – e é por isso que, uma vez ou outra, ela irá envolver não somente o deleite, mas também algum sofrimento.

Diante dessas transformações taxonômicas, é salutar não perder de vista a própria ascensão da categoria “arte” que, nos limites do construto europeu, passou a assimilar ainda mais coisas anteriores a sistematização dos modos de conhecer em disciplinas científicas. A historiadora da arte estadunidense Carolyn Dean (2006) exorta, em coro a outras pesquisadoras da Cultura Visual/História da Arte, que uma questão fulcral a ser considerada em tal problema é “quando é arte?”, por força de atinar para acentuar os arranjos conceituais e/ou metafóricos que foram/são feitos para abordar tais objetos em composições museológicas.

Ou seja, as operações classificatórias, com esforços interdisciplinares que, em ação predatória, inseriram tais peças em um mercado, voraz consumidor, criador de demanda de peças - preferencialmente autênticas, mas também cópias – para que possam arranjar discussões acerca das Áfricas, de seus impactos e influências no sistema-mundo ocidental (PHILLIPS, 2006).

Deste modo, o acervo do *quai Branly*, atualmente, é formado por mais de 700 mil objetos categorizados, em sua base de dados digital⁶², como arte gráfica, instrumentos musicais, modelagem, objetos, pintura, fotografia, escultura e indumentária. Encontram-se braceletes, anéis, tornozeleiras, colares, geralmente classificados/chamados de objeto, mas também como indumentária ou instrumento musical, e referidos em fotografias como joias, conforme exemplifica a imagem abaixo de um par de braceletes da Etiópia (foto. 14).

⁶² Disponível em: <http://www.quaibrany.fr/fr/explorer-les-collections/>. Acesso em 20 mai. 2020.

Fotografia 14 – *Par de braceletes*. Autor não identificado. Cobre. Etiópia. Cultura Oromo. Coletada antes de 1934.



Fonte: Musée du quai Branly, procedente do Musée de L'Homme. (<http://www.quaibrnly.fr/en/explore-collections/base/Work/action/show/notice/218296-paire-de-bracelets/page/11/>).

De acordo com o antropólogo estadunidense James Clifford (2007), o *quai Branly* preservou, com outros cacoeetes, o ideal antevisto no *Musée de L'Homme*⁶³ de salvar e mostrar aos homens seus diversos patrimônios. Suas coleções “[...] tem uma porção a dizer sobre as vicissitudes da exploração, a benevolência auto confirmativa do colonialismo, as arbitrariedades do gosto e os mercados globais [simultaneamente suscitam questões sobre] [...] quem e o que é incluído na lição de humanidade de Chirac [...]” (2007, p. 20)⁶⁴.

Conseqüentemente, as instituições museais francesas, museus de civilização ou sociedade, concretizam uma série de transformações que passou – e continua passando – a Antropologia e a Arte, à medida que prosseguem desenvolvendo suas atividades. Com isso, também endereçam o papel colonialista que tem jogado museus ao redor do sistema-mundo ocidental, apoiando-se em bens culturais alheios para realizarem seus serviços.

⁶³ “O museu de 1938 herdaria do projeto anterior o discurso da diversidade, incorporando, ao mesmo tempo, um relato das origens da humanidade. Na verdade, como aponta L'Estoile, o Musée de l'Homme seria uma “síntese” das experiências museográficas precedentes, mas proclamando um ponto de vista científico sobre o mundo através da “sobriedade da apresentação” e do “rigor dos textos” com tom científico.” (SOARES, 2012, p. 124).

⁶⁴ “[...] have a great deal to say about the vicissitudes of exploration, the self-confirming benevolence of colonialism, the arbitrariness of taste and global markets. [...] Who and what is included in Chirac's leçon d'humanité [...]”.

Este aspecto, mais ligado às relações econômicas, remete diretamente às principais motivações para estes acervos serem formados, por exportação, às vitrines do ocidente. Nas palavras do historiador da arte alemão, Hans Belting (2012, p. 193): “A arte, em exposição como testemunha principal da história, oferecia como esta uma ‘imagem impressionante do progresso do espírito humano’ [...]”.

A noção de progresso, por extensão, permeia as práticas museológicas contemporâneas, não apenas na França, mas ao longo da extensão capilar de atuação do Icom, que profere recomendações e diretrizes, na/da Europa, América, África, Ásia e Oceania. Seja como etnografia ou arte⁶⁵, a prática curatorial em museus com objetos africanos tem difundido saberes, fazeres e estimulou a diáspora de artefatos, mais ou menos similares a estes sediados em países europeus, para diferentes territórios, inclusive Salvador-Bahia-Brasil.

Ao ter delineada a natureza de seu acervo como etnográfica-artística e vim sendo gerido por museólogas, além de docentes em alinhamento com a Museologia Social (Sociomuseologia), as experiências no/do Mafro/Ufba colaboram para sintetizar uma série de discussões iniciadas no começo do século XIX, com o surgimento da etnologia e etnografia. Agravadas na guinada operada pelas vanguardas modernistas, ao promover a mobilidade de objetos etnográficos em obras de arte. Elegendo caminhos do meio, nem à Antropologia, nem à Arte, e sim com ambas em complementariedade, pela Museologia.

Considerando que se dá seguimento direto às propostas de Georges Henri Rivière, germinadas com as museografias didáticas, somadas às *práxis* das demais figuras que passaram a integrar os fóruns, nem sempre conclusivos, compreendidos em comitês como o Internacional de Museologia (Icofom), responsáveis por maturar movimentos como a Nova Museologia, para estabelecer conceitos e domínios dos anos 1980 em diante, consolidando mais que um léxico oriundo dos fazeres em museu (CERAVOLO, 2004).

⁶⁵ “Estudos sérios sobre as artes africana, americana e oceânica começaram na segunda metade do século XIX, período em que a ideia de evolução permeava todo o pensamento científico. Como consequência, o estudo das artes dessas regiões pouco conhecidas foi direcionado para a procura da origem primordial da arte, por meio não da escultura, mas do estudo da decoração de superfícies. **Muitos dos envolvidos se consideravam antropólogos em vez de historiadores da arte, e viam a arte que estudavam como um reflexo do progresso da cultura material da espécie humana como um todo.**” (WILLETT, 2017, p. 41, grifo nosso).

2.2 Joias da África Ocidental

Perante a impossibilidade de reaperceber *tudo* histórico, social e cultural sobre o continente africano, no Mafro/Ufba a exposição de longa duração vem sendo utilizada como método de abordagem dos temas elencados como principais, nas coleções, a serem tratados com a audiência externa.

O *Setor África*, operante até agosto de 2018, era seccionado em técnicas como “apresentação de elementos da cultura material africana nos módulos: metalurgia, cerâmica, esculturas e máscaras, vestes – tecelagem, objetos proverbiais, instrumentos musicais, lazer” (CUNHA, 2006, p. 93). No texto introdutório do núcleo Metalurgia, local enunciativo onde as joias haviam sido posicionadas, afirmava-se:

A metalurgia foi exercida em todo o continente africano. Ferreiros acompanhavam o rei à guerra para consertar as armas de fogo, fabricar projéteis e encarregar-se de outros serviços necessários. Costumavam também confeccionar vários objetos rituais. A arte do artesanato [sic] em bronze destacou-se como produção dos grandes reinos da África Ocidental e Central. Este tipo de atividade artística relacionava-se com a organização social e política dos grandes reinos e floresceu como uma ‘arte de corte’ em oficinas incentivadas pelos reis, como é o caso de Ifé e Benin na Nigéria. Utilizando-se o ‘processo da cera perdida’ vários tipos de objetos foram fundidos em cobre, bronze ou outras ligas metálicas: desde as estátuas representando os reis e placas destinadas a cobrir as paredes do palácio real, até pequenas figuras decorativas, jóias, braceletes e pesos para pesar o ouro em pó, uma especialidade dos povos Ashanti. (citado por CUNHA, 2006, p. 79).

No resumo da produção, utilização e circulação dos artefatos de metal nas regiões oeste e central do continente africano, várias informações são sinteticamente transmitidas sob a máxima de que o fazer metalúrgico foi praticado na África como um todo. Relevantes informações a serem consideradas para a elaboração de registros sobre tais peças.

Note-se, aliás, que as joias mencionadas, em exibição na vitrine logo abaixo do painel (foto. 15) são, consoante aos documentos do Mafro, do Ceao e da FPV, procedentes do Benim e Togo. A maioria proveniente da República Popular do Benim, nomenclatura usada de 1975 a 1990 para uma região, autodeterminada em 1960, de um território que, desde pelo menos o século XVII, era delineado como uma parte do Reino do Daomé, de Ketu e outros mais que passaram a compartilhar a mesma bandeira nacional.

Fotografia 15 – Vista parcial do Setor África, na década de 1990.⁶⁶



Fonte: MATOS, 2012, p. 140.

Essa sequência de topônimos indicia o marco que ocorreu com a Conferência de Berlim (novembro de 1884 – 26 de fevereiro de 1885), entrelaçando, até 1980 – tomando para conta a independência do Zimbábue –, o continente africano, com exceção das atuais Etiópia e Libéria, em juridicamente legalizada dominação colonial por conchavos político-econômicos entre França, Portugal, Inglaterra, Alemanha, Bélgica, Holanda, Espanha e Itália.

Especificamente, a atual região geográfica da África Ocidental, formada por Benim, Burkina Faso, Cabo Verde, Costa do Marfim, Gâmbia, Gana, Guiné, Guiné-Bissau, Libéria, Mali, Mauritânia, Níger, Nigéria, Senegal, Serra Leoa e Togo, compreendia uma federação de colônias chamada de África Ocidental Francesa (Alto Volta-*Burkina Faso*⁶⁷, *Daomé-Benim*, *Sudão Francês-Mali*, Costa do Marfim, Guiné, Mauritânia, Níger, Senegal,).

⁶⁶ Na vitrine, junto às joias, estavam instrumentos para medir ouro em pó. No painel ao lado, descrição do processo da cera perdida, com exemplo de feitura de Edans mostrados na vitrine. Mais à direita, fotografia, de Pierre Verger, de homem segurando *Gubasa*. Abaixo da foto, escultura de Gu feita por Simon Akati.

⁶⁷ Os nomes de países em itálico são as denominações pós-independência. Para uma breve discussão acerca da autodeterminação das nações africanas, ver OLIVEIRA, 2018.

Mapa 2 – Civilizações afrakanas clássicas.



Fonte: Zaus Kush
 (<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1854257768182948&set=pb.100007962288123.-2207520000.&type=3>).

O historiador senegalês Cheikh Anta Diop⁶⁸ (1987) endossa esta declaração, enfatizando que as técnicas de elaboração e fundição metalúrgicas do continente não foram ensinadas por estrangeiros, a despeito das conspirações eurocêntricas. Tal conhecimento vinha sendo milenarmente utilizado, dentre diversas finalidades – contando até o século XVI –, na elaboração de armaduras para uso de combatentes, produção de objetos de prestígio, religiosos, utilitários, etc. preconizando, na concepção tecnológica, a interação de formas e materiais que pudessem otimizar as condições físico-climáticas locais. Diop (1987, p. 205) informa, sumariamente, que:

A técnica de fundição do bronze pelo processo da cera perdida, relatada pela beleza realística dos trabalhos de arte do Benin, foi

⁶⁸ 1923-1986. Nascido wolof, em família muçulmana, foi também antropólogo, físico, químico, linguista e político. Se dedicou ao estudo da genealogia da humanidade, desde o continente africano. Foi diretor do laboratório de radiocarbono do Instituto Fundamental da África Negra. Suas pesquisas versaram sobre identidade cultural africana, retrazendo relações com a civilização egípcia em vasta, e importantíssima, produção.

compartilhada entre essa região do Golfo da Guiné no Atlântico e a antiga Meroë. A ourivesaria, elaboração da filigrana de ouro, que é uma especialidade da África Negra, o trabalho em cobre, estanho, e ligas metálicas, já tinha sido difundido na África Pré-Colonial.⁶⁹

Nos itinerários das coleções africanas, em museus ocidentais, que retêm as evidências históricas, trabalhos com metal, são singulares as produções do Reino do Benim – na extensão da atual Nigéria, como indicaram Cheikh Anta Diop e o texto introdutório do Mafro/Ufba. Genericamente denominadas de Bronzes de Benim, diversas partes desse conjunto (foto. 16) estão depositadas no *The British Museum*.

Ambiente instalado em 1753, “[...] sendo a primeira instituição a preservar e estudar artefatos com a estrutura e tipologia do que hoje denominamos objetos etnográficos” (GALAS, 2015, p. 83). Baseou-se, de partida, na coleção do capitão James Cook, formada em suas viagens de exploração à Oceania.

Mais de um século depois dessas invasões, em 1897, o Império Britânico enviaria seu exército para capturar o *Oba* Ovonramwen Nogbaisi, reinante de Benim, exilá-lo, visando destruir sua força política com a depredação de seu palácio e da pilhagem de esculturas, vestimentas, relíquias... transfiguradas em espólios.

Por execução da Expedição Punitiva, tática militar de intrusão para infligir o poderio de controle, foram adquiridas (saqueadas) as peças e facilitado seus trânsitos no território inglês, intermediados por revendas ou “doações”, ocasionalmente culminando na musealização. Em uma atitude de captura física-simbólica dos saberes daquele reino e daquelas populações na forma das representações de *Obas*, *Ayobas*, para mencionar membros da corte real.

⁶⁹ “The technique of casting bronze by the lost wax process, which accounts for the beautiful realistic artworks of the Benin, was shared between this Gulf of Guinea region on the Atlantic and ancient Meroë. Goldsmithery, the making of gold filigree which is a speciality of Black Africa, the working of copper, tin, and alloys, all had already become widespread in precolonial Africa.” O Golfo da Guiné está compreendido entre as costas de Gana, Togo, Benim, Costa do Marfim, Nigéria, Camarões, Guiné Equatorial, Gabão, São Tomé e Príncipe. E Meroé localiza-se no Sudão.

Fotografia 16 – *Placa de bronze mostrando o Oba de Benim com criados*. Benim, Nigéria. Século XVI.



Fonte: Benin: an African kingdom, p. 10 (https://www.britishmuseum.org/sites/default/files/2019-09/Benin_art_Nov2015.pdf).

O antropólogo britânico Frank Willett (2017, p. 95) comenta que estes fragmentos formataram o primeiro conjunto de arte africana a ter impacto significativo na Europa, pela quantidade de produções feitas em bronze e marfim, motivando as expedições investigativas de Leo Frobenius, etnólogo alemão dos primeiros a se propor estudá-las⁷⁰.

É imprescindível discernir também que se referem ao Reino do Benim/Império Edo, na extensão da atual Nigéria, diferente do Reino do Daomé, na extensão da atual República do Benim. Os nomes, que podem se confundir, denotam as tênues fronteiras nacionais estabelecidas pelo colonialismo europeu, apesar de ambas margens tenham populações ioruba. Não por acaso os limites do território imaginado

⁷⁰ “Até mesmo Frobenius registra em livros diferentes a mesma peça como sendo originária de lugares distintos. Essa ausência de documentação nos acervos de museus, tanto públicos quanto privados, limita qualquer estudo baseado neles, tal como apontou Kjersmeier ao justificar sua impossibilidade de oferecer mais do que uma ideia geral sobre a escultura dos ibos, ibíbio, ijós e efiques. Todos os principais acervos etnográficos do mundo padecem dessa inadequação na documentação de peças importantes.” (WILLETT, 2017, p. 99).

da Iorubalândia⁷¹, hoje, compreendem reinos iorubanos, aparentados ao Edo, também em Togo e Gana.

Especificamente com relação às extensões da Nigéria, a historiadora nigeriana Bolanle Awe⁷² (1975, p. 60)⁷³ reafirma que o trabalho com metal é uma “velha arte” corrente, onde os ferreiros poderiam ser de duas classes principais: *Alagbede* – mestres do ferro e *Asude* – mestres do chumbo, prata, cobre e suas ligas, bronze e latão.

É necessário sublinhar que a autora compreende as coisas por uma teoria da arte distinta das comumente empregadas, à época, como categoria para operar os tratamentos museográficos, não presa entre a dicotomia etnologia x arte. Pode ser elucidativa a colocação do historiador da arte nigeriano-iorubano Babatunde Lawal (1983, p. 42):

Quando a unidade ou expressão artística é cultivada como um fim em si mesma, isto é, por puro prazer, nós temos o que é chamado Arte "Pura", como em certas categorias da pintura abstrata, escultura e música. Quando é somente um meio para uma solução, como em Arquitetura, Cerâmica, Tecelagem e Arte Gráfica – sendo a ênfase na utilidade funcional – nós temos o que é conhecido como Arte Aplicada. Entretanto, a distinção entre 'Pura' e 'Aplicada' é muito difícil de se manter na realidade, desde que toda arte é funcional. Mesmo quando ela é criada por mero prazer hedonístico, isto é por si mesmo uma função. Nas culturas orientais, mais especialmente na África, não há quase distinção entre 'Pura' e 'Aplicada', porque, mesmo quando ela pode ser admirada simplesmente por certas qualidades artísticas, o mesmo objeto possui funções sócio-religiosas específicas que constituem sua razão de ser.

Aproximada dessa lógica, Awe traça um breve panorama das interações sociais com o fazer metalúrgico, entre os séculos XIX e XX, profundamente impactadas pelo governo inglês (*indirect rule*) e suas pressões para a transição do “antigo” ao “moderno”. Focando nos *Asude*, a autora observa a escola de Oyo-Ile, que formava os responsáveis pela produção de utensílios cotidianos, armas, ferramentas, adornos,

⁷¹ “Uma vez que o próprio termo “ioruba” não era comumente usado na África para identificar todos os grupos falantes de ioruba antes do século XIX, sua ampliação, no Brasil e em Cuba, levanta a questão de determinar se havia uma consciência étnica ou nacional ioruba inicial e se essa consciência teria, talvez, emergido na diáspora.” (SOUMONNI, 2001, p. 9). Portanto, não existe uma Iorubalândia demarcada, se não uma convenção para compreender a habitação de territórios.

⁷² Nascida em 1933. Foi pesquisadora visitante do Ceao/Ufba e a primeira diretora do Instituto de Estudos Africanos da Universidade de Ibadan, entre 1983 e 1990. É professora aposentada pela mesma instituição, tendo se dedicado à história de Ibadan, história oral e estudos feministas.

⁷³ “Working in metal is an old established art in Yorubaland. Smiths are of two main categories: the blacksmiths (*alagbede*) who work in iron; and the *Asude* who work in non-ferrous metals-mainly lead, silver, copper and its alloys, bronze and brass.”.

usando a técnica da cera perdida e da modelagem, demarcando que os centros artísticos já se localizaram em Ile-Ife, Ijebu Ode, Oyo-Ile, Ilorin, Ibadan, Iseyin, Ogbomoso e Abeokuta.

A prática, propriamente dita, e a elaboração era exclusiva aos homens, embora as mulheres estivessem ativas em outras partes do processo, como a recolha de matérias primas, preparação de ferramentas e serem responsáveis pela comercialização geral dos trabalhos. “Em Ibadan, mulheres da família *Asude* estabeleceram um centro comercial para os bens *Asude* em frente à sua residência” (AWE, 1975, p. 64)⁷⁴.

Fotografia 17 – *Bracelete Kangu*. Tradicionalmente usado em pares pelas esposas reais. Coleção do Instituto de Estudos Africanos da Universidade Ibadan.



Fonte: AWE, 1975, p. 61.

A clientela, no XIX, se dividia, usualmente, em dois segmentos, membros das associações religiosas e guerreiros, sem referir as pessoas isentas de tais vínculos. A Associação Ogboni e crentes de Oxum, Oko e Xangô são apontadas como principais grupos consumidores. Em virtude de o bronze ser um metal sagrado nos cultos Ogboni e de Oxum, gerava-se recorrente demanda de adornaria.

