

MAFRO CINQUENTA ANOS (1974/2024): TEMPO DE HISTÓRIA, AÇÕES E VISADAS AOS ACERVOS E ÀS PEÇAS**Resumo Geral:**

O Museu Afro-Brasileiro, da Universidade Federal da Bahia, foi criado em 4 de março de 1974 e completou cinquenta anos de ações voltadas para projeto ousado de reconhecimento das matrizes africanas e afro-brasileira como noções importantes na composição de bens materiais e imateriais na cultura brasileira. Essa ousadia permanece, pois cinquenta anos são só o início da constituição de um lugar espacial e de debate sobre o que representa essas matrizes na vida cotidiana, na constituição de história do próprio museu e dos povos do lugar e de alhures, desde que relacionados pelas mesmas questões e dilemas de acervos, alargamentos de conceitos estéticos que prevejam outros sistemas simbólicos e complexos culturais que são compostos e /ou resultam em artefatos e objetos com outra dicção artística atravessada, mas por perspectivas diferentes da que se insinua como hegemônica, às vezes, à força.

Contar a história do MAFRO é tecer análises conjuntas, a partir de ações, de ocorrências culturais relevantes e concernentes ao projeto que orientou sua constituição, ao que foi efetivamente alicerçado, ao que é feito e ao que move a equipe para continuar fazendo. Assim, essa mesa coordenada busca mapear as ações desenvolvidas pelo MFRO nesse ano de comemorações configurando-as em mesa coordenada para este evento de cultura.

Nesse sentido, em formato presencial, a mesa coordenada pelo atual Diretor do museu abordará a composição cultural das peças, deixando à vista dos participantes do evento a história, a relação com a cidade, os dados, as formas de organização do acervo e números que serão tecidos por análises. Dessa monta, consideraremos o acervo africano, afro-brasileiro e, dentro deste último, o Mural dos Orixás de Carybé que há 42 anos completos está exposto no museu.

A mesa será composta por cinco pesquisadores que abordarão quatro temas relacionados ao MAFRO, como indicado abaixo:

I - A CRIAÇÃO DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO E A FORMAÇÃO DE SUA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL RELIGIOSA AFRO-BRASILEIRA – por Juipurema A. Sarraf Sandes (artigo completo);

II - EXPOSIÇÃO EDUCADORA: REVISITANDO O CONCEITO – por Amélia Pereira Costa e Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha (artigo completo);

III - A DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UFBA – por Ilma Vilasbôas (resumo);

IV - ESTUDOS SOBRE O MURAL DOS ORIXÁS – CARYBÉ FAZ FESTA NA BARRIGA DE IEMANJÁ - por Waldelice Souza (artigo completo)

PALAVRAS-CHAVE: História Institucional; Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira; exposição educadora; Análise iconográfica

MESA SERÁ COORDENADA PELO PROFESSOR DR. MARCELO CUNHA

**MAFRO CINQUENTA ANOS (1974/2024): TEMPO DE HISTÓRIA, AÇÕES E VISADAS
AOS ACERVOS E ÀS PEÇAS****Coordenador:** Marcelo Cunha¹**Resumo Mesa Coordenada:**

O Museu Afro-Brasileiro, da Universidade Federal da Bahia, foi criado em 4 de março de 1974 e completou cinquenta anos de ações voltadas para projeto ousado de reconhecimento das matrizes africanas e afro-brasileira como noções importantes na composição de bens materiais e imateriais na cultura brasileira. Essa ousadia permanece, pois cinquenta anos são só o início da constituição de um lugar espacial e de debate sobre o que representa essas matrizes na vida cotidiana, na constituição de história do próprio museu e dos povos do lugar e de alhures, desde que relacionados pelas mesmas questões e dilemas de acervos, alargamentos de conceitos estéticos que prevejam outros sistemas simbólicos e complexos culturais que são compostos e /ou resultam em artefatos e objetos com outra dicção artística atravessada, mas por perspectivas diferentes da que se insinua como hegemônica, às vezes, à força.

Contar a história do MAFRO é tecer análises conjuntas, a partir de ações, de ocorrências culturais relevantes e concernentes ao projeto que orientou sua constituição, ao que foi efetivamente alicerçado, ao que é feito e ao que move a equipe para continuar fazendo. Assim, essa mesa coordenada busca mapear as ações desenvolvidas pelo MFRO nesse ano de comemorações configurando-as em mesa coordenada para este evento de cultura.