Com a virada para o século XX, e a efetiva instalação da empresa colonial inglesa, um conjunto de medidas, materiais e métodos transformaram não apenas a

⁷⁴ “In Ibadan, women of the *Asude* family have established what is virtually a shopping center for *Asude* goods in front of their compound.”.

vida econômica, mas a configuração territorial e cultural. Enquanto circulavam mais equipamentos, produzidos na rede transcontinental inglesa, o cristianismo e islamismo foram se difundindo, conduzindo, junto a fatores complementares, a demanda de encomendas e técnicas distintas às usuais (AWE, 1975).

De uma maneira ou outra, catalisavam-se as transições de modas. “Os gostos para ornamentos pessoais gradualmente se distanciaram dos pesados produtos de *Asude* para modelagens mais delicadas em ouro” (AWE, 1975, p 65)⁷⁵. Impelindo que para mais da maestria do chumbo, prata, cobre, bronze e latão, fosse dominado também o ouro para acompanhar as necessidades do mercado. No fluxo, outras modificações efetivaram-se, como as mulheres que passaram a ser aceitas para aprendizes, mais intercâmbios com ferreiros especialistas em outros materiais, ourives e *Alagbede*, para fortalecer redes endógenas de empreendedorismo.

A historiadora Bolanle Awe marca, afinal, que os jovens rapazes das famílias *Asude* estavam cada vez mais estudando belas artes em universidades e se especializando nas técnicas metalúrgicas a fim de desempenhar papéis mais simétricos entre os meios de produção-conhecimentos-materiais trazidos por europeus e aqueles já correntes nas zonas de influência do Império Edo. Ela conclui, perante as condições desiguais de comércio, que: “Esses problemas, no entanto, poderiam ser superados com apoio positivo do governo [presidência da Nigéria]. Cooperativas poderiam ser encorajadas e receberem incentivos fiscais [...]” (AWE, 1975, p. 66)⁷⁶.

Em contraparte aos incontáveis prejuízos, para África e suas diásporas, decorrentes dos enlaces entre continentes, o crítico de arte italiano Giulio Carlo Argan (1988) comenta outra repercussão das produções africanas na Europa, a crise das técnicas tradicionais de escultura de lá. Argan menciona, na qualidade de antecedentes, a produção de Auguste Rodin e Medardo Rosso, nos últimos decênios do século XIX, seguidas pela de Umberto Boccioni, como tentativas de renovação da linguagem escultórica calcada em manipular a luz. Suplantadas pelo irrompimento da enxurrada das formas da por ele chamada “escultura negra”:

[...] mais precisamente, pela integridade de sua plástica, que obtém a forma escavando a matéria, em vez de repor em profundidade os

⁷⁵ “Tastes in personal ornaments have gradually moved away from the heavy products of the *Asude* to more delicate designs in gold.”

⁷⁶ “These problems, however, could be surmounted with positive government support. Formal cooperatives could be encouraged and given loans.”

ângulos sucessivos ou os vários planos da figura. [...] Também outros escultores, como Gonzales, Smith ou Colla, mais do que uma autêntica renovação, propõem um retorno às técnicas primitivas, originárias [sic]: no caso do metal, o regresso ao trabalho directo com a chama e o martelo sobre a madeira. Nesta recuperação artesanal [sic] é clara a intenção polémica para com a tecnologia industrial, mas também o desejo de a reassociar de algum modo aos procedimentos mágicos e rituais [sic] da metalurgia primitiva [sic]. As correntes [modernistas] de orientação construtivista partem da premissa de que o sistema tecnológico é uno e é pragmático, tendo sido criado pela sociedade para utilizar os resultados da pesquisa, seja ela científica ou estética, com vista ao bem-estar de todos. Os artistas não constituem um corpo separado, não podem ter técnicas próprias: agem por mandato da sociedade com todo o sistema de meios operativos de que a sociedade dispõe.” (ARGAN, 1988, p. 95-6)

Para voltar a pensar nas coleções de museus europeus, como nos brasileiros, é interessante notar que as esculturas em madeira, oriundas de países africanos, são referidas costumeiramente como suportes de lembranças de ritos da vida social, geralmente relacionadas à colheita das plantações, iniciação à vida adulta e morte (BEVILACQUA; SILVA, 2015). E apresentadas como indicadores da “latente” religiosidade, marcador mais usado para delinear tais populações.

Identicamente às obras metalúrgicas que são relacionadas a uma arte de corte, demonstrando expressões relacionadas à memória oficial das realezas africanas e de sua religiosidade (LODY, 2005), condizente a mostra do acervo majoritariamente iorubano do Mafro/Ufba adquirido em mercados e feiras, lugares “comuns”.

2.3 A Coleção de Joalheria em Metal-Africana do Mafro/Ufba

O período entre 1975-76, como já mencionado, compreende o momento em que Pierre Verger esteve em alguns países da África Ocidental para formar, articulando encomendas, compras e doações, parte do acervo do museu. Entre estas, grande parte do conjunto de joalheria, vinte e nove peças categorizadas como adornos: Pulseiras de Oxum; Pulseiras de Oxalá; Tornozeleiras⁷⁷; Tornozeleira de Oxóssi; Pulseiras de Abiku; Colar de Oxalá; Colar de Heviosso; e Anel de Arqueiro.

⁷⁷ “Usar tornozeleiras feitas de ferro ou bronze une crianças de Oxum, *abiku*, e mascaradas Gelede. Nesse sentido, Babatunde Lawal nota que tornozeleiras similares às Geledes constituem um dos símbolos mais sagrados em alguns altares dedicados a divindades associadas com crianças e tencionam minimizar a mortalidade infantil.” (ADESANAYA, 2014, p. 56 – Wearing anklets made of iron or brass unites children of Osun, *abiku*, and the Gelede maskers. In this regard, Babatunde Lawal notes that anklets similar to Gelede’s constitute the most sacred symbol on some altars dedicated to deities associated with children and are intended to minimize infant mortality.).

Destacam-se, numericamente, as oriundas de Cotonou e Porto Novo, cidades no Benim (26).⁷⁸

Essa documentação, que foi acessada durante o desenvolvimento do projeto [de iniciação científica] no período 2016-2017, trouxe à tona novas informações sobre a Coleção de Joalheria em Metal Africana, o que contribuiu para compreensão de algumas lacunas e/ou informações díspares que, por vezes, surgiam acerca das peças estudadas, além de permitir identificar os sujeitos-autores que as produziram. (TEIXEIRA; SANTOS, 2017, p. 2296).

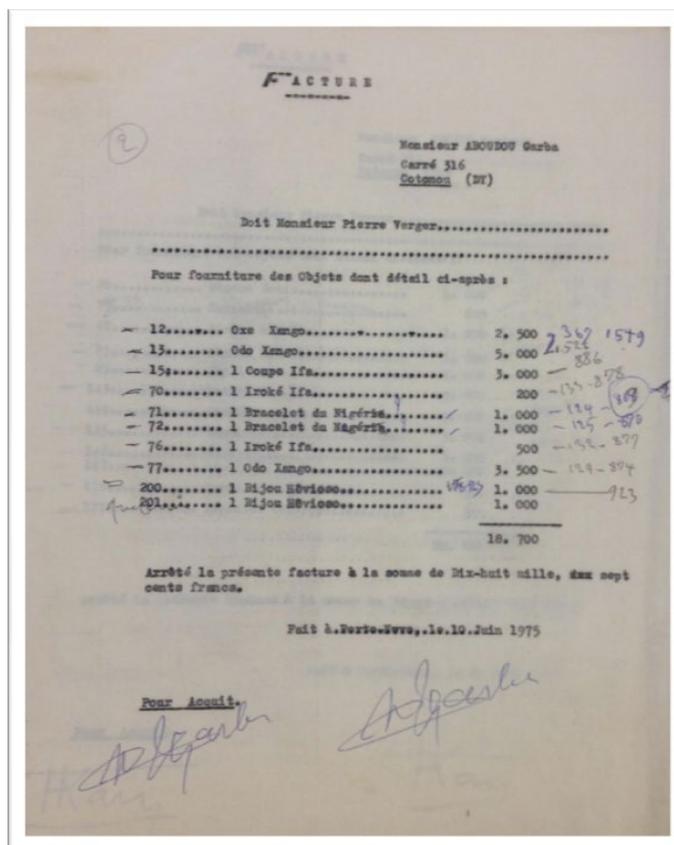
Isto é, com os documentos da Fundação Pierre Verger (FPV), foi possível corroborar, e ampliar, dados biográficos de alguns artistas, partindo das referências que Thiara Matos (2012) baseou sua pesquisa, como endereços, data da transação, assinaturas das partes envolvidas, considerados decisivos para consolidar a avaliação dos instrumentos de registro disponíveis.

As disparidades foram verificadas nos dossiês de cada peça, cujos vários documentos – fichas de identificação e diagnósticos museológicos –, geralmente com campos iguais, compartilhando o objetivo de informar nome do autor, função, contexto social de produção e uso, etc., o faziam de modo dessemelhante. Vale repetir que não foi possível acessar, no Mafro/Ufba, documentos relacionados a todas as joias identificadas, contabilizadas em 21 nos arrolamentos feitos por Verger. Desse número, excetuadas as (4) doações não muito especificadas de Amtah Johnson e Edson Nunes, apenas 13 puderam ser correspondidas nos dossiês.

A disponibilidade de fontes de informação é apreciada, pelo arqueólogo Ademir Ribeiro Junior (2008), como distintivo desta coleção, em um universo museal onde são recorrentes as alegações sobre a impossibilidade de se recuperar conhecimentos vernaculares de acervos formados/adquiridos em territórios estrangeiros das instituições que os salvaguardam. Vide uma das faturas das compras de Pierre Verger.

⁷⁸ Para informações gerais sobre as peças, verificar o apêndice I: Arrolamento da Coleção de Joalheria em Metal. Também acessíveis em Tainacan, como dito na nota 46. Na Coleção Africana do Mafro/Ufba há mais adornaria que não foi considerada a este trabalho por não ser feita, exclusivamente, em metal.

Fotografia 18 – Facture 2.



Fonte: Graça Teixeira e Rogério Felix. Integrante do banco de imagens da pasta 1B-299, do Arquivo da FPV, disponibilizado ao Mafró/Ufba. Abril de 2017.

Assim sendo, pode-se dizer que as obras de indumentária acessória investigadas na corrente monografia foram elaboradas por Aboudou Garba⁷⁹, Aboudou Idrissou⁸⁰, Adamou Waidi⁸¹, Bakari Abou⁸² e Hamani Karimou⁸³. Também intermediadas pelo colaborador, do Instituto de Estudos Africanos da Universidade de Ibadan, Lassissi Sanussi⁸⁴.

⁷⁹ Quadra 316, Cotonou (DY). 10 de junho de 1975. 2 Braceletes da Nigéria e 2 joias de Heviosso. *Facture 2*. Pasta 1B-299 – Museu Afro-Brasileiro, Fundação Pierre Verger.

⁸⁰ Quadra 317, Cotonou (DY). 10 de junho de 1975. 2 Braceletes Xaoro. *Facture 4*. Ibid. Adérónké Adésànyà comenta em seu texto (2014) que as sacerdotisas de Oxóssi usam guizos prateados conhecidos como *saworo*, termo que aparece na ficha Sala do Fazer da obra de Idrissou.

⁸¹ Bairro Tagogo, Porto-Novo. 10 de junho de 1975. 1 Braceletes de Oxalá. *Facture 16*. Ibid.

⁸² Bairro Tagogo, Porto-Novo. 10 de junho de 1975. 2 Braceletes de Oxalá. *Facture 17*. Ibid.

⁸³ B7 P. 6, Porto-Novo (DY). 10 de junho de 1975. Bracelete de Oxalá. *Facture 3*. Ibid.

⁸⁴ Instituto de Estudos Africanos, Universidade de Ibadan, Ibadan/Nigéria. 7 de abril de 1975. 11 Braceletes de Cobre. *Facture 41; 42*. Ibid.

Quanto às técnicas de manobra de metais⁸⁵ utilizadas nos trabalhos, é documentado, principalmente, o emprego da cera perdida somado ao cinzelamento/repuxado. A cera perdida é uma metodologia amplamente referida na literatura como um dos meios principais pelo qual são milenarmente feitas as elaborações metalúrgicas ao longo da África Ocidental. Salvas as especificidades criativas de cada pessoa e/ou grupo que a execute, o historiador britânico Philip Dark (1973, p. 50) sintetiza o intrincado processo:

O objeto desejado é modelado em cera, geralmente de abelha, e investido com barro, e o molde é aquecido para que a cera tanto deixe o molde, como seja absorvida por ele. A forma é deixada impressa dentro do molde de barro. O metal derretido então é posto dentro do molde que depois é quebrado e aberto para fornecer a peça em metal.⁸⁶

Os certificados de compra denotam que as peças foram adquiridas especificamente para integrar a coleção. Institucionalmente categorizado a partir de meados da década de 1990, o conjunto de adornos em metal do Museu enuncia, marcadamente em suas denominações, relações com orixás, Oxum, Oxóssi, Oxalá, entidades Abiku⁸⁷, e com o vodum Heviosso⁸⁸.

Partindo da classificação atribuída mais recorrentemente – Adorno – associada às noções de estética/prestígio, é plausível ainda inferir tais obras como parte integrante da economia do prestígio no sistema cultural iorubá. Ou seja, da promoção de valores relacionados à beleza, demarcação de posição social, valia de troca, entre outros mais, expressados na carne. Sobre o emaranhado de sentidos possíveis, o pesquisador brasileiro Renato Araújo (SILVA, 2011, p. 3, grifo nosso) declara que:

A distinção teórica e até certo ponto irrelevante que se tornou habitual no desenvolvimento dos estudos de arte africana entre a arte produzida com objetivo funcional em oposição a uma arte “puramente estética” ou com simples valorização das formas e sem conteúdo simbólico e etnológico específico foi transportada, nos estudos de joalheria, para a oposição entre o uso de ‘joias ornamentais’, isto é, ‘joias como meros adereços’ e o uso daquelas com funções determinadas, com conteúdos simbólicos previamente definidos.

⁸⁵ O historiador malinês Amadou Hampaté-Bâ (2010) comenta o ferreiro tradicional no contexto bamana; e a historiadora brasileira Juliana Silva (2008) apresenta um panorama sobre os ferreiros, na África Central, no século XIX.

⁸⁶ “One fashions the desired object in wax, usually beeswax (Figs. 1, 3), invests it with clay, and heats the mould so that the melted wax either runs off from the mould or is absorbed into it. The form is left impressed on the inside of the clay mould. Molten metal is then poured into the mould (Fig. 4) which is later broken open (Fig. 6) to yield the object in metal (Fig. 7).”

⁸⁷ TEIXEIRA e SANTOS, 2018, apresentam, à guisa de introdução, o Par de Pulseiras de Abiku do Mafro.

⁸⁸ Vodum é a designação das divindades no complexo Fon.

Para todos os efeitos, a historiadora da arte nigeriana Adérónké Adesole Adésànyà (2014) aponta, na sua investigação de tipos e significados de joalheria⁸⁹ na espiritualidade Orixá, que o corpo visibiliza/ostenta “ideais culturais, políticos e pessoais”, criam identidade, por sua qualidade de intermediário entre a subjetividade e coletividade. Nas suas palavras: “[...] é o elemento concreto [...] onde se percebe e negocia [...] poder, política autoridade e autorização [...]” (ADESANYA, 2014, p. 45)⁹⁰. Abstração e figuração são aí conjugadas como formas de comunicação, inclusive para demonstrar pertencimentos a redes rituais.

Por isto, o corpo pode ser visto como o meio pelo qual se expressam inter-relações entre ambientes sociais e naturais. Nessa acepção da semântica iorubá contemporânea, as joias costumam ser usadas para conjurar proteção e longevidade da vida, outrossim manifestando vontades de demonstrar beleza e de se blindar da violência que acirra a rivalidade entre grupos diversos.

A historiadora da arte citada assevera que, para compreender as relações entre joia e religião, é indispensável olhar para as práticas das populações indígenas, suas religiosidades crentes do acesso dialógico aos poderes sobrenaturais que regem a natureza (ADESANYA, 2014, p. 56). Segundo sua explicação, a joalheria é central para a espiritualidade iorubana, seja na matriz ou em diáspora⁹¹. Tanto que as Histórias de Ifá (*Odu Ejiogbe*) localizam a entronização deste modo de vestir pelas próprias ancestrais divinas quando da criação do mundo.

Para alcançar seus objetivos, as divindades, seguindo as diretrizes de Olodumare (o Deus supremo), foram em jornada ao mercado primordial de Akèsàn e cada uma escolheu, dos vários materiais disponíveis, joias que combinassem com suas personalidades, espiritualidade e individualidade.⁹² (ADESANYA, 2014, p. 48).

E reconta que Oya, deusa dos ventos, escolheu *málòjójó*; Oxum, deusa das águas, escolheu *òyin ide* – em ambos os casos, joias montadas com contas,

⁸⁹ A autora afirma que estudos africanos substanciais da joalheria abordam as contas. No Brasil, notabiliza-se no tema LODY, 2001; quanto às abordagens de metalurgia afro-brasileira, recentemente, cf. FACTUM, 2009; SILVA, 2006; TRINDADE, 2005.

⁹⁰ [...] is the concrete element [...] which one perceives and negotiates [...] power, politics, authority and authorization [...]

⁹¹ A Bahia foi declarada como Capital Iorubana das Américas, em 10 de junho de 2018, pelo Ooni Adeyeye Enitan Babatunde Ogunwusi de Ile-Ife. Disponível em: <http://www.sepromi.ba.gov.br/2018/06/1958/Bahia-e-declarada-como-Capital-Iorubana-das-Americas.html>. Acesso em 17 abr. 2020.

⁹² To achieve their objective, the divinities, following directives from Olodumare (the supreme God), journeyed to the primordial Akèsàn market and each selected, from the assortment of materials available, jewelry that suited their personality, spirituality, and individuality.

respectivamente, verdes raiadas de azul e um combinado de branco, azul, marrom. Ogum, deus do ferro e tecnologia, teria eleito *ewon irin* (correntes), Xangô, deus do trovão, *kele* (predominantemente contas vermelhas), e assim por diante. Daí passaram a ser popularmente usados colares, braceletes, pulseiras e tornozeleiras em metal, contas, marfim ou búzios. “Sementes de plantas, ossos de animais, couro, pedras e outros objetos que são convertidos em joias.” (ADESANYA, 2014, p. 47).

Na Coleção Africana do Mafro/Ufba encontram-se alguns materiais citados, à exceção do marfim. A documentação da joalheria em metal afirma que estas são feitas em bronze, ferro, cobre e chumbo, mesmo não tendo ocorrido testes que verifiquem as ligas metálicas empregadas nas fabricações. Tenha-se em vista, igualmente, que a maior quantidade delas são *Pulseiras de Oxum* indicadas como feitas em bronze e/ou cobre.

Nesse aspecto das matérias-primas, o historiador estadunidense Robert Thompson (1984, p. 79) replica que, na literatura da Divinação (Histórias de Ifá), Oxum fora consorte de Xangô – alafim⁹³ de Oyo, reino iorubá na atual Nigéria. Foi mãe de gêmeos, Ibeji⁹⁴ e, seguindo o costume de tais matriarcas, acumulou prestígio e riqueza na forma de “[...] braceletes, cetros, agulhas, brincos – tudo em bronze, o metal que os iorubá consideram mais precioso”.⁹⁵ Ademais, “joalheria em ouro e prata, inicialmente popular nos reinos Ijebu e Egba, e depois espalhada em outras cidades iorubá, são convenções modernas.” (ADESANYA, 2014, p. 47)⁹⁶.