Nesse sentido, em formato presencial, a mesa coordenada pelo atual Diretor do museu abordará a composição cultural das peças, deixando à vista dos participantes do evento a história, a relação com a cidade, os dados, as formas de organização do acervo e números que serão tecidos por análises. Dessa monta, consideraremos o acervo africano, afro-brasileiro e, dentro deste último, o Mural dos Orixás de Carybé que há 42 anos completos está exposto no museu.

O artigo que abrirá mesa é o **“A CRIAÇÃO DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO E A FORMAÇÃO DE SUA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL RELIGIOSA AFRO-BRASILEIRA”**, de Juipurema A. Sarraf Sandes. Este artigo tem como objetivo apresentar a

¹ Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha Graduado em Museologia (Universidade Federal da Bahia - 1992). Mestre em Ciência da Informação (Universidade Federal da Bahia - 1999). Doutor em História Social (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - 2006). Pós-Doutor em Museologia (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia - Lisboa - Portugal). Professor do Departamento de Museologia (UFBA), do Programa Multidisciplinar de Estudos Étnicos e Africanos (FFCH - UFBA) , do Programa de Pós Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia e Programa de Estudos Pós Graduated em Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia (Lisboa - Portugal). Atual Coordenador do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia. Pesquisa questões relacionadas às memórias e processos patrimoniais com ênfase em temas africanos e afro-brasileiros. Tem experiência em ações museológicas, com destaque para a gestão institucional e produção e análise de exposições relacionadas ao Patrimônio Africano e Afro-Brasileiro.

Coleção de Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, remontando a história da formação da Coleção no processo de estruturação do Museu Afro-Brasileiro, analisando a datação e a espacialidade de origem; o segundo é o **“EXPOSIÇÃO EDUCADORA: REVISITANDO O CONCEITO”**, composto pelos museólogos Amélia Pereira Costa e Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha. Neste trabalho nos propomos a tratar o conceito de exposição educadora, revisitando as contribuições feitas na dissertação de mestrado da autora Amélia Pereira Costa, intitulada “Mãos que tecem, fios que compõem: a trata do exercício educativo pedagógico do Museu Afro-brasileiro da UFBA”, que traz a atuação do Museu Afro-brasileiro da UFBA (MAFRO) para exemplificar como, por meio de suas exposições educadoras, é possível tencionar a sintaxe e tracionar a semântica social; o terceiro **“A DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UFBA”** – a ser apresentado por Ilma Vilasbôas (resumo). O presente trabalho tem como objetivo apresentar reflexões decorrentes das atividades da Documentação Museológica realizadas no Museu Afro-Brasileiro da UFBA, os aspectos técnicos-metodológicos e o processo de recuperação das informações. O procedimento documental é realizado por meio de um conjunto de normas e técnicas que orientam o tratamento das informações das coleções, desde o processo da aquisição até disponibilização da informação, garantindo a organização e controle do acervo; e, o quarto, **ESTUDOS SOBRE O MURAL DOS ORIXÁS – CARYBÉ FAZ FESTA NA BARRIGA DE IEMANJÁ** - por Waldelice Souza. O artigo visa considerar a cooperação técnica entre UFRJ e UFBA em andamento, o mesmo tempo em que observa as comemorações de 50 anos do MAFRO em 2024 e analisa o mural dos Orixás, composto por Carybé, em 1968. A cooperação em andamento tem buscado estudar, compor articulações com outros pesquisadores e divulgar para a cidade resultados de pesquisa sobre o Mural dos Orixás.

Palavras-Chave: História Institucional; Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira; exposição educadora; Análise iconográfica

A CRIAÇÃO DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO E A FORMAÇÃO DE SUA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL RELIGIOSA AFRO-BRASILEIRA

Juipurema A. Sarraf Sandes¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar a Coleção de Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, remontando a história da formação da Coleção, a entrada dos artefatos, analisando o conjunto de ações e relações entre as instituições, os dirigentes, os pesquisadores, os artistas, os intelectuais, os militantes e as comunidades religiosas envolvidas no processo de estruturação do Museu Afro-Brasileiro, analisando a datação e a espacialidade de origem.

Palavras-chave: Museu Afro-Brasileiro; Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira; Estudos de Museus e Coleções; História de Acervos Musealizados.

O Museu Afro-Brasileiro foi criado em 1974, nasceu a partir do Programa de Cooperação Cultural entre Brasil e países africanos, visando o desenvolvimento de estudos e pesquisas voltadas para a temática afro-brasileira. Este Programa gerou um convênio firmado entre os Ministérios das Relações Exteriores e da Educação e Cultura, o Governo da Bahia, a Prefeitura da Cidade do Salvador e a Universidade Federal da Bahia, com o intuito de operacionalizar a ideia de cooperação cultural.

Em 1979 o museu ainda não tinha sido inaugurado. Muitos impasses continuavam sem solução. Permanecendo a queixa do não cumprimento da parte do acordo que cabia aos outros partícipes do convênio.

Em matéria publicada no jornal A Tarde, em 19 de fevereiro de 1979, intitulada “O Museu do CEAO” afirma-se: “É triste o que aconteceu com o projetado Museu Afro-Brasileiro, que seria instalado no prédio da antiga Faculdade de Medicina e que terminou ficando sem uma definição [...] Igualmente lamentável o desinteresse demonstrado pelas autoridades atuais – do estado, do município e união”².

Somente a partir de 1980, assumindo a reitoria da Universidade Federal da Bahia, o Prof. Luiz Fernando Macêdo Costa, que se dispõe de condições favoráveis para a criação do Museu Afro-Brasileiro. Firma-se o prédio da antiga Faculdade de Medicina como o local de instalação do museu e articulam-se recursos, estrutura e acervo para a sua abertura.

¹ Doutorando do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Estudos Étnicos e Africanos, e pesquisador colaborador do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia. E-mail: juipurema@gmail.com

² MUSEU do CEAO. A Tarde, Salvador, 19 fev 1979 apud CUNHA, Op. Cit. , 1999, p. 88.

Nesta altura, Guilherme de Souza e Castro já havia se afastado da diretoria do CEAO, que é assumida pelo Prof. Nelson Correia de Araújo — no período de 1979 a 1981 — e na sequência pela Prof^ª. Yeda Pessoa de Castro, que tomou posse no cargo a partir de 1981, ficando até 1991.

Em 1981, o grupo responsável pela organização do Módulo Inicial do Museu Afro-Brasileiro, inicia uma série de atividades com a finalidade de dinamizar o espaço destinado, marcar iniciativas de fomento e motivar a aproximação do museu com a comunidade soteropolitana.

Auxiliaram na organização do museu neste período a Prof.^a Jacira Oswald — museóloga responsável pela montagem da exposição — o fotógrafo e etnógrafo Pierre Verger e a Prof.^a. Graziela Amorim — responsáveis pela sistematização das peças — sob a supervisão do Prof. Guilherme de Souza e Castro, presidente da comissão do Módulo Inicial do Museu, e a Prof.^a. Yeda Pessoa de Castro, diretora do CEAO.

Até 7 de janeiro de 1982, inauguração do museu, várias atividades foram realizadas. Em 30 de junho de 1981, ocorreu a primeira atividade com a inauguração da exposição de fotografias de Pierre Verger e desenhos de Carybé intitulada "Orixás - Baía do Benin - Bahia de Todos os Santos", o lançamento do livro "Análise Antropológica e Cultural dos Nomes de Família na Bahia", da Prof.^a. Eliane Azevedo, da série de Ensaios & Pesquisas, uma exposição de livros raros e o início das comemorações dos 40 anos da Universidade Federal da Bahia. Todos os eventos bem noticiados nos jornais de grande circulação da época.

No dia 28 de julho de 1981 foi inaugurada outra exposição de fotografias de Verger com textos de Marianno Carneiro da Cunha e Manuela Carneiro da Cunha, intitulada "Da Senzala ao Sobrado", oriunda de livro publicado com mesmo título.

Em 18 de agosto do mesmo ano, ocorreu o lançamento do livro, "Cantares da África / Songs of Africa", do poeta Antônio Vieira da Silva.

Em matéria publicada no Jornal A Tarde, em 27 de dezembro de 1981, o jornalista José Augusto Berbert fez um apanhado geral sobre a situação do museu, suas origens — reportando-se à assinatura do convênio de cooperação cultural — sua estrutura, suas salas de exposição, a montagem e seu acervo, preparando o público para a inauguração do museu.