No que diz respeito às configurações sócio-políticas, na mesma linha do século XIX aos pós-independências de 1960, das regiões de onde advêm as obras de metalurgia, é factível que constituem mundos diversos, ao ter em mente, no mínimo, as entidades de governo envolvidas na conformação das fronteiras nacionais de onde foram feitas.

⁹³ Denominação do chefe político do referido local.

⁹⁴ Ibeji são uma manifestação de Abiku, também nominados Elegbe; Elere (traduzido de ADESANYA, p. 46).

⁹⁵ Divination literature tell us that Oshun was once married to Ifá but fell into a more passionate involvement with the fiery thunder god, who carried her into his vast brass palace [in Oyo kingdom], where she ruled with him; she bore him twins and accumulated, as mothers of twins in Yorubaland are wont to do, money and splendid things galore. She owned a wealth of bracelets, staffs, needles, earrings – all in brass, the metal the Yoruba regard as most precious.

⁹⁶ Gold and silver jewelry, initially popular in the Ijebu and Egba kingdoms and later widespread in other Yoruba towns, are modern conventions.)

O Benim, como já mencionado, era a sede do Reino (fon) do Daomé, antes de ser subjugado pela assimilação da França⁹⁷, e estava sendo governado pelo rei Glélé (1858-1889, foto. 21), que sucedia Ghézo (1818-1858), em uma linhagem secular. Segundo o historiador beninense Elisée Soumoni⁹⁸ (2001, p. 19), “os iorubas do Daomé constituem-se dos seguintes subgrupos: Sabe, Ketu, Awori, Ifonyin, Ohori, Idaisa, Ife, Isa, Manigri e Ajase (Porto-Novo).”.

Fotografia 19 – *O Rei Gléglé e seus ministros*. c. 1894.



Fonte: Pierre Brot. Musée do Quai Branly. Procedente do Laboratório Fotográfico do Musée de L'Homme (<http://www.quaibranly.fr/fr/explorer-les-collections/base/Work/action/show/notice/914581-le-roi-glegle-et-ses-ministres/page/1/>).

Enquanto a área do Togo estava sendo habitada, predominantemente, pelos povos Ewe⁹⁹ e Kabyé, até ser subvertida em colônia, sucessivamente, da Alemanha

⁹⁷ “Entre 1893 e 1895, o general Dodds e o capitão Fonsagrives doaram ao *Musée d’Ethnographie du Trocadéro* vinte e sete objetos apropriados durante a conquista colonial do Dahomey [incluindo esculturas de Ghézo e Glélé] [...] Como aponta Gaëlle Beaujean-Baltzer, em sua análise dos percursos desses objetos, uma vez na França, eles passaram a servir aos interesses políticos do momento, glorificando as vitórias coloniais e a ideologia do progresso. Eles representam uma conquista moral sobre os africanos [...]” (SOARES, 2012, p. 138).

⁹⁸ Historiador e professor. Lecionou em universidades no Benim, Nigéria, Brasil e outros países. Seus trabalhos se dedicam, extensamente, à história do Benim, com investigações sobre tráfico transatlântico e diáspora africana.

⁹⁹ “Porque as mais proeminentes figuras políticas e culturais na Togolândia Francesa eram etnicamente Ewe ou Ewe-falantes elites afro-brasileiras, é muito surpreendente que os primeiros partidos políticos organizados viram a Ewelândia semiurbana como seu círculo eleitoral primário.” – “Because most

(vinte e nove anos), Inglaterra e França (por quarenta anos – LAWRENCE, 2007). E a extensão do atual Níger¹⁰⁰ foi parte de um estado islâmico, o Império Songai, colonizado pela República Francesa, habitado por povos Haussá e Zarma-Songai.

Tendo-se estes aspectos biográficos da história política imbricada aos objetos em foco, importa retomar o destaque da antropóloga estadunidense Sally Price (2000) quando relembra que, via de regra, as museografias¹⁰¹ têm invisibilizado, alterizado e desumanizado, ao cercear das cronologias ocidentais essas populações e suas produções, atribuindo suas criações a um saber alienígena.

A análise que [Johannes] Fabian faz dos diferentes tipos de temporalidade ajuda a explicar como certos objetos de arte produzidos no final dos anos 1980 são sistematicamente excluídos da categoria de ‘arte moderna’, pois *moderno*, aqui, refere-se à identidade sociocultural do artista, e não à contemporaneidade física ao momento presente. Ao contrastar arte Primitiva e arte Moderna, estamos na verdade utilizando uma metáfora temporal para colocar à distância pessoas e culturas que são completamente contemporâneas a nós em termos históricos. (PRICE, 2000, p. 96, grifo da autora).

Tal ponderação salienta um recorrente problema de classificação das artes/produções/imagens/objetos africanos, ocorrido também com estas peças estudadas que foram destemporalizadas em exposição, segundo Marcelo Cunha (2006), tanto quanto refuncionalizadas na documentação.

Luzia Ferreira (2011), em seu(s) trabalho(s) de análise da cultura material africana, defende que as classificações, instáveis e permeáveis, diluídas nas frentes de operação museológica, são operadas nas circunstâncias sociais nas quais se formulam. Logo, variadas noções – geográficas, estilísticas, arqueológicas, políticas, etc. – tornam-se imprescindíveis para proceder à recuperação de informações e, por conseguinte, produzir a redação da documentação com esforço contínuo para não incorrer nas generalizações e equívocos disseminados no eixo Ocidental.

prominent political and cultural figures in French Togoland were ethnically Ewe or Ewe-speaking Afro-Brazilian elites, it is hardly surprising that the first organized political parties viewed periurban Eweland as their primary constituency. (LAWRENCE, 2007, p. 20).

¹⁰⁰ Há duas peças designadas como Pulseira do Níger, compradas em Cotonou/Benim; indícios da complexidade de determinação catalográfica do contexto sociocultural/histórico.

¹⁰¹ “1. Atualmente, a museografia é definida como a figura prática ou aplicada da museologia, isto é, o conjunto de técnicas desenvolvidas para preencher as funções museais, e particularmente aquilo que concerne à administração do museu, à conservação, à restauração, à segurança e à exposição.” (DES-VALLES; MAIRESSE, 2013, p. 58).

CAPÍTULO 3. ENQUADRAMENTO DAS FORMAS

Diante do fio condutor tensionado a partir do dispositivo curatorial (SILVA, 2015) etnográfico-artístico implicado dos lastros teórico-conceituais supra apontados, evidenciam-se as ligações que formaram as bases sobre as quais foram implementados os procedimentos de documentação no/do Mafro/Ufba entre 1975-2020. Período que compreende as primeiras propostas para instalação deste núcleo da universidade, subsidiárias e produtoras das ações representadas nos registros atuais, notadamente as fichas de identificação que compõem os dossiês documentais do acervo.

No estudo de caso, foi possível perceber que as atribuições, descrições feitas ao longo da redação da documentação, refletem o tratamento imediatamente seguinte, e por vezes coetâneo, ao enquadramento das peças nas exposições de longa duração da Coleção Africana. Procedimento dissonante mesmo ao prescrito por Paul Otlet e Yvonne Oddon, referências norteadoras/fundadoras da forma qual se difunde o trabalho de documentação atual.

Para poder visitar o terceiro capítulo, então, é preciso considerar dois princípios que regem as convenções hegemônicas correntes da documentação em museus: controlar os objetos, em uma abordagem administrativa; e recuperar informações que lhes são extrínsecas, segundo os trabalhos e diretrizes propostas pelo Conselho Internacional de Museus (Icom) mantenedor da expertise reelaborada da prática transmitida de Bibliotecas e Arquivos.

Dessas direções será comentado como as representações de informação têm sido realizadas no Museu Afro-Brasileiro, alicerçadas em instrumentos de registro engajados em graus variados no cumprimento às normas internacionais. Procuraremos expor os dados redigidos e discutir as designações que reincidentem na promoção de regimes de verdade vinculados a funções rituais-religiosas.

3.1 O Documento como Primeira Exposição

Em ambientes museais, os acervos, quaisquer que seja(m) sua(s) natureza(s) tipológica(s), são submetidos a procedimentos que visam assegurar sua preservação, gestão e comunicação às audiências, consoante ao prenunciado [cap. 1.1]. Prosseguindo a focalização na documentação, cumpre reportar, brevemente, sua sedimentação na Museologia, pautada diretamente nas concepções promulgadas

pelo trabalho, de mais de quarenta anos, dos advogados belgas Paul Otlet, doutor em Direito, e Henri La Fontaine, doutor em Direito Internacional, entre fins do século XIX e início do século XX. Em razão de:

Na Europa [...] com a consolidação do museu como instituição aberta ao público, a documentação tornou-se uma atividade de extrema importância nos museus. A crescente profissionalização dessas instituições ocorrida no período gerou postos e cargos específicos para a salvaguarda das coleções, definidos pelo seu alto grau de especialização. É nesse contexto que surgiria a profissão de conservador [curador] de museus na França, e aconteceria a divisão mais precisa entre as atividades de natureza intelectual, inventário e catalogação, e de natureza manual, traslado e instalação das obras, junto às coleções. (MONTEIRO, 2014, p. 54-5).

Resguardadas as devidas proporções/operações, por cada profissional dos entendimentos quanto às tarefas de documentação, enfatiza-se Otlet¹⁰² e os modos por ele propostos de enquadrar as formas – peças, que influenciou o trabalho igualmente fundamental da bibliotecária francesa Suzanne Briet a meados dos 1900s. Pressupondo, essencialmente, a recuperação e transcrição da veracidade inerente aos diversos aspectos de objetos, como nome, função, tipologia, transformando-os em atestados de autenticidade para atender a diversas finalidades, sobretudo o registro, “racionalmente organizado”, da produção intelectual humana (OTLET, 2004).

O arquivista Marcelo Fontoura (2012, p. 121) narra que, no período de elaboração das reflexões em torno da Documentação¹⁰³, o povo belga vivia sob governo do rei Leopoldo II – que se tornou o proprietário da colônia que hoje corresponde à República Democrática do Congo. Nessa época, o pai de Paul, Edouard Otlet, empresário que investiu em negócios no Rio de Janeiro, foi o primeiro homem a patrocinar uma expedição, em 1886, para o naturalista e explorador Auguste Linden. Esta empreitada particular objetivava inclusive a formação de uma “coleção africana” a ser incorporada ao museu da família Otlet.¹⁰⁴

¹⁰² Apesar de Marcelo Fontoura (2012, p. 117) considerar difícil dissociar Otlet de La Fontaine. Ele (2012, p. 134) os qualifica como: “[...] pessoas com visão sistematizadora e ideais pacifistas, que experimentaram de forma intensa as dificuldades e precariedades das tecnologias existentes à sua época para a edição e publicação de bibliografias [em Direito, Psicologia e Sociologia] e periódicos de resumos.”

¹⁰³ Nesse contexto, a grafia com letra maiúscula se dá pela referência à disciplina Documentação, que desembocou na Arquivologia e Biblioteconomia contemporâneas, não ao procedimento/técnica empregada na Museologia.

¹⁰⁴ “Nesta época [1888], já com 20 anos, [Paul] interessou-se por política internacional e direitos humanos. Este interesse ao lado das pesquisas realizadas, resultaram em dois documentos contra o processo de colonização do Congo pelo governo belga: *L’Afrique aux Noirs* [A África para os Negros] e *Letters sur la Politique Coloniale Belge* [Notas sobre a Política Colonial Belga].” (FONTOURA, 2012, p. 123).

Destarte, as relações sociais, profissionais de Paul Otlet se deram com membros proeminentes na sociedade belga, relacionados a seu pai. Como Edmond Picard, editor de bibliografias de referência sobre direito, e Henri La Fontaine. Este último seria seu grande parceiro intelectual e foi uma figura contemplada com o Prêmio Nobel da Paz, pela atuação como árbitro de conflitos internacionais; distinção que o conduziu a delegado na primeira Assembleia da Liga das Nações.

Germinado nesses nichos restritos, Otlet foi trabalhador coadjuvante da difusão das especializações das disciplinas científicas (vocabulários controlados) e das repercussões dos debates das ciências, que requeriam a produção de suportes para os saberes¹⁰⁵. “Imaginava ser possível, propor uma forma de trabalho, que aplicasse às ciências sociais, regras e procedimentos de organização do conhecimento, que já tivessem sido aplicados com sucesso às ciências naturais.” (FONTOURA, 2012, p. 133).

O laboratório para o fomento de tais questões foi o escritório de advocacia/editora de Picard, e onde La Fontaine havia trabalhado. Para desenvolver os serviços editoriais, a metodologia corrente instruía a preparação de fichas catalográficas – diferentes em finalidade e uso das já adotadas nas bibliotecas – com resumos sobre as referências utilizadas nas obras citadas no livro em questão, para facilitar o acesso às informações interessantes a consulta.

Ancorado nessa prática, como atesta Marcelo Fontoura, Paul Otlet pôde constatar o caos intelectual para organizar os diversos documentos e propor-lhes um ordenamento. “Ele considerava necessário e urgente a criação de um sistema que permitisse a recuperação otimizada do conhecimento e das ideias, sociais e científicas, que sua época foi pródiga em produzir.” (FONTOURA, 2012, p. 141). Reconhecendo que para dar seguimento a este trabalho, não poderia fazê-lo sozinho, se não com a colaboração internacional.

Em sua obra seminal, *El Tratado de Documentación: el libro sobre el libro, teoría y práctica* (2004)¹⁰⁶, ao longo de mais de 400 páginas, Otlet disserta sobre diversos assuntos pertinentes ao universo das mídias, acompanhando as transformadoras

¹⁰⁵ Aí, a sistematização de informações coloca-se como ideal quando feita em escrita alfabética latina. No entanto, há que se considerar a diversidade de possibilidades de inscrever saberes, ver MENEZES; CASTRO, 2007 que tratam, panoramicamente, de culturas africanas e suas linguagens gráficas.

¹⁰⁶ Tratado de Documentação: o livro sobre o livro, teoria e prática. Originalmente publicado em 1934, *Traité de Documentation: le livre sur le livre, théorie et pratique*, editado em Bruxelas, no Mundaneum Palais Mondial.

ebulições dos museus no início do século XX. Nas palavras de Fontoura (2012, p. 171), o Tratado “[...] representa a consolidação de todo o legado teórico de Otlet e da Documentação.”.

A museóloga Juliana Monteiro (2014) marca que o advogado belga influenciou, direta e indiretamente, a organização de redes que pudessem processar, sistematicamente, as informações e o conhecimento da humanidade de maneira tão ordenada, quanto centralizada, preconizando as máximas de acesso universal. Permeando, na sequência, a maior parte dos materiais disponíveis atualmente que se dedicam a propor recomendações, normas e/ou diretrizes de documentação em museus¹⁰⁷.

Nesse sentido está a fundação da Liga das Nações, em 1920, transformada após a 2ª Grande Guerra na Organização das Nações Unidas, a qual se vinculava o antigo *Office international des musées* (Escritório internacional de museus), de 1926, que deu origem, vinte anos mais tarde, ao Conselho Internacional de Museus e seus variados comitês, como os já mencionados *International committee for documentation* (Comitê internacional para documentação-Cidoc) e Icofom.

Por isso, vale realçar algumas de suas ideias acerca daquilo que seria largamente manipulado nos museus: o(s) objeto(s)-documento(s)¹⁰⁸, noção que Monteiro (2014) disserta como uma das prerrogativas imanentes que disparam os processos museológicos. Dentre os critérios, postulados por Paul Otlet (2004, p. 45), para formulação da documentação, está ser *bom, verdadeiro e belo*, que remetem diretamente às concepções de Arte de Kant e Hegel, correntes no mesmo período. Idealizando que:

O documento oferece uma imagem da Realidade na sexta derivação. Temos com efeitos os seguintes termos intermediários: 1º *O mundo* (ou a Realidade mesma); 2º *Os Sentidos* do homem que percebem o mundo exata e completamente [sic]; 3º *A inteligência* que elabora os dados sensoriais; 4º *A língua*, instrumento social de comunicação; 5º *A ciência*, ou conhecimentos coletivos; 6º *O documento* composto pela inteligência e para expressar a ciência. Cada um de seus

¹⁰⁷ “Florivaldo dos Santos Trigueiros (1958), museólogo baiano formado pelo Curso de Museus em 1951 (SIQUEIRA, 2009), em seu livro *Museu e Educação* apresenta as diferentes funções de um museu, com destaque para a documentação. Para ele, o museu seria um dos órgãos mais antigos de documentação, sendo por isso muito importante para a educação do povo. De forma diversa de seu professor Gustavo Barroso, o autor cita expressamente Paul Otlet como fundador da sistematização da Documentação e suas categorias possíveis de documentos, incluindo os objetos de museu.” (MONTEIRO, 2014, p. 84).

¹⁰⁸ No Tratado, “livro” e “documento” aparecem como sinônimos, sendo escritos, por vezes, como “livro-documento”.

intermediários é uma causa de deformações e fricções que absorvem a energia intelectual. (OTLET, 2004, p. 45)¹⁰⁹.

À medida que representa, e é suposto de expressar a ciência – conhecimento coletivo –, o documento se constitui como tal pela atuação de *pessoas*, seres sociais que, por razões diversas, estão em posição de desempenhar esta tarefa. Em situações ideais, foram habilitadas para tal devido a treinamento especializado. Nas diferentes circunstâncias que configuram modalidades alternativas, como pôde ser percebido pela história dos antecedentes do *Musée du Quai branly*¹¹⁰, isto pode não acontecer, agravando a geração de defeitos (OTLET, 2004, p. 45).

Embora Otlet não expressasse sua procedência de um lugar específico no continente europeu, é salutar engrossar os contornos dos muros onde esteve endereçado, tendo em vista sua pretensão de estabelecer modelos classificatórios (como a Classificação Decimal Universal – CDU tradução ampliada¹¹¹, herdeira do trabalho desenvolvido pelo bibliotecário estadunidense Melville Dewey) que seriam utilizados para representações das representações de realidades sociais de numerosos territórios extra-europeus.

Paul Otlet considerava que o ordenamento, estabelecido em códigos decimais, poderia culminar na elaboração de uma língua internacional que viabilizaria a comunicação entre diferentes povos, levando à sua consequente cooperação (FONTOURA, 2012, p. 164). Acarretando a confraternização de ideias, fatos e propiciando o avanço global da produção do conhecimento.

Nos cenários das instituições museológicas, em especial as que salvaguardam objetos designados etnográficos, a documentação, que não é feita em códigos específicos prescritos, mas por recomendações e diretrizes, é estabelecida quase que

¹⁰⁹ “El documento ofrece una imagen de la Realidad en la sexta derivación. Tenemos en efecto los términos intermediarios siguientes: 1º *El mundo* (o la Realidad misma); 2º *Los Sentidos* del hombre que perciben el mundo exacta y completamente; 3º *La inteligencia* que elabora los datos sensoriales; 4º *La lengua*, instrumento social de comunicación; 5º *La ciencia*, o conocimientos colectivos; 6º *El documento* compuesto por la inteligencia y para expresar la ciencia. Cada uno de sus intermediarios es una causa de deformaciones y de fricciones que absorben la energía intelectual.”

¹¹⁰ Sumariamente, tratou-se de trabalhadores de museus etnográficos especulando mundos desconhecidos que se quer(ia) dominar: “Karp (1995) argumenta que as estratégias de representações do “outro” seguem inevitavelmente duas vertentes. Uma primeira a que ele chama de exotização, na qual a diferença predomina, e, a outra, assimilação, onde as similaridades são enaltecidas [...] Na exotização as diferenças são retratadas pela ausência das qualidades que os grupos culturais dominantes possuem.” (ARAÚJO FILHO, 2016, p. 45).

¹¹¹ “Além da forma de agrupamento e classificação principal, identificada como Matéria ou assunto (a), foram consideradas quatro novas características (depois chamadas facetas), Lugar (B), Tempo (C), Forma (D) e Língua (E).” (FONTOURA, 2012, p. 167).

como lei universal, imutável, que rege a natureza e devir das coleções. Encobrimo o fato que:

Os documentos têm em comum com a palavra poder não expressar a verdade. Têm a possibilidade de apresentar como falácias, falsas atribuições aos autores errados ou pseudônimos, falsas datas, falsas indicações de editor, de impressão, de edição, etc. O erro voluntário, a mentira voluntária pode ser o feito do autor. **A propagação dos documentos apócrifos, encontrados ou desfigurados, a difusão intencional de informações falsas pode ser o fato de terceiros. Um e outro podem causar um prejuízo à verdade em si, e às pessoas, físicas ou morais das quais viriam a diminuir a situação.** (OTLET, 2004, p. 46 – grifo nosso)¹¹².

Ao que o também bibliógrafo chama a atenção para a importância de manter os procedimentos qualificados, sob atenta e constante observação, pois estão à mercê de distintas possibilidades de redação descritiva que se tornam a documentação oficial. Afinal:

Todo documento é uma exposição de dados, fatos e ideias. Esta exposição está melhor ou pior ordenada, claramente formulada, fortemente ensinada. O progresso é sempre possível em uma apresentação mais lúcida, uma coordenação mais exata, um equilíbrio mais harmonioso dos dados doutrinários. (OTLET, 2004, p. 97 – grifo nosso)¹¹³.

Por essa razão, na intenção de dirimir metodologias que dificultam a recuperação dos dados e métodos empregados para fazê-lo, têm sido elaboradas, continuamente, recomendações de escala global que possam atuar como ponto de partida na montagem do que deveria ser a primeira exposição museológica do acervo salvaguardado.

3.2 Preceitos (inter)nacionais para a montagem da verossimilhança

As ideias para organização do conhecimento, reunião e sistematização da informação, de Paul Otlet, imbricadas na tessitura de documentos, dos anos 1930,

¹¹² “Los documentos tienen de común con la palabra poder no expresar la verdad. Tienen la posibilidad de presentar bajo falacias, falsas atribuciones a los autores erróneos o seudónimos, falsas fechas, falsas indicaciones de editor, de impresos, de edición, etc. El error voluntario, la mentira voluntaria puede ser el hecho del autor. La propagación de los documentos apócrifos, encontrados o desfigurados, la difusión intencionada de informaciones falsas puede ser el hecho de terceros. Lo uno y lo otro pueden causar un perjuicio a la verdad en sí, y a las personas, físicas o morales de las que vendrían a disminuir la situación.”.

¹¹³ “Todo documento es una exposición de datos, hechos e ideas. Esta exposición está mejor o peor ordenada, claramente formulada, fuertemente aleccionada. El progreso es siempre posible en una presentación más lúcida, una coordinación más exacta, un equilibrio más armonioso de los datos doctrinales.”.

foram levadas adiante por diversas figuras, além das anteriormente mencionadas, tornando-se, mais ou menos difundidas, arraigadas no sistema-mundo ocidental.

Nessa trajetória, destaca-se a atuação de outra bibliotecária francesa, Yvonne Oddon, que trabalhou na biblioteca do *Trocadéro*, chegando a desempenhar o posto de bibliotecária chefe do *Musée de L'Homme*; colega de trabalho de Georges Henri-Rivière, primeiro diretor do Icom (OLIVEIRA, 2009). Fundadora e diretora do Centro de Documentação Unesco-Icom, que colaborou intimamente tanto com a fundação, quanto com o funcionamento do Cidoc. Ceravolo e Tálamo (2007, p. 3) pontuam que:

Na década de 1960, o CIDOC assumiu a tarefa de tratar de padronizações e da compatibilidade num plano internacional, entre registros de museus, recomendando o uso de etiquetas-padrão para a identificação do objeto, fichas catalográficas e inventários, cujos modelos foram planejados por Yvonne Oddon.

Sua atuação também se deu ministrando cursos, dentre os quais seu trabalho de formação no *Jos Museum* (Museu de Jos)¹¹⁴, na Nigéria, que originou a obra *Elements of Museum Documentation/Elements de Documentation Museographique* (Elementos de Documentação em Museus/Elementos de Documentação Museográfica, 1968)¹¹⁵, no qual publiciza modos de produzir a documentação com fichas catalográficas, por sua vez seguindo modelos usados nas de bibliotecas e grupos de informação estabelecidos pela CDU.

No trabalho, profusamente ilustrado, delineia o que é e como pode ser a documentação¹¹⁶, o arquivo fotográfico e a biblioteca em museus. Introduce métodos sistemáticos, os instrumentos para tal e instrui coletores/as de obras a fazê-lo consonante a otimizar os procedimentos de identificação. Nas suas palavras (1968, p. 3), “a primeira qualidade requerida de qualquer registro de museu é sua confiabilidade;

¹¹⁴ Primeiro museu público na África ocidental, fundado em 1952, na Nigéria colonial. Foi dirigido, durante os seis primeiros anos, por Bernard Fagg, arqueólogo e curador britânico, que estabeleceu o Centro de Treinamento para Técnicos em Museus na África Tropical/Unesco-Nigéria (*Training Centre for Museum Technicians in Tropical Africa/Unesco-Nigeria*), direcionado a formar profissionais de museus em todo o continente; irmão do historiador de arte africana William Fagg (CHAPPEL, 1988).

¹¹⁵ Publicada em cooperação com os estudantes do Centro de Treinamento. A edição é bilíngue, inglês-francês, respectivamente a língua oficial local e o idioma de trabalho do Icom à época.

¹¹⁶ “Tal documentação pode ser mantida na forma de registros, fichas, listas ou dossiês, fotografias, slides, vídeos ou sons, impressos e livros. Seu objetivo é assegurar e preservar a identidade das coleções a fim de facilitar a gestão administrativa, em seguida de permitir sua apresentação, interpretação e estudo” (ODDON, 1968, p. 2) – Such a documentation may be kept in registers, cards, lists and files, photographs or slides, films or sound recordings, printed documents and books. Its object is to ascertain and preserve the identity of the collection in order first to facilitate the museum administration, then to facilitate its presentation, interpretation and study.

um registro incompleto pode e deve levar para maiores investigações, ao passo que um objeto inaccuradamente registrado talvez seja sempre mal interpretado.”¹¹⁷.

Desta premissa, elenca e justifica a pertinência de campos que deveriam formar uma etiqueta de identificação, direcionada a pessoas que montam coleções, pautando metadados que contribuem diretamente para o não apagamento de informações rotineiramente perdidas [sic] em acervos africanos – como a data de quando foi encontrado [sic] ou comprado; nome do coletor; viagem de campo ou expedição; preço pago; origem; produtor; grupo étnico (ODDON, 1968, p. 5). Fomentando, como ela chama, questões essenciais:

O que é o objeto? Qual é também o seu nome local? Como foi adquirido? De quem? Onde? Quando? Por quem? De onde veio? Quem fez? Como se chama; homem ou mulher? Qual grupo étnico ou tribo [sic]? De que é feito? Qual é ou era seu uso? (idem)¹¹⁸

Quanto à redação dos registros museográficos, recomenda a feitura de inventários, métodos de numeração, catálogos descritivos, dossiês e fotografias; ritos de entrada e empréstimo. A saber, edifica pés direitos para arquiteturas de sistemas de documentação.

Em solo do Brasil, as metodologias propostas por Oddon foram parcialmente repercutidas, de início, principalmente, na obra *Museus: Aquisição e Documentação* (1986), da museóloga carioca Fernanda Camargo-Moro, nesse tempo técnica do Museu Histórico Nacional (MHN).¹¹⁹ Camargo-Moro contempla as discussões internacionais sobre a necessidade de vocabulários controlados para gerir as informações no âmbito das instituições museais e difunde, como modelo, a ficha polivalente ODDON.

A museóloga soteropolitana Jussara Piedade (2018, p. 16) relata que este trabalho, ao lado da obra *Thesaurus para acervos museológicos* (1987), da também

¹¹⁷ The first quality required of any museum record is its reliability; an incomplete record can and should lead to further investigation, whereas an object inaccurately recorded may be forever misinterpreted.

¹¹⁸ The fundamental questions/Les questions essentielles: What is the object? What also is its local name? /Quel est cet objet? Quel est aussi son nom local? How was it acquired? / Comment a-t-il été acquis? ---- From whom? / De qui? ---- Where? / Où? ---- When? / Quand? ---- By whom? / Par qui? Where did it come from? / D'où venait-il? Who made it? / Qui l'a fait? ---- Name?, Man or woman? / Nom?, Homme ou femme? Which ethnic group or tribe? / Quel groupe ethnique ou quelle tribu? What is it made of? / De quoi est-il fait? What is or was its use? / Quel est ou était son usage?

¹¹⁹ “Ali discorre desde a política de aquisição, confecção de fichas, normas técnicas, convenções, até o tipo de material a ser utilizado. Conceitualmente, assemelha-se a um manual de procedimentos com modelos que seriam aplicáveis a todos os tipos de acervos.” (GALAS, 2015, p. 75).

técnica do MHN, Helena Dodd Ferrez, constitui os grandes referenciais para a documentação em museus do final do século XX. Certamente ainda impactando a contemporaneidade, dado que publicadas há pouco mais de 30 anos. Da mesma forma que as pesquisas, discussões, deliberações, revisões, contestações, de organismos compromissados com o estabelecimento de diretrizes, recomendações e propostas de realizar documentação seguem sucedendo.

Em 2009, a tradução em língua portuguesa do *Manual de Normas Documentando Acervos Africanos*¹²⁰, trabalho do Africom, lançou uma reunião de recomendações a coleções de Ciências Humanas e Naturais, formulada na reflexão dos procedimentos implementados em instituições museológicas de Angola, Moçambique, Guiné Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, para a comunidade dos museus lusófonos. Nela são propostos grupos de informação e ofertada uma ampliação de vocabulário para lidar com artefatos oriundos de tais localidades e suas adjacências.

Contou com o apoio, em diferentes modalidades, dentre outras instituições, da Fundação Nacional das Artes (Rio de Janeiro), do curso de Museologia da Academia Reinwardt, do Icom e da comissão de relações exteriores do senado brasileiro. A museóloga brasileira, radicada em Salvador, Dora Galas (2015, p. 114, grifos da autora), ao analisar o manual, reporta que:

[...] na lista de categorias por forma ou função, encontramos *objeto de arte* e *objeto de culto (ou magia)* sem que seja apresentado o conceito com o qual devemos trabalhar ambas as categorias, que sabemos ser em acervos etnográficos tema de discussões e ambiguidades conceituais. Outras categorias, como por exemplo: *amostra*, *adorno pessoal (incluindo objetos honoríficos/insígnias)*, *objeto de uso pessoal (e artigo de tabagismo)*, e uma *categoria indeterminada* exigem uma delimitação de seu conteúdo sob pena de que a organização não produza o resultado pretendido.

Mais recentemente, arrola-se o lançamento de dois referenciais internacionais, originariamente produzidos em língua inglesa, no Brasil, a *Declaração de Princípios de Documentação em Museus* junto às *Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus: categorias de informação do CIDOC* (ICOM, 2014), reunidos em publicação unificada pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo com museus

¹²⁰ “O manual é uma primeira resposta a duas preocupações por parte dos profissionais de museus: proteger o patrimônio africano documentando-o e realizando inventários sistemáticos, bem como desenvolver atividades relativas a função dos museus (como pesquisa, coleta, exposições, programas educativos) facilitando a troca de informações sobre coleções e o partilhar de práticas profissionais” (ICOM; AFRICOM, 2009, p. 13).

associados. E também a publicação técnica, *Documentação Museológica e Gestão de Acervo* (PADILHA, 2014), ensejada na Coleção Estudos Museológicos do Sistema Estadual de Museus da Fundação Catarinense de Cultura.

Os primeiros, de caráter mais abrangente, são propostos como fundamentos norteadores para a atividade da documentação no Museu, na contemporaneidade, apresentando preceitos (grupos e categorias de informação, premissas éticas de conduta) comungados, em alguma intensidade, pelos diversos países que integram a rede do Icom, seja o Cidoc, seus grupos de trabalho, como também organizações civis. Repercutindo o acúmulo de discussões, desde a década de 1950, sobre terminologia e indexação, foram publicados, respectivamente em 2012 e 1995, no hemisfério norte. Para Marcelo Mattos, ex-diretor do Instituto Brasileiro de Museus e ex-secretário de cultura de São Paulo, no seu comentário de prefácio, são os alicerces do trabalho de documentação no Brasil.

A *Declaração*, sintonizada ao código de ética do Icom¹²¹, como prenunciado em seu título, dispõe aspectos da atividade que poderiam ser sintetizados em quatro pilares para o manejo de acervo: políticas estabelecidas; cuidados e prestação de contas em dia; acesso, interpretação e utilização amplamente estipulados; pesquisa contínua.

As *Diretrizes* foram propostas, basicamente, por profissionais do Reino Unido, Estados Unidos, Canadá e França, tendo como eixo experiências de documentar coleções de arte e arqueológicas, no âmbito dos grupos de trabalho Dados e Terminologia; e Modelagem de Dados. O trio que as editou – Alice Grant, Joséphine Nieuwenhuis e Toni Petersen – dá ênfase a colaboração do Africom e do grupo de trabalho Etnográfico/Etnológico, entronizando objetivos globais correntes da documentação em museus, em torno dos objetos (bens culturais) para: “assegurar a responsabilidade legal; auxiliar na segurança; permitir a organização de um arquivo histórico; e favorecer o acesso físico e intelectual” (ICOM, 2014, p. 38).

Descrevem ainda a essência da prática e propõem métodos para serem utilizados pela comunidade museológica internacional, que possam ser ajustados às necessidades e condições de cada instituição, expressamente as de pequeno porte, com pouco acesso às normas e/ou localizadas em países em desenvolvimento (GRANT; NIEUWENHUIS; PETERSEN, 1995 citado por ICOM, 2014, p. 33).

¹²¹ É referenciada a edição de 2006 do Código (ICOM, 2014, p. 19).

O segundo, “[...] pretende ser uma ferramenta de auxílio para o processo de documentação e gestão dos acervos museológicos, de maneira que possa estabelecer caminhos para o tratamento documental e que incentive o acesso à informação dos objetos museológicos.” (PADILHA, 2014, p. 11). Formulado na esfera do Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina, pela museóloga pelotense e professora Renata Padilha, é um dos volumes da coleção Estudos Museológicos; referenciando-se em atividades internacionais e nacionais já citadas, sintetiza princípios e práticas na interface documentação museológica-ciência da informação.

Em suma, os trabalhos citados demonstram como as classificações se aplicam, como enumerou Paul Otlet (2004), para atuar diretamente no ordenamento do conhecimento, no escopo de políticas de acesso à informação - elaborada, produzida, disponibilizada, discutida - perante tratamento acurado e preciso dos dados. A museóloga paulistana Juliana Monteiro (2014, p. 102, grifo da autora) frisa que:

A documentação no ambiente dos museus, enquanto uma atividade que lida com elementos complexos da realidade social, ganha, assim, um estatuto igualmente *complexo*. Nesse sentido, fica clara também a importância do profissional responsável pela documentação em museus, cujas escolhas na produção da informação de natureza documentária não devem ser relegadas ao segundo plano. Logo, nessa revisita do conceito de documentar, compreende-se que para documentar um acervo de museu, o primeiro ato é a precisão do que se entende por documentação dentro de cada contexto, entendendo sempre que o objeto é algo com inúmeras nuances e será continuamente interpretado e reinterpretado.

É no lastro dessas lógicas, descritas na literatura supracitada, que os procedimentos de documentação foram, em maior ou menor grau, implementados no Mafro/Ufba, por agentes que compuseram a instituição. Não obstante o Cidoc tenha publicizado a lista, conjunto mínimo de 16 categorias de informação em 1978 que se desdobrariam nas consolidadas diretrizes posteriores, no encontro de Julita/Suécia, parte do repertório prescrito, como parte das recomendações de Yvonne Oddon, já era corrente. Razão pela qual os preceitos contidos em tais publicações constituem parâmetros referenciais eleitos para analisar a documentação das joias em metal da Coleção Africana.

3.3 Depois do forno, antes da vitrine: mostra de adornaria da Baía do Benim

Retomando as noções de documento como exposição de dados, fatos, ideias; e considerando a documentação do Mafro/Ufba, encontram-se diversas fichas de

identificação-classificação, provenientes da execução de procedimentos de registro desde finais da década de 1970. Denominadas, para apontar as integrantes dos dossiês da joalheria em metal-africana que formam a mostra vista, *Sala do Fazer*¹²², *Ficha de Arrolamento do Acervo do Museu*, *Ficha do Levantamento dos Acervos Museológicos de Arte Sacra Negra*¹²³, *Ficha Catalográfica*¹²⁴ e *Ficha de Conservação*¹²⁵.

No início da década de 1990 a coordenadora do museu, Graziela Amorim, explicava a documentação como “[...] fichas por número de tombamento das peças do acervo do museu para as fotografias que reproduzem as mesmas [...] A reprodução é permitida, sendo realizada pelo próprio usuário, contanto que não tenha objetivos comerciais.” (ALMEIDA, 1995). Incluindo cartões-postais, e registros de “cenas da afro-brasilidade” na Bahia.

A antropóloga e arte-educadora Marta Heloisa Salum (1997, p. 72, grifo da autora) assevera, ao referir-se aos anos entre 1995-7, que: “paralelamente a tudo [ao trabalho de museologia aplicada, nas palavras dela, que estava sendo desenvolvido para o setor expositivo] foi necessário ajustar a implantação de um processo de documentação do acervo (ainda inexistente na ocasião), que é do tipo universalmente convencionalizado como de *Arte Africana*.”.

Salum sugere que seria importante a elaboração de um *thesaurus* específico para o acervo, obra de referência que pudesse centralizar recomendações relacionadas aos grupos e categorias de informações implementados, estruturado por termos com significados compartilhados, amplamente divulgados para serem

¹²² Denominação referente à localização, e identificação de núcleo temático do objeto na primeira exposição de longa duração do museu, o *Módulo Inicial do Museu Afro-Brasileiro*, entre os anos de 1982 e 1994.

¹²³ Produto do Projeto MAMBA - Mapeamentos de Sítios e Monumentos Religiosos Negros da Bahia, coordenado pelo antropólogo Ordep Serra, entre 1983 e 1987. Frequentemente vista, assinada pela, na ocasião, estagiária de museologia Ângela Petitinga. “Durante os primeiros anos de funcionamento [1982 em diante], o MAFRO atuou junto à comunidade criando programas destinados às escolas (Museu/Escola), em parcerias com empresas para divulgação do patrimônio cultural local (Museu/Comunidade) e o projeto MAMNBA, sob a orientação dos professores Graziela Amorim e Ordep Serra, com o objetivo de realizar o mapeamento dos sítios e monumentos religiosos negros da Bahia, que incluiu também a produção de documentação sobre o acervo do Museu.” (GALAS, 2015, p. 122).

¹²⁴ Registro ocasional, produzido em meados da década de 2000, pela então estagiária Tatiana Almeida, sob supervisão da museóloga Aline Jabar.

¹²⁵ Certidão descritiva dos tratamentos de conservação preventiva aplicados, datação regular referente a década de 1990. Nas assinaturas, foi possível identificar o nome *Áurea Carvalho*, esta que foi técnica administrativa da instituição até 2018.

utilizados nos processos museológicos institucionais. Convergentemente, Dora Galas (2015, p. 78) declara:

Do nosso ponto de vista, documentar em museus é um processo determinado por variantes tais como a intenção discursiva e de difusão, a tipologia do museu e do objeto em si, além da análise dos caminhos metodológicos possíveis de aplicação frente à realidade de trabalho. Consideramos que o processo acontece em níveis de intencionalidade que incluem o controle, a pesquisa e produção de conhecimento. Destacamos, contudo, a importância da acessibilidade às informações, que só poderá ser obtida com a organização da informação.