Finalmente em 7 de janeiro de 1982 foi inaugurado o Museu Afro-Brasileiro do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia — depois de longo e difícil período (1974 – 1982) de resistências à sua abertura e afirmação — com a presença do Ministro das Relações Exteriores, o Embaixador Saraiva Guerreiro, representantes do Ministro da Educação e Cultura, o Governador do Estado da Bahia, o Sr. Antônio Carlos Magalhães, o Prefeito de Salvador, o Sr. Renan Rodrigues Baleeiro, o Diretor do IPAC, o Prof. Vivaldo da Costa Lima, entre outras autoridades de órgãos ligados à preservação cultural. Houve também a presença de diversos embaixadores de países africanos, sacerdotes e adeptos do candomblé, dirigentes de blocos afros e afoxés, além de intelectuais e

personalidades locais, contando com a apresentação do Odundê, Grupo de dança da Universidade Federal da Bahia, como informa a direção do CEAO em nota sobre a criação do museu:

A presença de numerosos embaixadores de países africanos e de figuras de maior destaque da comunidade local, sobretudo representantes dos mais tradicionais terreiros de candomblé e de entidades culturais como afoxés e blocos afro baianos, veio confirmar as finalidades a que se propõe primordialmente o Museu, ou seja, a participação efetiva da comunidade baiana em todas as suas atividades e o estreitamento, cada vez maior, das relações culturais do Brasil com os países africanos³.

Após a inauguração o Museu Afro-Brasileiro deu continuidade às ações iniciadas em 1981 privilegiando a ampla participação da comunidade no seu espaço. São realizadas exposições temporárias, lançamento de livros, desfiles de moda, apresentação de grupos de teatro, afoxés, blocos e grupos de dança afro. Muitas destas atividades renderam doações de peças para o museu, principalmente dos artistas plásticos, capoeiristas e blocos afros.

Ainda em 1982 se apresentaram no museu o Grupo Experimental de Dança do Departamento de Dança da UFBA, sob a direção Prof.^a Edva Barreto; a Academia Filhos de Oxalá; o Grupo Mirim de Dança da Sociedade Beneficente Recreativa e de Defesa dos Moradores do Bairro do Engenho Velho da Federação e Adjacências; o Afoxé Filhos de Ghandi; o Grupo de Teatro do Bloco Carnavalesco Ilê Aiyê; o Grupo de Dança do Afoxé Badauê; o Grupo Magia, sob a direção de Firmino Pitanga; os Alabês mirins do Axé Opô Afonjá; o Grupo Mirim da Academia de Capoeira Três Amigos, sob a orientação de Mestre Marcelino; a Ala Mirim de Dança do Afoxé Badauê; além do lançamento do livro “O Reino dos Deuses” de Dr. Claudino Mello e as exposições dos quadros de Walter Oliveira e Francisco Santos; das esculturas e entalhes em madeira do Prof. Lamidi Fakeye e das fotografias de Renato Marcelo sobre tipos populares e festas de largo.

Houve também em 21 de agosto do mesmo ano, o lançamento nacional dos selos da série "Indumentárias de Orixás", parceira da Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos e CEAO. Foram lançados três selos representando as indumentárias dos orixás Xangô, Iemanjá e Oxumarê, com a intenção de continuar a série, o que não aconteceu.

Em 1983 continuaram as atividades destacando-se o lançamento do catálogo do museu, programado pelo artista plástico Emmanuel Araújo, com patrocínio da Construtora Norberto Odebrecht; a apresentação dos Cartões postais do Museu Afro-Brasileiro; exposição de desenhos sobre trajes cerimoniais do museólogo e antropólogo Raul Lody; além de exposições que também renderam doações de peças para o museu, como a exposição de esculturas e entalhes em madeira, "Unificação das Formas dos Seres Vivos", de J. E. Ferreira; a exposição de quadros "Reis e Rainhas Africanos", de Ivan Oliveira; a exposição de xilografuras de Hélio Oliveira, organizada pelo Prof. Juarez Paraíso e Francisco Liberato de

³ HOMENAGEM Op. Cit. , 1983, p.2.

Matos, e exposição fotográfica de Silvio Robatto, Bauer Luiz Sá e Pierre Verger, "Costumes sobre a comunidade Africana e Afro-Brasileira".

Houve também neste ano uma exposição de peças doadas em 1982 e a inauguração de vitrines com objetos pessoais dos capoeiristas Pastinha e Cobrinha Verde, emprestados e doados ao museu, respectivamente.

Todas estas atividades promovidas pela administração do museu junto à comunidade, além de sinalizar uma aproximação com os agentes culturais e religiosos, com a finalidade de dinamizar o museu, também refletem um progressivo afastamento dos parceiros de outrora, que contribuíram, mesmo de forma deficitária, para a formação do museu, como por exemplo o Ministério das Relações Exteriores.

O afastamento do Ministério como parceiro tem como condicionante a mudança das orientações da política externa do Brasil na década de 80 e 90, com o enfraquecimento das ações voltadas para os países africanos, especialmente no campo cultural. Aliado a isso houve uma inclinação do CEAO para os estudos das religiosidades populares afro-brasileiras e do candomblé, por influência do novo contexto político ou por direcionamentos dados pelos estudos dos pesquisadores do centro. O que certamente é possível afirmar é que após a inauguração, 1982, não há registro de entrada de artefatos de origem africana no museu, o que inversamente ocorre com os artefatos afro-brasileiros.

Os artefatos pertencentes à Coleção "Artes Plásticas" entraram no museu, em sua maioria, após 1982. Como fica demonstrado acima, a partir da realização das várias exposições de arte contemporânea afro-brasileira. Outras doações, que completam a coleção, se deram ao longo da década de 80 e início de 90, como, por exemplo, a doação da tela "O nascimento dos orixás", pelo artista plástico Djalma do Alegrete, em 1982, e pela doação da estatueta intitulada "Iami Oxorongá", pelo artista plástico Jairo Figueiredo, em 1992.

Fenômeno similar aconteceu com os artefatos da Coleção de Capoeira e da Coleção de "Blocos Afro". A maioria entrou no museu entre 1981 a 1994. No caso da primeira coleção, boa parte destes artefatos está no museu em empréstimo, como por exemplo, os objetos pessoais de Mestre Bimba. Já na Coleção de "Bloco Afro" predominam as doações de trajes, como os dos blocos afros Filhos do Congo, usados no carnaval de 1980, e Olodum, no carnaval de 1989.

Já a Coleção de Cultura Material Afro-Brasileira possui maior complexidade em sua formação, contando com fluxos de entrada distintos. A partir da documentação foi possível identificar a datação de entrada dos artefatos da Coleção de Cultura Material Afro-Brasileira.

Este processo demandou a constante comparação das informações contidas nos inventários elaborados ao longo de diferentes períodos da história do Museu Afro-Brasileiro, das listagens de controle de acervo, também produzidas em diferentes períodos, e os documentos de doação ou certificação de entrada dos artefatos. Não foi encontrado, na pesquisa exploratória, realizada para levantamento destas fontes, nenhum documento

comprobatório de compra, como notas fiscais, recibos e registros outros, de peças adquiridas desta forma. A única fonte de acesso à informação do modo de aquisição de artefatos, na modalidade de compra, foram os inventários. Não houve comprovação do método ou fonte utilizada pelos elaboradores dos inventários para o estabelecimento das datas de entrada dos artefatos comprados. Sabe-se, por informação fornecida pelos funcionários do museu, que essas informações foram sendo reproduzidas a partir dos documentos mais antigos, mas não ficou evidente como os primeiros documentos estabeleceram a datação.

No caso dos artefatos doados há número razoável de fontes que atestam suas entradas no museu, o que auxiliou consideravelmente a confirmação ou relativização das datações estabelecidas nos diferentes documentos.

Grupos de entrada

A partir desta base documental foi possível identificar grupos de datação de entrada e procedência dos artefatos da Coleção de Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira. Com referência a datação identificou-se alguns fluxos de entrada podendo ser traçados cinco grupos: a) 1961, nos primeiros anos do CEAO; b) 1975-77, após a assinatura do convênio; c) 1981, antes da abertura do museu; d) 1982-92, depois da abertura, e) sem data. Quanto a procedência podemos traçar os seguintes grupos: a) artefatos comprados pelo CEAO e b) doações realizadas por pessoas físicas ou terreiros de candomblé.

Grupo de 1961

Os artefatos mais antigos desta coleção datam de 1961. Trata-se de dois atabaques comprados pelo CEAO em 10 de outubro de 1961 e doados posteriormente ao museu no período inicial de formação de seu acervo, a partir de 1974 com a assinatura do convênio de cooperação técnica acima citado. Contudo, chama à atenção a data de aquisição destes artefatos, isoladamente de outras aquisições realizadas pelo órgão. Pela distância temporal pode-se afirmar que a compra não teve como motivação a formação da coleção para o Museu Afro-Brasileiro, sendo que neste período não havia intenções sistematizadas para a criação de um museu.