Compartilhando desse ângulo de compreensão, considera-se também o procedimento de redação da documentação a primeira montagem expositiva das joias em metal da Coleção Africana, formada dos dossiês físicos utilizados para controle e diagnóstico do acervo junto a mostra digital feita na plataforma Tainacan¹²⁶.

Em sua dissertação, a museóloga Andrea de Britto reflete criticamente sobre a normatização e sistematização da documentação do Mafro/Ufba que propôs e coordenou, tomando um conjunto de artefatos cerâmicos para orbitar o relato da experiência recente desse ajustamento mais rígido aos parâmetros do Cidoc/Icom. Sua avaliação vai na direção que:

Embora o MAFRO seja um museu universitário, sua natureza institucional não assegurou a organização adequada das informações vinculadas ao seu acervo. Neste sentido, projetos desenvolvidos ao longo do tempo por professores e alunos da UFBA, que tiveram como objeto a pesquisa sobre partes da coleção, não chegaram ao ponto de uma aplicação prática, uma ação, isto é, não foram usadas para promover a melhoria de qualidade das informações sobre as peças, bem como a documentação do acervo de um modo em geral. Dentre os muitos projetos de pesquisa que propuseram mudanças nunca implementadas, destacam-se dissertações de mestrado e teses de doutorado, aqui consideradas como fontes de pesquisa citadas na bibliografia. (BRITTO, 2018, p. 75).

Vale ressaltar que tal documentação começou a ser formalmente elaborada pelo próprio Pierre Verger, no período de formação e aquisição do acervo, por volta de 1974, na forma de listas de arrolamento, anotações, projetos, relatórios, entre outros suportes de registro (TEIXEIRA; SANTOS, 2017). Apesar de não terem sido utilizados para subsidiar a redação da documentação das peças na instituição. De acordo com Britto (2018, p. 84-5):

¹²⁶ O Tainacan, pela descrição de seu site, “é uma ferramenta flexível e poderosa para WordPress que permite a gestão e a publicação de coleções digitais com a mesma facilidade de se publicar posts em blogs, mas mantendo todos os requisitos de uma plataforma profissional para repositórios.”.

A existência dessa pasta na Fundação Pierre Verger é de conhecimento de pesquisadores que já passaram pelo Museu e de seus dirigentes, atuais e antigos. Isso leva a sugerir algumas hipóteses, no sentido de que houve intencionalidade da Universidade Federal da Bahia em suprimir informações [...] De fato, os documentos produzidos por Pierre Verger embasam e justificam a formação da Coleção Africana do MAFRO e, de acordo com a Fundação, estariam à disposição do Museu desde a sua criação, ainda que a instituição até aquela data não havia se apropriado deles ou, ao menos, providenciado uma simples cópia. A atitude de nunca ter associado tais documentos e as informações ali presentes ao contexto das peças, tratando-as como parte de um grande gabinete de curiosidades, sem um propósito norteador para a sua seleção, corresponde a uma atitude que, no âmbito do patrimônio cultural, está ligada ao papel questionável das instituições públicas em determinar aquilo o que deve ser esquecido e o que deve ser lembrado.

Tais hipóteses resvalam a prática de museus europeus que já estava, e está, sendo debatida desde o século passado, pela cumplicidade ao colonialismo que marca seus tratamentos de acervos etnográficos. Consequentemente, o Mafro/Ufba ilustra identicamente como pode se dar o processo de negligenciamento de populações, mediante suas representações materiais preteridas do rigor metodológico necessário¹²⁷.

Denotado, entre outros fatores, pelo preenchimento equivocadamente grafado do campo acerca da autoria, quando não suprimido, de objetos da joalheria em metal-africana que já estavam identificados (MATOS, 2012) em 2016 [período da implementação do projeto de iniciação científica]. Nesse curso, é possível retrair alguns documentos que expõem tais defeitos; Juipurema Sandes (2010, p. 152) revela um deles:

Essa lista anexa [Lista das peças adquiridas na África por Pierre Verger, para o Museu Afro-Brasileiro da Bahia, enviadas a/c prof. Guilherme Castro em dez/77] nos fornece informações relevantes para o estudo do acervo africano do MAFRO e a denominação de origem das peças. Em listagem existente no arquivo do MAFRO, datada de 1978, constam as peças referidas com suas denominações originais, porém por motivos que desconhecemos, algumas destas peças perdem essa denominação em outras listagens posteriores elaboradas no museu. Julga-se que um estudo comparativo com peças da mesma tipologia, fora do acervo do MAFRO, e da análise desta documentação ajudaria a recuperar essas informações.

¹²⁷ “[...] pudemos verificar que os dados replicados na documentação [física] subsequente não eram, na sua totalidade, confiáveis uma vez que o conteúdo de alguns campos apresentava muitas divergências, contribuindo para a permanência de ausências de dados condizentes com os objetos, implicando, assim, na disseminação de informações equivocadas.” (TEIXEIRA; SANTOS, 2017, p. 2297).

Na lista citada, elaborada com base em outra lista não especificada por Sandes, feita por Pierre Verger, observa-se os itens 59 a 62 e 65 a 68 referidos como “4 braceletes de cobre”¹²⁸. Na FPV, foi possível localizar na pasta 1B-299 o resumo das faturas (*relevés des factures*, numeradas de 1 a 42, assinadas por Verger e pelos artistas, vendedores e/ou intermediários), duas listas denominadas *Museu Afro-Brasileiro* e a lista dos objetos comprados (*listes des objets achetés*)¹²⁹. Na numeração descrita na lista Museu Afro-Brasileiro (foto. 20), os mesmos objetos referidos por Juipurema Sandes, são denominados maioritariamente como *Ide (pulseira) de Oxum cobre*.

Fotografia 20 – Lista Museu Afro-Brasileiro, p. 2.

45	14	IV	100	Mascara Gelede madeira		970
46	15	L	100	Mascara Gelede madeira		292-1594
47	15	III	75	Osun ferro de Babalawo		142-887
48	15	III	75	Adja (sino) ferro		145-890
49	41	L	90	Adire desenho Olokun fazenda		373-1555
50	41	L	240	Erinle ferro		374-1556
51	41	L	240	Osanyin ferro		373-1555
52	41	L	210	Opale Ifa (corrente) cobre		373-1555
53	41	L	90	Adire desenho sunbebe, fazenda		
54	41	L	90	Adire desenho olokoto, fazenda		
55	41	L	90	Adire desenho Olowo gbele range, fazenda		
56	41	L	90	Adire desenho Bigbinfa ikarahu a tala, fazenda		
57	41	L	90	Adire desenho Kokoro fazenda		
58	41	L	90	Adire desenho Kokoro fazenda		
59	41	L	60	Xacro (guizo) de Oxum cobre		987
60	41	L	90	Ide (pulseira) de Oxum cobre		984
61	41	L	60	" " " " "		985
62	41	L	60	" " " " "		986
63	41	L	60	" " " " "		974
64	41	L	42	Ide (pulseira) de Oxum cobre		987
65	41	L	42	" " " " "		988
66	41	L	42	" " " " "		989
67	41	L	42	" " " " "		990
68	41	L	42	" " " " "		991

Fonte: Graça Teixeira e Rogério Felix. Integrante do banco de imagens da pasta 1B-299, do Arquivo da FPV, disponibilizado ao Mafro/Ufba. Abril de 2017.

Foi viável notar, nessas linhas, que 17 pulseiras do conjunto de 29 adornos em metal, são designadas nos dossiês do museu, e conseqüentemente na representação digital da coleção Mafro/Ufba (Acervo da Cultura Afro-Brasileira/Tainacan), como

¹²⁸ Tal como está escrito em francês: 4 bracelets de cuivre.

¹²⁹ Ambas constam anexadas a este trabalho.

pulseira de Oxum. Todas, supostamente, paramento ritual da divindade, induzindo associações gerais essencialmente fincadas no campo religioso/espiritual.

Note-se (foto. 21) entretanto que, tendo em mente os defeitos constatados principalmente nos campos nome do objeto; designação; função; autor; data e modo de aquisição das fichas de registro museológico, nos números 59-60, o nome “Oxum” é riscado; tal como 71-72 são denominados Braceletes do Níger. Alternativas que deslocam os sentidos posteriormente atribuídos.

Fotografia 21 – Liste des objets achetés (Lista dos objetos comprados), p. 2.

Number	Description
42 à 43	2 Oco Eru (" ")
44 à 45	2 Bagues Ghiloh (.....)
46	Oxum de fer (pour babalawo) Ogunbala
47 à 48	2 Cloches de fer (Adja)
49	Toile Adiré (Olokun) (Nab)
50	Par ^{Adiré} Adiré (Ipo)
51	" Oanyin (-)
52	^{Adiré} Oanyin (-)
53	Toile Adiré
54	" " Olakoto
55	" " Obelo ^{Adiré et Oxum} (statue et-bonne)
56	" " Nigbifa
57	" " "
58	" " "
59	Oxolote (Xaxoro) de Oxum
60	Bracelet Oxum (gris)
61	" " (couvert)
62	" " (")
63	Par de Ogun
64 à 68	5 Bracelets d'Oxum
69	Néop de Ogbosi
70	Tanké Ife (Bois)
71 à 72	2 Bracelets du Niger
73	Sungala
74	Jeu Ayo
75	Oxo Lango (Nigéria)

Fonte: Graça Teixeira e Rogério Felix. Integrante do banco de imagens da pasta 1B-299, do Arquivo da FPV, disponibilizado ao Mafro/Ufba. Abril de 2017.

Suely Ceravolo (1998, p. 19) já argumentava que: “a documentação de museus embora realizada a partir de objetos materiais formula operações de representação, cuja base operatória encontra-se na Linguagem [...]”, aplicada com os termos empregados para designar e caracterizar os acervos. Essa atitude de atribuir nomes – termos específicos – é também objeto de ponderação da filósofa francesa Anne Cauquelin (2005, p. 61-2), para ela:

O nome cria uma diferença, marca um objeto dentro da rede indiferenciada das comunicações. Nomes de código, ritos de passagem. Uma sociedade nominativa se instaura, onde o nome funciona como identidade, classifica e designa uma particularidade. Quer diga respeito a uma pessoa, quer a um grupo, a nomação é de fato individualizante. Ela opera uma classificação dentro das diferentes

entradas conectadas entre si - como uma hierarquia por níveis de complexidade; obtemos assim uma série de encaixes, e o número de ligações que podem ser induzidas a partir dessa ou daquela entrada serve como medida da complexidade.

Na deriva destas perspectivas, deflagra-se uma crítica museográfica acerca da manutenção e instauração, via redação da documentação¹³⁰ da joalheria do Benim e Togo, da potencial circunscrição semântica – isotopia – dos objetos em uma função religiosa-espiritual, considerando as pulseiras/braceletes designadas como “de Oxum”. Orbitando a estereotipização pautada na “magia”, conquanto nos documentos produzidos por Pierre Verger perceba-se que não são todas as pulseiras de cobre designadas como tal.

[...] esculturas são utilizadas como objetos de culto. Para tanto, devem ser sacralizadas não necessariamente por quem as produz, mas por alguém encarregado especificamente com este fim [...] Não há qualquer evidência de que as peças encomendadas em Pobé e em Abomé tenham passado por este processo mais complexo, até mesmo porque o seu destino era um museu, onde sua função seria diferente da que foi mencionada. (MATOS, 2012, p. 141).

A declaração de Thiara Matos parece ser aplicável à situação verificada nas modelagens metalúrgicas, adquiridas em Cotonou e Porto-Novo, que não apresentam quaisquer indícios ou referências de sacralização, pois convoca mais possibilidades de funcionalidades na/da vida social dos artefatos¹³¹. Destarte em acordo com a postura de Juliana Monteiro (2014, p. 14), é:

[...] pertinente [...] estabelecer uma crítica ao contexto dos museus, em que as operações de documentação, e conseqüentemente os atores por trás das mesmas, nem sempre são problematizados como fatores de influências determinantes para a significação e difusão dos acervos junto ao público de uma instituição

Isto significa dizer que, no presente trabalho, não se trata de perseguir o objetivo de arrolar indagações sobre o porquê destes documentos não terem sido efetivamente recuperados antes, mas de evidenciar as lacunas (FREITAS, 2017) e silêncios (BRITTO, 2018), que caracterizam as incorreções da documentação do

¹³⁰ “É preciso observar que os problemas relativos aos registros das peças não tiveram origem exatamente nas informações que foram produzidas nos primórdios da coleção, nos idos dos anos 1980, mas sim no processamento técnico do acervo nos períodos posteriores, uma vez que o mesmo era realizado por estagiários, sem a supervisão de um funcionário especializado do setor de documentação. A ausência de supervisão e problemas de acesso implicaram um trabalho superficial, sem consulta aos registros originais.” (BRITTO, 2018, p. 95).

¹³¹ “Não raro, adornos classificados como exclusivos de determinadas divindades, por exemplo, podem ser alternadamente utilizados por duas ou mais divindades, ou podem ser utilizadas fora do contexto religioso, como amuleto, como ornamento ou ambos.” (ARAUJO, 2011, p. 4).

Mafro/Ufba. Pondo em relevo, aquém de escrutinar valores individuais, o resultado das agências profissionais produzidas, reproduzidas, legitimadas nos três diferentes períodos curatoriais/de gestão antecedentes à prof.^a Graça Teixeira. Dora Galas (2015, p. 46-7, grifo nosso) constata:

Mesmo destacando serem imprescindíveis os procedimentos padrões de identificação, organização e controle de vocabulário, observamos que a leitura e interpretação mínimas de cada objeto requerem, do profissional que realiza sua documentação, o entendimento da natureza do objeto etnográfico, investigações na construção de informações de natureza relacional, bem como **uma análise crítica das categorias ocidentais utilizadas para classificá-los** e as fundamentais mudanças na forma de interpretá-los.

Se as metodologias e *práxis* implementadas nos museus congêneres ao Mafro/Ufba, no sistema-mundo ocidental, vêm sendo amplamente criticadas, é necessário refletir sobre as trajetórias percorridas, localmente, para tratar – classificar, ordenar, registrar e recuperar informações acerca desses – objetos afro-diaspóricos. A despeito das circunstâncias que tenham ocasionado umas e outras situações, os apagamentos simbólicos são similarmente instaurados, especialmente neste caso onde há viabilidade de recuperar muitas das informações “perdidas”¹³².

3.3.1 Regimes de verdade em falência

No decurso da auditoria realizada com a documentação da coleção de joalheria em metal-africana (2016-8), foram constatados diversas incorreções redigidas ao longo dos registros de cada peça, haja vista que “como o registro não é usualmente mantido por alguém especialista no campo do museu, deveria ser checado pela curadoria de tempos em tempos” (ODDON, 1968, p. 11)¹³³.

É analiticamente diante deles que se declara a falência dos “regimes de verdade” falaciosos impetrados pelos instrumentos de registro componentes dos dossiês, ao longo de mais de 30 anos. À medida que constituem, por reprodução

¹³² “Uma descrição de objetos etnográficos apenas aproximada da pré-iconografia pode tornar-se uma atividade de pesquisa se observarmos o grau de desconhecimento que temos sobre alguns objetos e suas referências, sejam de ordem étnica, simbólica, estilística ou histórica [...] Atividade que gerará outros tipos de documentos, de caráter mais monográfico e que servirão de referência para atualizações nos próprios registros, bem como no vocabulário documental.” (GALAS, 2015, p. 112).

¹³³ As the register is not usually kept by a specialist in the museum field, it should be checked by the curator from time to time.

institucional, equívocos¹³⁴, ficções científicas sobre a vida social das coisas salvaguardadas. Em acordo a postulação de Paul Otlet (2004, p. 373):

A documentação se vê afetada por um problema básico, como todas as disciplinas. Ao não ser o documento algo natural, se não uma obra dependente da vontade humana, este problema se encontra no âmbito da ação e de seu progresso. Como todos os problemas de ordem práticas, apenas podem ser resolvidos progressivamente e por aproximação sucessiva. A solução depende de uns bons métodos, da cooperação no trabalho e da organização de esforços.¹³⁵

Para a revisão dos modos de interpretar/documentar coleções museológicas, a disseminação das proposições decoloniais¹³⁶ e dos estudos culturais desempenham papel fundamental para desalicerçar o imobilismo de instituições (neo)coloniais, etnograficamente operacionalizadas (KONARÉ, 2014), na extensão da comunidade global de museus. Porquanto colaboram com métodos, discussões e experiências que se referem a problemáticas corriqueiras em entidades formuladas para basear a orientação do saber/ver colonialista.

Deste modo, as proposições e estudos quando combinadas com as recomendações e diretrizes para documentação em museus, do Icom, que se enunciam como **ponto de partida** para a normatização global de tais práticas, poderiam conduzir a metodologias radicais. Posto o protagonismo inegável de acervos africanos – concomitante a americanos, asiáticos e oceânicos – que serviram como objeto de trabalho para as figuras, mormente europeias, que propuseram os referidos parâmetros para proceder à segurança, acesso e acuidade inerentes ao serviço documental.

Em outros termos, as sugestões técnicas propostas por tal entidade tratam-se de um panorama amplo, persistentemente atualizado, ao menos das iniciativas experimentadas desde as espoliações sistemáticas, oficializadas, pela Conferência de Berlim. A pesquisadora britânica de Museologia e informação crítica Hannah Turner (2015) aponta, com a sua experiência na América do Norte, que o Museu – etnográfico

¹³⁴ “[...] observou-se que as informações neste levantamento se repetem, de maneira que os equívocos foram replicados ao longo da história da instituição em diferentes momentos.” (BRITTO, 2018, p. 93).

¹³⁵ La documentación se ve afectada por un problema básico, al igual que todas las disciplinas. Al no ser el documento algo natural, sino una obra dependiente de la voluntad humana, este problema se encuentra en el ámbito de la acción y de su progreso. Como todos los problemas de orden práctico, sólo se puede resolver progresivamente y por aproximación sucesiva. La solución depende de unos buenos métodos, de la cooperación en el trabajo y de la organización de los esfuerzos.

¹³⁶ Decolonial aqui se refere não somente aos conceitos do grupo Modernidade/Colonialidade, mas a quem se engaja em ações e reflexões de ruptura do sistema-mundo ocidental.

– exerce seu poder institucional-colonial também na atribuição de nomes a objetos e, por extensão, aos corpos que os produziram.

Para ela, que se dedicou à análise dos livros contábeis, primeiros instrumentos de documentação utilizados pelos etnógrafos do Museu de História Natural Nacional/Smithsonian (*Smithsonian's National Museum of Natural History*), de 1881 ao início de 1900, “uma abordagem decolonial põe em questão as aparentemente estáveis e imutáveis categorias de museus e da organização do conhecimento” (TURNER, 2015, p. 672)¹³⁷.

Particularidade de um problema maior que o historiador malinês Alpha Oumar Konaré¹³⁸ (2014), ex-vice presidente do Icom, já expunha analisando as falidas tentativas internacionais de treinar, localmente na África, de 1960 em diante, pessoal técnico para atuar nos espaços museológicos de seus respectivos países; vertendo o cumprimento dos desejos metropolitanos no exame crítico das sociedades locais. Já que avalia ter havido apenas especialistas do estrangeiro mediando o ajustamento de suas fórmulas, sem transformar o sustentáculo.

Konaré considerou que “[...] deveríamos, talvez, exorcizar a palavra ‘museu’, deixando-a para designar simplesmente uma faceta das atividades de uma maior e mais aberta instituição.” (KONARÉ, 2014, p. 147)¹³⁹. Nessa direção cabe retomar, para manter os tons de francofonia, o filósofo senegalês Souleymane Bachir Diagne¹⁴⁰ e sua reapresentação da Negritude como engajada na vanguarda da ruptura colonial, baseada na atuação cultural – pela escultura, literatura, música, política.