Durante levantamento de fontes sobre a história do CEAO, chamou atenção a existência de uma notícia do jornal local, Jornal da Bahia, com a mesma data da aquisição dos artefatos, 10 de outubro de 1961. A notícia trata das comemorações, realizadas pelo CEAO, de um ano da independência da Nigéria:

Com a finalidade de comemorar o primeiro aniversário da independência da Nigéria, ocorrido no último domingo dia 1º deste, o Centro de Estudos da Universidade da Bahia fará realizar hoje, às 16 horas, na Escola de Teatro, no Canela, um programa constante de vários pontos, entre os quais se destaca a peça “Oduduwa e seus Filhos”, a ser representada pelos alunos do Curso de Iorubá do CEAO, na língua original. Além disto, o Prof. Ebenezer Lasebikan saudará as autoridades presentes e o público através de seu

“tambor falante”, e o Coral da Universidade da Bahia entoará o Hino Nacional da Nigéria, em inglês⁴.

Diante da coincidência das datas e a tipologia teatro-musical do evento pode-se aventar a hipótese de que o CEAO tenha comprado os tambores para a sua realização. Porém diante da impossibilidade de comprovação de tal afirmação, fica apenas levantada a hipótese. Para fins do estudo, vale o distanciamento entre a data de entrada destes artefatos com os outros da coleção, fugindo dos padrões de datação, que ajuda a traçar os possíveis motivos da aquisição, sem, no entanto, defini-los.

Grupo de 1975-77

Contudo, o primeiro grupo de artefatos adquiridos ou doados, que podem ser considerados como motivados pelo processo de criação do museu, data de 1975 e 1977.

Conforme indicam as listagens, fichas cadastrais, etiquetas de identificação e os inventários mais antigos, anteriores a 1998 — quando se iniciou o processo de reforma e reestruturação do museu — os artefatos com data de entrada em 1975 fazem parte de um mesmo conjunto de dezessete artefatos comprado pelo CEAO em 16 de outubro. Trata-se de quatro instrumentos musicais e treze insígnias — nove ferramentas de orixás, três imaginárias de exu e uma espada de Ogum.

Há registros de que os artefatos deste lote de compra foram fabricados por Agnaldo Silva da Costa Ferreira, artesão local, o que traz mais substância para a afirmação de compra em conjunto.

Pela precisão da data, pelo registro de autoria e pela sequência dos números de tombamento antigos, usados anteriormente à reforma do museu, em 1998, tudo indica que o CEAO, através de um dos seus colaboradores, encomendou os artefatos ao artesão Agnaldo Ferreira. Podemos relacionar, de forma não conclusiva, essa compra à presença de Pierre Verger nos quadros do Centro de Estudos Afro-Orientais, a partir de 1974, e a compra de objetos concernentes ao culto dos orixás, realizada por ele, no mesmo período, para o Museu de Arte e Arqueologia de São Paulo, conforme carta acima citada de 8 de outubro de 1975. Não é possível afirmar que a compra foi realizada por Verger, todavia é possível demonstrar que neste período existia uma mobilização de intelectuais, pesquisadores e instituições para a formação de coleções de cultura material religiosa afro-brasileira no Brasil, seja pela criação do Museu Afro-Brasileiro na Bahia ou pelo interesse do MAE-USP em adquirir artefatos desta natureza para seu acervo.

Dentro do grupo de artefatos com data de entrada na década de 70, tem-se ainda a compra de dois artefatos, em 1977, também de autoria de Agnaldo Silva da Costa Ferreira — dois artefatos consagrados à Exu, sendo uma imaginária e uma ferramenta, acompanhando o mesmo padrão formal dos artefatos comprados em 1975, sendo todos confeccionados em ferro — e a doação de dez artefatos — um instrumento musical, um instrumento de

⁴ COMEMORAÇÃO da Independência: Nigéria. **Jornal da Bahia**, Salvador: [s.n.], 10 out. 1961. Disponível em: <http://ceao.phl.ufba.br/phl8/popups/1961-10-10.pdf>. Acesso em 13 jan. 2010.

sinalização, uma ferramenta de orixá e sete acessórios de vestuário, sendo quatro braceletes, dois adês, um colar — em 30 de novembro de 1977, feita pela Barraca São Jorge situada no Mercado Modelo, em Salvador – Bahia.