Diagne (2017) assinala que, para Léopold Sédar Senghor¹⁴¹, o movimento tratava-se de um devir alerta às armadilhas de atualização das formas de significado euro-orientadas. Na falência dos regimes de falácias, portanto, está a potencialidade da refundação de sistema(s) de documentação sustentáveis que: disponham de mecanismos de controle maleáveis, como os instituídos pela museóloga Andrea de Britto; tornem transparentes as políticas que dispõem, a exemplo da

¹³⁷ “A decolonial approach calls into question the seemingly stable and unchangeable museum categories and knowledge organization.”

¹³⁸ Nascido em 1946. Foi também presidente do Mali, entre 1992 e 2002. Atualmente é membro do Conselho Superior da Organização Internacional da Francofonia.

¹³⁹ “We should perhaps cast aside the word ‘museum’, leaving it to designate simply one facet of the activities of a larger, more open institution.”

¹⁴⁰ Nascido em 1955. É professor do departamento de francês e filologia românica da Universidade de Columbia, nos Estados Unidos.

¹⁴¹ 1906-2011. Escritor e político, foi presidente do Senegal entre 1960-80. É um dos criadores da *Négritude*.

aquisição/descarte e os níveis de acesso, à que medida que tenham garantida sua manutenção arraigada na altivez de pôr em cheque verdades construídas por intenções de dominação. Em outras palavras, há que se reivindicar com o elã de negritude das obras a propriedade devir da redação de documentação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de conclusão desta monografia, culminamos a visita realizada aos três capítulos constituintes do breve e provisório balanço acerca do Mafro/Ufba e a redação da documentação de algumas de suas peças etnográficas-artísticas. No percurso, foi necessário recobrar a história dos museus e coleções de natureza tipológica afins em outros territórios, como Paris e Londres, cidades do chamado norte global.

Como vimos, suas abordagens são coadjuvantes fundadoras dos modos estereotipados de ver, compreender e documentar as representações de culturas africanas e afro-diaspóricas. Exatamente na passagem do século XIX para o XX, fração temporal que marca a ascensão da Antropologia, Etnografia e Documentação, dentre outras ciências, disciplinas e/ou seus ramos, em um ambiente positivista de concepção e produção de informações, sublimadas como conhecimento.

À proporção que umas queriam descrever o mundo, outras estavam prontas para classificá-lo, categorizando-o em ambientes museais, em prol da universalização – europeização – do saber. No interstício destes centenários, os contextos entre guerras, I (1914-8) e II (1939-45) Grande Guerra, assim como a Guerra Fria (1947-91), catalisaram mudanças radicais no funcionamento do sistema-mundo ocidental, estimulando a revisão dos modos de conhecer e interpretar as realidades sociais, sobretudo nas prerrogativas de cooperatividade entre países, incluindo medidas de salvaguarda da herança cultural da humanidade.

É nesse momento, de segunda metade do século XX, que ocorrem as descolonizações dos Estados africanos e também o desenvolvimento de parâmetros normativos, pontos de partida indicados pelo Icom, para lidar com a necessidade de documentar, conservar, exhibir, educar, comunicar, enfim proceder em museus. Os procedimentos de documentação, em particular, influenciados pelo trabalho do

advogado e bibliógrafo belga Paul Otlet, que pretendia organizar o conhecimento da humanidade, vide Classificação Decimal Universal.

Com a observação de tais questões por via da coleção de joalheria em metal-africana, notei/apresentei que a maior parte dos artefatos reproduziam as convenções hegemônicas sobre o que seria um acervo de “arte africana”, promulgadas pelos museus franceses (*Trocadéro, de l’Homme*), que foram laboratórios centrais para que Georges Henri Rivière, primeiro diretor do Icom, e Yvonne Oddon, diretora-fundadora do Centro de Documentação da Unesco intimamente conectado ao Cidoc/Icom, vivenciassem campos empíricos para suas contribuições aos museus e à nascente Museologia. Igualmente oportunizaram a Pierre Verger, quando colaborador do Laboratório de Fotografia do Museu do *Trocadéro* ter relação formal com ideias seminais sobre expografia, etnografia, documentação e gestão de museus, posteriormente alçadas a condição de parâmetros globais.

Décadas depois, Verger praticaria etnografia visual com as imagens-objetos que adquiriu, atribuindo denominações e imbuindo a cultura (i)material recolhida de ex-colônias francesas e inglesas, dos seus critérios, intenções, sob a égide de suas pesquisas na África ocidental, que justificaram a musealização performada. A despeito da ideia de elaborar um museu/acervo que pudesse, minimamente, abarcar todas as regiões do continente, só foi exequível adquirir, majoritariamente, artefatos relacionadas a iorubas e fons.

Nesse sentido, pela situação de redação da documentação das joias em metal da Coleção Africana do Mafro/Ufba, verifiquei a transfiguração de informações inferidas em verdades institucionais, sem apoio de fontes acuradas. Atrelada a ausências, equívocos e incorreções expressos em dados como designação; tipologia; procedência; função; material; técnica; e autoria. Logo, constatei a reprodução de procedimentos metodológicos vistos, com a literatura, também no *British Museum* e *Musée du Quai Branly*, onde instrumentos, técnicas de documentação foram desenvolvidas e maturadas a fim de viabilizar maior segurança às coleções, adquiridas por variados métodos inescrupulosos, para operar seu controle.

Mais adiante de apontar meras semelhanças e ressaltar o quanto dessas práticas internacionais são reproduzidas em Salvador/Bahia/Brasil/América do Sul, procurei refletir como os objetivos das missões coloniais ainda são a força motriz responsável por grande parte do agenciamento dos procedimentos museográficos,

visto que formatam o modo de conhecer, classificar e (re)apresentar as *práxis* sociais inerentes às (i)materialidades dos objetos salvaguardados. A revelia de uma suposta lisura por estar em um incontornável centro da diáspora africana.

Nessa minha primeira reflexão sobre o desenvolvimento de procedimentos museológicos de classificação de acervos africanos e sua produção de “regimes de verdade”, considero finalmente neste estudo de caso desde peças de adorno encomendadas/compradas em 1975, época “moderna”, que continuam a remeter quase que exclusivamente à religiosidade/espiritualidade orixá-iorubana “tradicional” no Benim, que a prática museográfica de documentação induz a estereótipos recorrentes às culturas africanas e afro-diaspóricas. Implicando ao Mafro/Ufba a reencenação da primazia do saber euro-referenciado de narração sobre os outros que acirra, potencialmente, suas classificações nas dicotomias estruturadas como razão x emoção, folclore x cultura, primitivo x desenvolvido, belo x feio.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. Dadá e Surrealismo. In: STAGNOS, Nikos (org.) **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. p. 81-93.

ADESANYA, Aderonke Adesola. Sacred devotion: jewelry and body adornment in Yoruba culture. **Critical Interventions: Journal of African Art History and Visual Culture**, v. 4, n. 1, 2014. p. 45-61.

AMADO, Rodrigo. A Política Externa de João Goulart. In: ALBUQUERQUE, José Augusto Guilhon; SEITENFUS, Ricardo; CASTRO, Sergio Henrique Nabuco de. (orgs.). **Sessenta anos de política externa brasileira (1930-1990)** - Volume I: Crescimento, Modernização e Política Externa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2006. p. 400-420.

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

ARGAN, Giulio Carlo. **A Arte e a Crítica de Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

AWE, Bolanle. The Asude: Yoruba Jewelsmiths. **African Arts**, v. 9, n. 1, 1975. p. 60-66.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva; SILVA, Renato Araújo da. **África em Artes**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015. Disponível em: http://www.museuafrobrasil.org.br/docs/default-source/publica%C3%A7%C3%B5es/africa_em_artes.pdf. Acesso em 07 abril 2019.

BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11645.htm. Acesso em: 20 fev. 2020.

BRITTO, Andréa de. **A construção de um sistema de documentação para o acervo do MAFRO/UFBA**. 2018. Dissertação (Mestrado em Organização, Mediação e Circulação da Informação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/D.27.2019.tde-25042019-152537.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. DEFINIÇÃO DE CURADORIA: Os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. In: BITTENCOURT, José Neves. (org.). **Cadernos de diretrizes museológicas 2: mediação em museus: curadorias, exposição, ação educativa**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. p. 17-25.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Editora UNESP, 2016.

CASTRO, Yêda. Homenagem ao Museu Afro-Brasileiro. **Afro-Ásia**, n. 14, 1983. 8 p. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20817/13418>. Acesso em 20 fev. 2020.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. (orgs.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

CERAVOLO, Suely Moraes. **Da palavra ao termo: um caminho para compreender Museologia**. 2005. 231 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2005. Disponível em: http://www.museologia.ffch.ufba.br/sites/museologia.ffch.ufba.br/files/tese_suely_moraes_ceravolo.pdf. Acesso em 07 abril 2019.

_____, Suely Moraes. Delineamentos para uma teoria da museologia. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 12, n. 1, jan/dez. 2004.

CLIFFORD, James. Quai Branly in Process. **October**, Nova York, v. 120, primavera de 2007, p. 3-23.

COSTA e SILVA, Alberto da. O Brasil, a África e o Atlântico no século XIX. In: ARAÚJO, Emanuel. (org.). **Museu Afro-Brasil: um conceito em perspectiva**. São Paulo: Museu Afro-Brasil, 2006.

CRUZ, Cristiane Copque da. **Introdução aos estudos africanos na escola: trajetórias de uma luta histórica**. 2008. 248 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/10548/1/Dissertacao_Cristiane%20Copque.pdf. Acesso em 23 fev. 2020.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. **Teatro de memórias, palco de esquecimentos: culturas africanas e das diásporas negras em exposições**. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2006.

CUNHA, Marianno Carneiro da; CUNHA, Manuela Carneiro da; VERGER, Pierre. **Da senzala ao sobrado: arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benim = From slave quarters to town houses: Brazilian architecture in Nigeria and the People's Republic of Benin**. São Paulo, SP: Nobel, EDUSP, 1985.

DARK, Philip J. C. Brass casting in West Africa. **African Arts**, v. 6, n. 4, 1973, p. 50-53+94.

DEAN, Carolyn. The trouble with (the term) Art. **Art Journal**, v. 65, n. 2, 2006. p. 24-32. Disponível em:

<https://files.bucknell.edu/Documents/GriotInstitute/DeanArticle.pdf>. Acesso em 25 fev. 2020.

DIAGNE, Souleymane Bachir. A negritude como movimento e como devir. Trad. Cleber Daniel Lambert da Silva. **Ensaio Filosófico**, v. 15, Rio de Janeiro, jul. 2017. 11 p. Disponível em:

http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo15/00_Revista_Ensaio_Filosofico_s_Volume_XV.pdf. Acesso em 25 ago. 2020.

DIOP, Cheikh Anta. **Precolonial Black Africa: a comparative study of the political and social systems of Europe and Black Africa, from Antiquity to the formation of Modern States**. Westport: Lawrence Hill & Company, 1987.

EFFIBOLEY, Patrick. Les musée béninois: du musée ethnographique au musée d'histoire sociale. **French Studies in Southern Africa**, n. 45, jan. 2015. p. 30-61.

FACTUM, Ana Beatriz Simon. **Joalheria escrava baiana: a construção histórica do design de jóias brasileiro**. 2009. Tese (Doutorado – Área de Concentração: Design e Arquitetura) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-13012010-154213/pt-br.php#:~:text=Joalheria%20escrava%20baiana%3A%20a%20constru%C3%A7%C3%A3o%20hist%C3%B3rica%20do%20design%20de%20j%C3%B3ias%20brasileiro&text=Esta%20tese%20%C3%A9%20uma%20investiga%C3%A7%C3%A3o,%C3%A0%20melhor%20compreens%C3%A3o%20do%20fen%C3%B4meno>. Acesso em 10 out. 2020.

FERREIRA, Luzia Gomes. Classificações instáveis e permeáveis: Cultura material africana nos museus. **Revista Brasileira do Caribe**, São Luís, v. 11, n. 22, p. 79-99, jan-jun. 2011. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=159121748005>. Acesso em 07 abril 2019.

FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena S. **Thesaurus para Acervos Museológicos**. v. 1 e 2. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

FISHER, Angela. **Africa Adorned**. 5ª ed. London: Collins, 1984.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____, Michel. **Vigiar e punir – nascimento da prisão**. Lisboa: Edições 70, 2013.

FREITAS, Joseania Miranda. Ações afirmativas de caráter museológico. in: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2005, Salvador. **Anais I ENECULT - 2005**. p. 1-15. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecul2005/JoseaniaMirandaFreitas.pdf>. Acesso em 10 fev. 2020.

_____, Joseania. (org.). **Uma coleção biográfica: os Mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde no Museu Afro-Brasileiro da UFBA**. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2015.

GALAS, Dora Maria dos Santos. **O Som do Silêncio: Ecos e Rastros Documentais de Vinte e Seis Esculturas Afro da Coleção Estácio de Lima**. 341f. 2015. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Programa de Pós-Graduação em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/18647>. Acesso em 07 abril 2019.

GOLDING, John. Cubismo. In: STAGNOS, Nikos (org.) **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. p. 39-57.

HALL, Stuart. SOVIK, Liv (org.). **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HAMPATÉ-BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (org.). **História geral da África – I: metodologia e pré-história da África**. São Paulo: Ática/Unesco, 1982. p. 181-218.

HOBBSAWN, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX - 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ICOM, International Council of Museums; AFRICOM, International Council of Africans Museums. **Manual de Normas: Documentando Acervos Africanos**. Trad: Maria Luiza Monteiro da Silva e Paula Assunção dos Santos. [s.l.]: Icom, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10437/4500>. Acesso em 07 abril 2019.

_____, Conselho Internacional de Museus. **Declaração de Princípio de Documentação em Museus e Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus: Categorias de Informação do Comitê Internacional de Documentação (CIDOC – ICOM)**. Rev. Marilúcia Botallo. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

INGOLD, Tim. **Estar vivo – Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Vozes, 2015.

JAGUARIBE, Hélio. Introdução Geral. In: ALBUQUERQUE, José Augusto Guilhon; SEITENFUS, Ricardo; CASTRO, Sergio Henrique Nabuco de. (orgs.). **Sessenta anos de política externa brasileira (1930-1990) - Volume I: Crescimento, Modernização e Política Externa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2006. p. 30-45.

JESUS, Daniela Moreira de. **Museu e educação: uma experiência no Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia**. 2016. 154 f. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Programa de Pós-Graduação em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/21129>. Acesso em 07 abril 2019.

KASFIR, Sidney. **Arte africana e autenticidade: um texto com uma sombra** [publicado em 2016]. Disponível em: <http://artafrica.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714e3e244f01.pdf>. Acesso em 07 abril 2019.

KONARÉ, Alpha Oumar. Towards a new type of 'ethnographic' museum in Africa. **Museum International**, Londres, v. 66, n. 1-4, p. 119-26 [146-151], 2014 [1983]. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/muse.12064>. Acesso em 22 fev. 2020.

LAWAL, Babatunde. A arte pela vida: a vida pela arte. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 14, p. 41-59. 1983. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/viewFile/20820/13421>. Acesso em 07 abril 2019.

LAWRANCE, Benjamin N. **Locality, Mobility and "Nation"**: periurban colonialism in Togo's Eweland, 1900-1960. Nova York: University of Rochester Press, 2007.

LODY, Raul. **Jóias de axé**: fios-de-contas e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____, Raul. **O negro no museu brasileiro**: construindo identidades. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

LUBISCO, Nídia Maria Lienert; VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual de estilo acadêmico**: trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses. 6. ed., rev. e ampl. Salvador, BA: EDUFBA, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/29414/3/manual-de-estilo-academico-6ed-miolo-RI.pdf>. Acesso em 16 out. 2021.

MACEDO, José Rivair. A embaixada de Daomé em Salvador (1750): protocolos diplomáticos e afirmação política de um estado em expansão na África Ocidental. **Revista Brasileira de Estudos Africanos**, Porto Alegre, v. 3, n. 6, jul./dez. 2018. p. 111-127. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/rbea/article/view/86065/52372>. Acesso em 22 fev. 2020.

MARTINS, Raimundo. Porque e como falamos da cultura visual?. **Visualidades**, v. 4, n. 1-2, 2006. p. 66-79.

MATOS, Thiara Cerqueira. **Correspondências pessoais ajudam a criar instituições**: Pierre Verger, o Museu Afro-Brasileiro e sua rede de colaboradores (1972-1976). 2012. 178 f. Dissertação (Estudos Étnicos e Africanos) – Centro de Estudos Afro-Orientais, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2012. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/15023/1/dissertacao_TCMatos.pdf. Acesso em 07 abril 2019.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, n. 45, v. 23. 2003.

MENEZES, Marizilda dos Santos; CASTRO, Jacqueline Aparecida Gonçalves Fernandes de. Culturas orais e linguagem gráfica. In: VII International Conference on Graphics Engineering of Arts and Design e XVIII Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico, 2007, Curitiba. **Graphica 2007 - VII International Conference on Graphics Engineering of Arts and Design e XVIII Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico**. Curitiba: UFPR, 2007. v. 1. p. 1-10. Disponível em:

http://www.exatas.ufpr.br/portal/docs_degraf/artigos_graphica/CULTURASORAIS.pdf
. Acesso em 01 mar. 2020.

MENEZES NETO, Hélio Santos. **Entre o visível e o oculto**: a construção do conceito de arte afro-brasileira. 2017. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em:

https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-07082018-164253/publico/2018_HelioSantosMenezesNeto_VCorr.pdf. Acesso em: 23 dez. 2019.

MONTEIRO, Juliana. **Documentação em museus e objeto-documento**: sobre noções e práticas. 2014. Dissertação (Mestrado em Cultura e Informação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-22012015-105632/pt-br.php>. Acesso em 07 abril 2019.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

ODDON, Yvonne. **Elements of Museum Documentation/Elements de Documentation Muséographique**. Nigéria: Jos Museum, 1968.

OGBECHIE, Sylvester Okwunodu. O Museu africano pós-colonial na era da informática cultural. MARINGELLI, Isabel Ayres (org.). **III Seminário Serviços de Informação em Museus - Colecionar e significar**: documentação de acervos e seus desafios. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2016. p. 11-35. Disponível em: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/11738.pdf>. Acesso em 22 fev. 2020.

OLIVA, Anderson Ribeiro. A invenção dos iorubas na África Ocidental. Reflexões e apontamentos acerca do papel da história e da tradição oral na construção da identidade étnica. **Estudos Afro-Asiáticos**, n. 1/2/3, jan-dez, 2005. p. 141-179. Disponível em:

https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/6223/1/ARTIGO_Inven%C3%A7%C3%A3o_olorub%C3%A1s%C3%81frica.pdf. Acesso em 01 mar. 2020.

OLIVEIRA, Araújo Denílson. Por uma geografia nova do ensino de África no Brasil. In: RATTIS, Alex; COSTA, Carmem Lúcia; COSTA, Kênia Gonçalves; AGUIAR, Vinicius Gomes de. (orgs). **Gênero e diversidade na escola**: espaço e diferença – abordagens geográficas da diferenciação étnica, racial e de gênero. Goiânia: Gráfica UFG, 2018. Disponível em: <https://producao.ciar.ufg.br/ebooks/genero-e-diversidade-na-escola/conteudo/parte1/01.html>. Acesso em 16 fev. 2020.

OTLET, Paul. **El Tratado de Documentación** - el libro sobre el libro - Teoría y Práctica. Trad. María Dolores Ayuso García. Edições Mundaneum Palais Mondial. Impressão em Murcia: A.G. Novograf, 2004.

PACHECHO, Gustavo. O trono de Adandozan, ou para que serve um museu. Coluna Gustavo Pacheco – **Época**. 2018. Disponível em:

<https://epoca.globo.com/gustavo-pacheco/o-trono-de-adandozan-ou-para-que-serve-um-museu-23038185>. Acesso em 22 fev. 2020.

PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação Museológica e Gestão de Acervo**. Coleção Estudos Museológicos, vol. 2. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 2014.

PHILLIPS, Ruth B. The Collecting and Display of Souvenir Arts – Authenticity and the “Strictly Commercial”. In: PERKINS, Morgan; MORPHY, Howard (orgs.). **The Anthropology of Art** – a reader. Malden: Blackwell Publishing, 2006.

PRICE, Sally. **Arte Primitiva em Centros Civilizados**. Trad: Inês Alfano. Revisão técnica: José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

RAFFAINI, P. T. Museu Contemporâneo e os Gabinetes de Curiosidades. **Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia**, n. 3, São Paulo, 1993. p. 159-164.

REIS, João José. **Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RIBEIRO JUNIOR, Ademir. **Parafernália das mães-ancestrais: as máscaras gueledé, os edan ogboni e a construção do imaginário sobre as "sociedades secretas" africanas no Recôncavo Baiano**. 2008. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. Critérios para o tratamento museológico de peças africanas em coleções: uma proposta de museologia aplicada (documentação e exposição) para o Museu Afro-Brasileiro. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, n. 7, p. 71-86, 1997. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/109296>>. Acesso em 07 abril 2019.

_____, M.; CERAVOLO, S. Considerações sobre o perfil da coleção africana e afro-brasileira no MAE-USP. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, n. 3, p. 167-185, 5 dez. 1993. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/109174>. Acesso em 04 abr. 2020.

SANDES, Juipurema A. S. **O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia e sua Coleção de Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira**. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Centro de Estudos Afro-Orientais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/23895/1/dissertacao_JASSandes.pdf. Acesso em 07 abril 2019.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: EdUSP, 2002.

SILVA, Juliana Ribeiro da. **Homens de ferro: Os ferreiros na África central no século XIX**. 2008. 157 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03092009-145620/publico/JULIANA_RIBEIRO_DA_SILVA.pdf. Acesso em 07 abril 2019.

SILVA, Renato Araújo da. Joias africanas e alguns exemplos de suas memórias nas Américas. In: 11o. **Congresso Luso-Afro-Brasileiro-CONLAB**, 2011, Salvador-BA. XI CONLAB: Diversidades e (Des)igualdades, 2011. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/128692366/Joias-Africanas-e-Alguns-Exemplos-de-sua-Memoria-nas-Americas>. Acesso em 07 abril 2019.

_____. **As jóias africanas do acervo do MAE/USP e o problema de classificação**. Relatório de Pesquisa. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia/USP, 2006.

SILVA, Sabrina Damasceno. **Curadoria em Museus de História Natural: processos disruptivos na comunicação da informação em exposições museológicas de longa duração**. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia/Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015. Disponível em <https://repositorio.ibict.br/bitstream/123456789/786/1/tese%20Sabrina%20Damasceno%20vers%C3%A3o%20aprovada.pdf>. Acesso em 20 fev. 2020.

SILVA, Simone Trindade Vicente da. **Referencialidade e representação: um resgate do modo de construção de sentido nas penças de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto**. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9811>. Acesso em 10 out. 2020.

SOARES, Bruno César Brulon. **Máscaras Guardadas: musealização e descolonização**. 2012. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

SOARES, Mariza de Carvalho; AGOSTINHO, Michele de Barcelos; LIMA, Rachel Correa. (orgs). **Conhecendo a exposição Kumbukumbu do Museu Nacional**. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

SOUMONNI, Elisée. **Daomé e o mundo atlântico**. Amsterdam/Brasil: South-South Exchange Programme for Research on the History of Development (SEPHIS); Centro de Estudos Afro-Asiáticos, Universidade Cândido Mendes, 2001.

TEIXEIRA, Maria das Graças de Souza; SANTOS, Rogério Wesley Reis Felix. O Estudo da Joalheria Africana do MAFRO/UFBA: Em busca dos Sujeitos Produtores. In: **III Seminário Brasileiro de Museologia**, 2017, Belém. Anais III SEBRAMUS - 2017. p. 2287-2300. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1iF994w1HAKaVJla0XQD4j4pvK79PkRhA/view>. Acesso em 20 mai. 2019.

_____, Maria; _____, Rogério. Entre joias africanas do Museu Afro-Brasileiro/UFBA: as Pulseiras de Abiku. In: **XIV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, 2018, Salvador. Anais XIV ENECULT – 2018. p. 1-10. Disponível em:

https://www.academia.edu/38106809/Entre_joias_africanas_do_Museu_Afro-Brasileiro_UFBA_as_Pulseiras_de_Abiku. Acesso em 20 mai. 2020.

THOMPSON, Robert Farris. **Flash of the spirit**: African and Afro-American Art and Philosophy. Nova York: Vintage Books, 1984.

TURNER, Hanna. Decolonizing Ethnographic Documentation: A Critical History of the Early Museum Catalogs at the Smithsonian's National Museum of Natural History, **Cataloging & Classification Quarterly**, n. 53:5-6, p. 658-676, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/01639374.2015.1010112>. Acesso em 07 abril 2019.

WAINAINA, Binyavanga. How to write about Africa. **Granta**. n. 147, Londres, mai. 2019. Disponível em: <https://granta.com/how-to-write-about-africa/>. Acesso em: 17 dez. 2019.

WILLETT, Frank. **Arte Africana**. São Paulo: Edições SESC – Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2017.

Sites

Acervo da Cultura Afro-Brasileira. Disponível em: <https://afro.culturadigital.br/>. Acesso em 12 set. 2021.

Fundação Pierre Verger. Disponível em: <https://www.pierreverger.org>. Acesso em 12 set. 2021.

Instituto de Estudos Africanos da Universidade de Ibadan. Disponível em: <https://ias-ibadan.org/>. Acesso em 12 set. 2021.

Musée du quai Branly-Jacques Chirac. Disponível em: <http://www.quaibrantly.fr/fr/>. Acesso em 12 set. 2021.

Museu Afro-Brasileiro/Ufba. Disponível em: <http://www.mafro.ceao.ufba.br/>. Acesso em 12 set. 2021.

Museu Nacional/UFRJ. Disponível em: <http://museunacional.ufrj.br/>. Acesso em 12 set. 2021.

Plataforma Tainacan. Disponível em: <https://tainacan.org/>. Acesso em 12 set. 2021.

Rosana Paulino. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br>. Acesso em 12 set. 2021.

The British Museum. **Benin: an African kingdom**. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/sites/default/files/2019-09/Benin_art_Nov2015.pdf. Acesso em 12 set. 2021.

APÊNDICE A – Arrolamento das joias em metal da Coleção Africana do Mafo/Ufba

Este arrolamento foi iniciado como parte das atividades do projeto *Estudo do Acervo do Museu Afro-Brasileiro para Requalificação da Exposição de Longa Duração*, em julho de 2018. Nessa monografia, em setembro de 2020, o arrolamento foi revisado e finalizado sintetizando as designações dos documentos da FPV e do Mafo.

Como dito, algumas informações a mais puderam ser recuperadas. Por isso pondero que a *pulseira de Oxalá/MAF0525; 0526*, também tenha sido feita, por Adamou Waidi, conforme semelhança formal verificada em relação a MAF0524. Mesmo caso das *pulseiras de Oxum/MAF0025, 0027* que podem ter sido feitas por Aboudou Garba, autor da *pulseira de Oxum/MAF0026*.

Fotografia	Nº de registro institucional	Título de objeto	País de procedência
	MAF0005	Pulseira de Oxum	Benim
	MAF0009	Anel de Arqueiro	Benim

	MAF0023	Pulseira de Oxum	Benim
	MAF0024	Pulseira de Oxum	Benim
	MAF0025	Pulseira de Oxum	Benim
	MAF0026	Pulseira de Oxum	Benim

	MAF0027	Pulseira de Oxum	Benim
	MAF0028	Pulseira de Oxum	Benim
	MAF0029	Pulseira de Oxum	Benim
	MAF0031	Pulseira de Oxum	Benim

	MAF0210	Sem título	Benim
	MAF0258	Tornozeleira	Benim
	MAF0259	Tornozeleira	Benim
	MAF0315	Tornozeleira de Oxóssi	Togo

	MAF0350	Pulseira de Oxum	Benim
	MAF0355	Pulseira de Oxum	Benim
	MAF0356	Pulseira de Oxum	Benim
	MAF0357	Pulseira de Oxum	Benim

	MAF0358	Pulseira de Oxum	Benim
	MAF0359	Pulseira de Oxum	Benim
	MAF0360	Pulseira de Oxum	Benim
	MAF0361	Pulseira de Oxum	Benim

	MAF0479	Pulseira de Abiku	Benim
	MAF0480	Pulseira de Abiku	Benim
	MAF0482	Tornozeleira	Benim
	MAF0524	Pulseira de Oxalá	Benim

	MAF0525	Pulseira de Oxalá	Benim
	MAF0526	Pulseira de Oxalá	Benim
	MAF0527	Pulseira de Oxalá	Benim

APÊNDICE B – Ficha de pesquisa

A chamada ficha de pesquisa foi utilizada como suporte para síntese do levantamento e reunião de dados ao longo do projeto Pibic. Sua modelagem, pela prof.^a dr.^a Graça Teixeira, baseou-se na composição do instrumento de documentação chamado *arquivo matriz*, criado pela museóloga Andrea de Britto.



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
MUSEU AFRO-BRASILEIRO

Projeto Estudo do Acervo do MAFRO/UFBA para a Requalificação da Exposição de Longa Duração

Autora: Prof.^a Graça Teixeira Orientação: Prof.^a Graça Teixeira

Ficha de Pesquisa

Bolsista: Rogério Wesley Reis Felix Santos

Nº Registro: MAF0026

Nome do Objeto: Pulseira de Oxum

Nome de tombo: Pulseira de cobre do Níger

Outros números:

nº de tombo: 869

nº patrimonial: 025.970-5

Coleção: Africana

Autor: Aboudou Garba

Modo de aquisição: Compra

Comprador: Pierre Verger

Data de aquisição: 10 de junho de 1975

Designação:

Documentos relacionados: Ficha Arrolamento do Acervo do Museu Afro-Brasileiro; Ficha de Conservação; Ficha Levantamento dos Acervos Museológicos de Arte Sacra Negra em Salvador; Ficha Sala do Fazcr.

Origem: Norte do Benim

Procedência: República do Níger

Etnia/povo:

Função: Adorno (Ficha Arrolamento do Acervo do Museu Afro-Brasileiro); Indumentária (Ficha Levantamento dos Acervos Museológicos de Arte Sacra Negra em Salvador)

Tipologia: Paramento ritual (Ficha Levantamento dos Acervos Museológicos de Arte Sacra Negra em Salvador)

Dimensões e peso: 9 cm maior x 5,6 cm x 4,5 cm largura (Ficha Levantamento dos Acervos Museológicos de Arte Sacra Negra em Salvador)

Materiais constituintes: Cobre (Ficha Arrolamento do Acervo do Museu Afro-Brasileiro); Bronze (Ficha de Conservação; Ficha Levantamento dos Acervos Museológicos de Arte Sacra Negra em Salvador)

Técnica: Cera perdida (Ficha Arrolamento do Acervo do Museu Afro-Brasileiro); Cinzelado (Ficha Levantamento dos Acervos Museológicos de Arte Sacra Negra em Salvador)

Descrição:

Peça em bronze. Formato semicircular. Observam-se adornações olho de perdiz e linhas em sentido vertical e diagonal, formando motivações geométricas e fitomorfas diversas nas laterais. (Descrição adaptada da Ficha Levantamento dos Acervos Museológicos de Arte Sacra Negra em Salvador).

Histórico da peça:

Adquirida pelo fotógrafo e etnólogo francês Pierre Verger, por volta do fim da década de 1970, como parte das atividades vinculadas a sua atribuição como professor visitante da Universidade Federal da Bahia. A partir disso, realizou viagens à



<p>África, para países como Benim e Togo para comprar, em mercados populares, com ferreiros, artesãos, fabricantes e revendedores, grande parte das peças que compõem a Coleção Africana do MAFRO/UFBA. (MATOS, 2012).</p> <p>Contexto social de produção e uso da peça:</p> <p>Ainda não é possível determinar o contexto social de produção e uso da peça, pois não há documentação suficiente para subsidiar a construção destas informações. No entanto, é plausível estabelecer conexões com o histórico das produções metalúrgicas no Golfo do Benim que, na literatura, são remetidas, no mínimo, ao século IX.</p> <p>Referências:</p> <p>Fatura 2. Pasta 1B 299 – Museu Afro-Brasileiro. Fundação Pierre Verger.</p> <p>Ficha Arrolamento do Acervo do Museu Afro-Brasileiro. Dossiê da peça MAF0026. Museu Afro-Brasileiro/UFBA.</p> <p>Ficha de Conservação. Dossiê da peça MAF0026. Museu Afro-Brasileiro/UFBA. Dossiê da peça MAF0026. Museu Afro-Brasileiro/UFBA. 1997.</p> <p>Ficha Sala do Fazer. Dossiê da peça MAF0026. Museu Afro-Brasileiro/UFBA.</p> <p>Ficha Levantamento dos Acervos Museológicos de Arte Sacra Negra em Salvador. Dossiê da peça MAF0026. Museu Afro-Brasileiro/UFBA.</p> <p>Observações:</p> <p>Outras denominações: Pulseira (Ficha de Conservação; Ficha Arrolamento do Acervo do Museu Afro-Brasileiro); Pulseira em cobre (Ficha Sala do Fazer).</p> <p>Estado de Conservação: Bom. Deteriorações visíveis: manchas, abrasão e oxidação. Tratamento proposto: limpeza para retirada das sujidades, oxidação, abrasão e manchas. Tratamento realizado: limpeza com água, álcool absoluto, nº antigo retirado com álcool absoluto e amoníaco (50% de cada), e envernizado com paraloid. Produtos usados: álcool absoluto e amoníaco 50%. Observações: 869 ou 698? nº antigo da peça. 0026 - nº atual. (Ficha de Conservação)</p>
--

Bolsista: Rogério Wesley Reis Felix Santos

Observações:

- Os campos que não constam especificações sobre a fonte dos dados, é porque a consulta indicou que a utilização do termo é unânime;
- Os campos que constam em branco, é porque não foi possível realizar o preenchimento com base no dossiê da peça;
- Foi possível rever a **data de aquisição**; o **modo de aquisição**; a grafia do **nome do autor**; e o **comprador**, a partir das fontes primárias acessadas na Fundação Pierre Verger;
- Os documentos que estão referenciados sem datas, é porque não há datações indicadas;
- Não foi possível compreender a grafia do nome do (a) autor (a) da Ficha de Conservação.

ANEXO I – Arrolamentos da Coleção Africana produzidos por Pierre Verger

Lista Museu Afro-Brasileiro

Museu Afro-Brasileiro					Especificações	
No. Inv.	No. Fab.	No. Caixa	Custo (Cruz.)			
- 1	41	L	600	Oxe Xango	madeira	358-153
- 2	2	L	200	Mascara Gelede repr.	Oxumare madeira	358-1540
- 3	1	L	800	"	"	370-1572
- 4	1	L	300	"	"	365-1547
- 5	1	L	200	"	"	372-1549
- 6	1	L	150	"	"	366-1521
- 7	1	L	200	Instrumentos esculptor	"	339-1545
- 8	1	L	300	Mascara Gelede repr.	lutadores	362-1544
- 9	1	L	150	"	"	359-1541
- 10	1	L	500	"	"	371-1553
- 11	1	L	500	"	"	361-1542
- 12	1	L	200	"	"	367-1549
- 13	2	L	250	Oxe Xango (estilo Tori)	"	1526
- 14	2	L	500	Oxe Xango	"	1551
- 15	17	II	100	Oxe Xango (estilo Pobô)	"	886
- 16	2	III	300	Ibeji	"	860
- 17	4	IV	200	Ibeji (estatua)	"	854
- 18	5	II	500	Ate Ifa	"	114-859
- 19	5	II	300	Ate Ifa (redondo)	"	134-879
- 20	13	L	600	Estatua cavaleiro	"	140-888
- 21	13	L	100	Estatua Botlo de Abomey	"	143-888
- 22	13	III	100	Oxe Xango	"	159-904
- 23	13	V	100	Oxe Xango	"	55-880
- 24	13	V	100	Oxe Xango	"	148-893
- 25	13	III	100	Oxe Xango	"	151-896
- 26	13	V	100	Oxe Xango	"	165-910
- 27	10	II	240	Tapeçaria doze reis	119-864 - Fazenda	
- 28	10	II	240	Tapeçaria, Agadja	117-862	
- 29	10	II	240	Tapeçaria, Agonglo	118-863	
- 30	10	II	240	Tapeçaria, Guézo	120-865	
- 31	10	II	240	Tapeçaria, Glélé	121-866	
- 32	9	VI	2.500	Espada de Gou	Ferro	213-958
- 33	9	VI	1.500	Espada de Gou	Ferro	214-959

34	11	L	150	Récade Madeira e cobre	368-1550
35	11	L	150	Récade Madeira e cobre	270-1552
36	11	?	300	Sossiovi (machado de Heviosso) madeira e cobre	116-811 ?
37	11	L	50	Adja (sino) cobre	340-1522
38	11	L	50	Adja (sino) cobre	241-1523
39	14	VII	200	Oxe Xango madeira	127-88 42
40	14	VII	200	Oxe Xango madeira	127-88 42
41	14	IV	400	Oxe Xango ^{Agax Ika} Ogo Xango madeira	978
42	14	III	50	Ogo Exu madeira	146-891
43	14	III	50	Ogo Exu madeira	147-892
44	14	IV	100	Mascara Gelede madeira	878 928
45	14	IV	100	Mascara Gelede madeira	928
46	15	L	100	Osun ferro de Babalawo	392-1574
47	15	III	75	Adja (sino) ferro	142-887
48	15	III	75	Adja (sino) ferro	145-890
49	41	L	90	Adire desenho Olokun fazenda	
50	41	L	240	Erinle ferro	373-1555
51	41	L	240	Osanyin ferro	374-1556
52	41	L	210	Opele Ifa (corrente) cobre	243-1557
53	41	L	90	Adire desenho sunbebe, fazenda	
54	41	L	90	Adire desenho olokoto, fazenda	
55	41	L	90	Adire desenho Olowo gbele ranje, fazenda	
56	41	L	90	Adire desenho Bigbinfa ikarahu a tele, fazenda	
57	41	L	90	Adire desenho Yoxia ^{Eyere} fazenda	
58	41	L	90	Adire desenho kòkòrò fazenda	
59	41	L	60	Xaoro (guizo) de Oxum cobre	1559
60	41	L	90	Ide (pulseira) de Oxum cobre	984
61	41	L	60	" " " " "	985
62	41	L	60	" " " " "	986
63	41	L	00	Ferro de Ogum	974
64	41	L	42	Ide (pulseira) de Oxum cobre	987
65	41	L	42	" " " " "	988
66	41	L	42	" " " " "	989
67	41	L	42	" " " " "	990
68	41	L	42	" " " " "	991

69	41	L	300	Edan de Ogboni	cobre	24
70	2	II	20	Iroke Ifa	madeira	
71	2	II	100	Pulseira de cobre do Níger		124
72	2	II	100	" " " " "		125-88
73	3	II	60	falo de Legba	madeira	123-868
74	4	II	60	Jogo de ayo	madeira	130-875
75	7	II	5.000	Oxe Xango	bronze	877
76	2	II	50	Iroke Ifa	madeira	
77	2	II	350	Odo Xango (estilo Ifanhin)	madeira	129-874 884
78	4	IV	100	Mascara Gelede	madeira	56-801
79	4	I	50	pulseira		57-802
80	4	I	50	pulseira		57-803
81	4	I	100	espada de Ogum		977
82	3	IV	100	Assein	cobre e ferro	1557
83	3	II	100	Estatua Botio de Abomey	madeira	256-981
84	17	II	100	Mascara Gelede	madeira	281-144
85	3	II	100	Oxe Xango	madeira	225-470 973
86	16	IV	25	armadilha	ferro	228-221 970
87	16	IV	15	"	"	978 913
88	12	V	300	Adja Open Ifa	madeira (comp)	871 ? 883
89	12	III	30	Ibeji	madeira	
90	12	III	30	"	"	
91	16	?	40	Pulseira de Oxala	chumbo	804
92	16	I	7,50	Olaria	Agere nla	60-805 97-842-961
93	16	I	5	"	Agere kekere	64-806
94	16	I	3,50	"	Gozin	62-807 1575
95	16	I	3	"	Gozin	63-842
96	16	I	2	"	Gozin	
97	16	I	2	"	Gozin	64-809
98	16	I	3	"	Koko ibeji ou Hoho	65-810
99	16	I	3	"	Koko ibeji ou Hoho	66-811
100	16	I	7,50	Adja (sino) duplo	ferro	67-812
101	16	I	5	Adja (sino) simple	ferro	68-813
102	16	I	5	Gun (sino) simple	ferro	
103	16	I	4	Oxumare ou Dan (cobras) um par	ferro	69-814
104	16	I	3,50	Oxumare ou Dan (cobras) um par	ferro	111-856

- 105	16	I	3			
106	16	I	2	Sasiuvi machado ferro	70-813	
- 107	18	II	80	Sasiuvi machado ferro	70-813	
108	9	V	1.000	Abebe (leque) de Oxum cobre	122-867	
- 109	13	III	300	Estatua de Gu (Ogun) ferro	171-916	
- 110	17	II	100	Estatua de Yemanjá madeira	154-899	
- 111	8	I	5	Mascara Gelede madeira	873	
- 112	8	I	5	Sasiuvi machado ferro	71-816	
- 113	8	I	30	falo de Legba ferro	72-817	
- 114	8	I	70	Hanye gan (Sino) ferro	73-818	
- 115	8	I	50	Gansu (sino) ferro	237-982	
- 116	8	I	30	Panigan ou Ganfan vi (sino) ferro	227-972	
- 117	8	I	25	Zoun assen & ferro	74-819	
- 118	8	I	5	Gou assen ou Assengouton ferro	75-820	
- 119	8	I	3	Dan (cobras) um par ferro	857	
- 120	8	I	3	Olaria Hoho (gêmeo)	76-821	
- 121	8	I	3	" Hoho (gêmeo)	77-822	
- 122	8	I	3	" Hunbadan (filho abortado)	78-823	
- 123	8	I	3	" Housou ou Hounè (filho ou filha nascido empelcado)	79-824	
- 124	8	I	3	" Kosu ou Kosi (nascido de uma mulher sem "règles" antes de concebir)	80-825	
- 125	8	I	3	" Kozin (nascido depois do prazo)	81-826	
- 126	8	I	3	" Winsi (nascido a barriga por baixo)	82-827	
- 127	8	I	7,50	" Agossu (nascido pelos pés)	83-828	
- 128	8	I	7,50	" Tohossu	84-829	
- 129	8	I	7,50	" Dan	85-830	
- 130	8	I	7,50	" Dan	86-831	
- 131	8	I	5,	" Dan	87-832	
- 132	8	I	5	" Dan	88-833	
- 133	8	I	3	" Dan	89-834	
- 134	8	I	2	" Alada goli	90-835	
- 135	8	I	2	" " "	91-836	
- 136	8	I	3	" Goli "	92-837	
- 137	8	I	2	" " "	93-838	
- 138	8	I	6	" Sapata zin	94-839	
- 139	8	I	6	" " "	95-840	
- 140	8	I	10	" Lissa zin	96-841	
- 141	4	III	300	Mascara Ibo madeira	155-898	

142	4	I	100	XXXX Bengala madeira	915 - 919	
143	3	III	300	Opon Ifa (gallo) madeira	- 159-900	
- 144	3	V	300	Assen ferro e cobre	917	912-914
- 145	3	IV	300	" " "	978	107-914
- 146	3	V	300	" " "	975	107-915
- 147	3	IV	300	" " "	975	190-916
148	42	L	60	Adire desenho Oniko	fazenda	
149	42	L	750	Laba Xango couro		
- 150	42	L	300	Apere Ifa madeira	376 - 1558	
- 151	42	L	180	Opon Ifa madeira	1542	
- 152	42	L	60	Xere Xango cabassa	364 - 1546	
- 153	42	L	60	Estatueta de Exu madeira		944
- 154	42	L	75	Mostra fazenda modelo Etu		1530
- 155	42	L	75	" " " Etu- Abiwo		1527
- 156	42	L	75	" " " Pure Sanyan		1528
- 157	42	L	75	" " " Alaari		1531
- 158	42	L	75	" " " Topola		1534
- 159	42	L	75	" " " Sando mbi		1532
- 160	42	L	75	" " " XXXXXXXX Alaba		1531
- 161	42	L	75	" " " XXXXXXXX Senubosawa		1533
- 162	42	L	75	" " " XXXXXXXX Lagos Bridge		1536
- 163	42	L	75	" " " XXXXXXXX Owo Naira		
- 164	42	L	75	" " " XXXXXXXX Keep Right		
- 165	42	L	75	" " " Tokosi		1538
- 166	42	L	90	Adire desenho Orè merin	fazenda	
- 167	42	L	120	Ferramenta de Oxala	ferro	1573
168	42	L	30	" " " "	"	
- 169	42	L	45	Pulseira para Abiku	ferro	1563
- 170	42	L	45	" " " "	"	1564
171	42	L	45	Polé de tear	madeira	
172	42	L	45	" " " "	"	
173	42	L	90	Adire desenho Onfa (camaleão)	fazenda	
174	42	L	180	Panho modelo Ifèlodun lajunmokè	fazenda	
175	42	L	150	Adire desenho Ibadandun	fazenda	
- 176	3	III	30	Iroke Ifa	madeira	881
- 177	3	I	30	Pulseira	cobre	98-843
- 178	12	II	20	Estatueta corcunda	madeira	131-876

Item No.	Quantity	Category	Material	Description	Material	Price
179	16	III	40	Ferramenta de Ogun	ferro	889
180	20	IV	200	Atê Ifa	madeira	168-913
181	12	VI	100	Bengala	madeira	219-960
182	12	II	100	Ibeji	madeira	895
183	16	I	40	Olaria (de Affamé)	Dan	99-844
184	16	I	40	"	"	100-845
185	16	I	40	"	"	101-846
186	16	I	40	"	"	102-847
187	16	I	40	"	"	103-848
188	16	I	5	■ Copela para derreter metal	louça	104-849
189	16	I	5	"	"	105-850
190	16	I	5	"	"	106-851
191	16	I	5	"	"	110-855
192	18	V	100	Ferramenta de Ogun	ferro	172-917 968
193	18	IV	40	"	"	
194	17	I	200	Adire desenho coronation	fazenda	107-852
195	7	V	400	Oxe Xango (estilo Pobè)	madeira	369- 155 901
196	7	V	400	"	"	909
197	10	V	600	Tapeçaria (proverbios)	fazenda	889-934
198	10	V	600	"	"	190-935
199	10	IV	200	Tear	madeira e corda	226-971
200	2	V	100	Joia de Heviosossi	Cobre prateado	178-923
201		V	100	"	"	260-872
202	17	II	70	Ibeji	madeira	894
203	17	II	70	"	"	
204	17	III	60	Jogo de Ayo	madeira	897
205	17	?	40	Adire desenho Alabèrè	Fazenda	218-968
206	17	?	40	"	"	219-969 963
207	17	IV	20	Pulseira de Oxala	chumbo	221-966
208	17	IV	20	"	"	222-967 967
209	7	V	300	Opon Ifa	madeira	902
210	17	IV	100	Gan (sino)	ferrá	238-983
211	17	IV	60	Opele Ifa (corrente)	-?	220-965
212	6	IV	3.000	Iroke Ifa	marfim	219-964
213	17	V	200	Joia de Heviosossi	Cobre prateado	178-923

	214	18	V	30					7
	215	18	V	15	Arco e flexa de Oxossi	ferro	-	188-933	
	216	18	V	15	" " " " "	"	-	173-918	
	217	19	V	15	Ferramenta de Gu (Gujyo)	ferro	-	181-926	
	218	19	V	80	Abebe (leque) de Oxum	cobre	-	162-907	
	219	19	V	80	" " " " "	"	-	163-908	
	220	20	V	100 1800	facas de Oxum	cobre	-	160-905	
	221	20	V	250	apito de caçador (akwé)	madeira	-	175-920	
	222	20	V	25	Ibeji (de Adjakotomé)	madeira	-	182-927	
	223	20	V	25	" " " " "	"	-	183-928	
	224	20	V	8	Lagidiba (chiffre de boi)		-	185-930	
	225	20	V	8	" " " " "		-	186-931	
	226	20	V	8	" " " " "		-	187-932	
	227	20	V	20	Collar	coral	-	184-929	
	228	20	V	200	Tecido (verde)	fazenda	-	191-936	
	229	20	V	200	" (violeta)	"	-	192-937	
	230	20	V	40	Machado (Efió)	ferro	-	193-938	
	231	20	V	40	Enxada (alin)	ferro	-	194-939	
	232	20	V	15	anel de archeiro	ferro	-	180-925	
	233	20	V	60	sino quadruplo		-	922-903 912	
	234	20	V	120	Assen	ferro e cobre	-	4+941	
	235	20	V	100	" " "		-		
	236	20	V	200	Recade (Gezo)	madeira	-	161-906	
	237	20	V	100	Estatueta de Gu (Athiémé)	ferro	-	179-924	
	238	42	L	100	Edan de Ogboni	cobre	-	387-1569	
	239	42	L	100	" " " " "	"	-	388-1570	
	240	42	L	100	" " " " "	"	-	389-1571	
	241	21	VII	60	Sakara (tamboril)	olaria e couro	-	207-952	
	242	21	VII	70	Enxota moscas	rabo de cavalo	-	202-947	
	243	21	VII	250	Machado de Ndongo (Niger)	ferro e madeira	-	206-954+946	
	244	21	VII	300	Legba	madeira	-	954	
	245	21	VII	40	Adire	Fazenda	-	212-957	
	246	21	VII	40	Sakara (tamboril)	olaria e couro	-	208-953	
	247	21	VII	250	Assen de Lissa	ferro	-	205-950	
	248	21	VII	250	" " Mawu	"	-	203-948	
	249	21	VII	250	" " Azévodun	"	-	204-949	

8

249	21	VII	2.000	Estatua de caçador	bronze	-	206-951
250	21	VII	300	Ikin Ifa	marfim	_____	200-945
251	21	VIII	200	Eru	madeira	_____	955
252	20	? ?	100	Assen	macho ferro	-	940
253	20	? ?	100	"	femea "	-	941
254	20	? ?	150	Sino	quadruplo.	_____	956

252

Lista dos objetos comprados

LISTE DES OBJETS ACHETES	
49	1..... Oxe Xango (Nigéria)
1	2..... Masque Gblèdè, Oxumare
	3..... " " Balogun
	4..... " " 1° Obatàla
	5..... " " 2° "
	6..... " " 3° "
OUTILLAGE DE SCULPTEURS	
	7..... Masque Gblèdè Lutte
	8..... " " Poule couveuse
	9..... " " Èfè
	10..... " " Ronde
	11..... " " Perce Ventre
2	12..... Oxe Xango (Style Tori)
2	13..... Odo Xango
17	14..... Oxe Xango (Style Pobè)
2	15..... Coupe Ifa
4	16..... Iyá.
4	17..... Plateau Ifa
5	18..... " " (Rond) (imitation)
5	19..... Statue Cavalier
3	20..... " Botio
13	21 à 26.... 6 Oxe Xango (Tori) (Bathélémy Guoribi) 2.1.25 II 154/26 ✓
	27..... Toile Yémadjè 12 Rois
	28..... " " Agadja
10	29..... " " Agonglo II
	30..... " " Guézo
	31..... " " Glèlè
9	32..... Gubasa (avec décoration fer) Simon Akadi VI
9	33..... " (sens ") VI
	34..... Récade
11	35..... "
	36..... Sassiovi (Hache hêviesso)
	37. à 38.... 2 Adjas cuivre (Hêviesso)
14	39 à 40.... 2 Oxe Xango (Daniel Adekambi) VII
14	41..... Odo Xango

.../...

- 2 -

(14) 42 à 43.....	2 Oge Eka (" ") — III
(14) 44 à 45.....	2 Masques Gèlèdè (.....) IV
(15) 46.....	Osun de fer (pour babalawo) Ogunbela) L
(15) 47..à 48.....	2 Cloches de fer (Adja) II
(4) 49.....	Toile Adirè (Olokun) (Edè) L
50.....	Per ^{de} Iṣàlè (Iṣàlè)
51.....	" Osanyin (-)
52.....	<i>Chaire Osun Ifa</i> (-)
(41) 53.....	Toile Adirè
54.....	" " Olakoto
55.....	" " Gbele (statue et ^{de} <i>bonne</i>)
56.....	" " Bigbifa
57.....	" " "
58.....	" " Kokoro
59.....	Grelots (Xaworo) de Oṣun
60.....	Bracelt Oṣun (gros)
61.....	" " (Ouvert)
62.....	" " (")
63.....	Fer de Ogun IV
64 à 68.....	5 Bracelts d'Oxun L
69.....	Edon de Ogbemi L
(2) 70.....	Iroké Ifa (Bois)
(2) 71 à 72.....	2 Bracelets du Niger
(3) 73.....	Bengala II
(4) 74.....	Jeu Ayo
(7) 75.....	Oxe Xango (Nigéria)
(2) 76.....	Iroké Ifa (bois)
(2) 77.....	Odo Xango (style Ifanhin)
(4) 78.....	Masque Gèlèdè (Brisé) IV
(4) 79 à 80.....	2 Xaworo I
(4) 81.....	Gubasa (coutelas) IV
(3) 82.....	Dessus Assein
(3) 83.....	Statue Botio II
(V) 84.....	Gèlèdè (Lanigba)
(3) 85.....	Oxe Xango (singe)
(16) 86.....	Piège (grand) IV
(16) 87.....	" (petit) IV
(11) 88.....	Coqpe Ifa (Ifanhin) OlaOgun) — IV
(12) 89..à..90.....	2 Statues Ibeyi III

.../...

- 3 -

(16)	91.....	Bracelets Ozala	
	92.....	Poterie (agbèr nla)	
	93.....	" (Edèkè)	
	94.....	Agò ou Goxin	
(16)	95.....	" "	I
	96.....	" "	
	97.....	" " (Funfun)	
	98.....	" " Koko Ibeyi	
	99.....	" " "	
	100.....	Cloche Adja double	
	101.....	" " Simple	
	102.....	Fer de Gun	I
(16)	103.....	Fer de Dga grand	
	104.....	" " petit	
	105.....	fer Hèvioco grand	
	106.....	" " petit	
(18)	107.....	Eventail Oxun (Michèlrikè)	I
(9)	108.....	Statue Ou (Sinen Akèd)	✓
(13)	109.....	" Yémaja (Tori)	III
(13)	110.....	Masque Gblèdè (bonet)	I
	111.....	Fer Hèvioco (Aboney)	I
	112.....	" Lègba	-
	113.....	Hanyegan	-
	114.....	Gansu	- ✓
	115.....	Penyi gan	- ✓
	116.....	Zanssun	-
	117.....	Assunguton	- I
	118.....	Fer Dan	-
(5)	119.à.120....	Poterie Hebo	
	121.....	" Humbadan	
	122.....	" Hunsu	
	123.....	" Kosu	
	124.....	" Kozin	I
	125.....	" Winsu	
	126.....	" Agossu	
	127.à.128....	" Tobossu	
	129à 130.....	2 " Dan (grandes)	
	131 à 132.....	2 " " (petites)	
	133 à 135.....	" 3 Alada goli	

- 4 -

② 136 à 137.....	2 " Geli	I
138 à 139.....	2 " Sapata Zin	I
140.....	1 Lissa Zin	I
④ 141.....	Masque Ibo	III
④ 142.....	Canne	L
③ 143.....	Coupe Ifa (Coq)	III
③ 144 à 147.....	4 Assein	145x147 - IV 44x146 - V
148.....	Toile Adirè Oniko	
149.....	Laba Xango	
150.....	Apèrè Ifa	
151.....	Coupe Ifa	
152.....	Xèrè Xango	
153.....	Statuette Exu	
154.....	Echantillon Tissus	Etu
155.....	" "	Etu - Abiwo
156.....	" "	Pure Sanyan
157.....	" "	Agaari
④ 158.....	" "	Topola
159.....	" "	Sanno mbi
160.....	" "	Alaba
161.....	" "	Senubosewa
162.....	" "	Lagos bridge
163.....	" "	Owo Naira
164.....	" "	Kep Right.
165.....	" "	Tokosi
166.....	Toile Adirè, Orè Mèrin	
167.....	Fer Oxala , (grand)	
168.....	" " (petit)	
169 à 170.....	2 Bracelets Abiku	
171 à 172.....	2 Poulies métiers à tisser	
173.....	Toile Adirè, Ofa (Caméléon)	
174.....	Tissus Ifè lodun Lajunmèkè	
175.....	Toile Adirè Ibadandun	
③ 176.....	Iroké Ifa (bois)	I
③ 177.....	Bracelet cuivre	I
⑪ 178.....	Statuette abukè (bossu)	II
⑫ 179.....	Fer Gun	III
③ 180.....	Plateau Ifa (Ifanhin) (Kétou)	IV
⑪ 181.....	Canne (Ifanhin)	V

- 5 -	
182.....	Statue Ibeyi (Ifanhin)
183 à 187.....	5 Poteries de Ben (de Affamb)
188 à 191.....	4 Coupelles à fondre le métal
192.....	Per Ogun (Grand) Cussein
193.....	" (Grand) Gajiyo
194.....	Toile Adirè (cororation)
195.....	Oxe Xango (style Fobb)
196.....	" "
197.....	Tenture Yénadjè (proverbes)
198.....	" "
199.....	Métier à tisser
200.....	Bijou Héviesso
201.....	" "
202 à 203.....	Statues Ibéyi
204.....	Jeu Ayo
205.....	Toile Adirè Alabèrè
206.....	" "
207 à 208.....	2 Bracelets Oxala
209.....	Coupe Ifa
210.....	Cloche Gm
211.....	Opèls Ifa
212.....	Iroké Ifa (ivoire)
213.....	Bijou (Abomey)
214.....	Per Oxosi (Grand)
215.....	" " (petit)
216.....	Per Gu (Gajiyo) (petit)
217.....	Eventail Oxun
218.....	" "
219.....	Couteau "
220.....	Sifflet Chasseur (Akwé)
221. à 222.....	2 Statues Togbo (Ebeyi) de Adjakotomé (Mono)
223 à 225.....	3 Lagidiba
226.....	Collier Corail
227.....	Tissus Vert
228.....	Tissus Violet, Beige
229.....	Hache (Efiò) (Adja)
230.....	Houe (Alin)
231.....	Bague d'Archer (Alogan) (Gm)
232.....	Cloche quadruple (Ahnagan) (Adja)
233.....	Assein Hénon (oiseau) Athiémé
234.....	" "
235.....	Récade Ghéso
236.....	Statuette Gu (Athiémé)
237.....	Edon Ogbani (Ebiloba)
238.....	" "
239.....	" "
240.....	Sakara (Porto-Novo)
241.....	Chasse mouche
242.....	Hache Ndongo (Niger)
243.....	Bengala (Abomey)
244.....	Toile Adirè
245.....	Sakara
246.....	Assein Lassa
247.....	Mau Mau
248.....	Azévodun
249.....	Statue Chasseur
250.....	Ikin Ifa
251.....	Exu

L
3
7