A Barraca São Jorge do Mercado Modelo. A barraca pertenceu ao Sr. Ápio Patrocínio da Conceição (1915 - 1994), mais conhecido como Camafeu de Oxóssi, figura popular na Bahia nas décadas de 60 e 70.

Mestre de capoeira, foi presidente do Afoxé Filhos de Gandhi no período de 1976 a 1982 e Obá de Xangô, Osi Obá Aresá, no terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, ao lado de Carybé, Dorival Caymmi e Jorge Amado. Era sobrinho de Eugênia Anna Santos, Mãe Aninha, Obá Biyi, (1879-1938) Iyalorixá, fundadora do terreiro de candomblé Ilê Axé Opô Afonjá (de 1909 a 1938) e filho-de-santo de Maria Bibiana do Espírito Santo (1900-1967), Mãe Senhora, sucessora na direção do terreiro (de 1942 a 1967).

Amigo de Jorge Amado — que escreveu o texto da contracapa de seu disco “Berimbaus da Bahia”, em 1968, com desenhos da capa de Carybé — Camafeu de Oxóssi foi símbolo da baianidade. Seu nome era citado em músicas e romances como espécie de personagem amadiano de carne e osso. No livro Bahia de Todos os Santos, Jorge Amado escreve:

“Compositor, mestre solista de berimbau, obá de Xangô, Osi Obá Aresá, filho de Oxóssi, preferido de Senhora, amigo de Menininha e de Olga de Alaketu, o riso cortando o rosto, dono da amizade. Em sua barraca, em prosa sem compromisso, numa conversa largada como só na Bahia ainda existe, sem horário e sem obrigações temáticas, podem ser vistos o pescador, a filha-de-santo, o pintor Carybé, o passista de afoxé, o Governador do Estado, o compositor Caymmi, a turista loira e esnobe, a mulata mais sestrosa e Pierre Verger, carregado de saber e de mistério. A barraca de Camafeu é ponto de reunião, é mesa de debates, é conservatório de música. Na cidade do Salvador a cultura nasce, se forma e se afirma em bem estranhos lugares, como por exemplo, uma barraca do mercado [...] lá se vai Camafeu pelos caminhos da Bahia, invencível com seu santo guerreiro. Vir à Bahia e não ver Camafeu é perder o melhor da viagem. Ele é um obá, um chefe, um mestre”⁵.

Na década de 60, Camafeu de Oxóssi foi aluno do curso de iorubá, promovido pelo CEAO e em 1966, junto com outros mestres de capoeira, como Pastinha e João Grande, foi convidado para ser um dos representantes brasileiros no Primeiro Festival de Artes Negras (FESMAN), em Dakar, Senegal, com promoção do Itamaraty e do CEAO, que inscreveram o grupo.

Capoeira no Festival de Arte Negra — A Bahia será representada no Festival de Artes Negras que se realiza em Dakar (África), por um grupo de capoeiristas, dos mais famosos, escolhidos a dedo pelo Mestre Pastinha. Os

⁵Texto extraído de <http://spirituslitterae.blogspot.com/2009/03/camafeu-de-oxossi-o-personagem-vivo-de.html>. Acesso em 27 mar. 2010.

capoeiristas que aparecem na foto são os seguintes: Mestre Pastinha, Roberto Pereira (Satanaz). Mestre Gato, Gildo (Formado), Camafeu de Ochosse e João Grande. O Mestre Pastinha fará uma série de demonstrações. Seus alunos, hoje também instrutores de capoeira de Angola da Bahia, se apresentam para a plateia internacional que estará presente ao Festival, promovido pelo Presidente do Senegal, Sr. Leopoldo Senghor, em combinação com o Itamaraty. Ainda como outra atração, o capoeirista Camafeu de Ochosse levará uma gravação de afro-brasileiro, com acompanhamentos de berimbau e atabaques, inscritos oficialmente pelo Itamaraty e pelo Centro de Estudos Afro-Orientais, como autêntica música africana do Brasil, onde a Bahia tem destaque e influência com maior intensidade. A delegação da Bahia antes de embarcar esteve na redação de A Tarde, oportunidade em que afirmou que graças ao Diretor Valdir Freitas de Oliveira, do Centro de Estudos Afro-Orientais, onde se diplomaram [no curso de iorubá] conseguiu a oportunidade para mostrar o que a Bahia tem no estrangeiro⁶.

Os vínculos de Camafeu de Oxóssi com personalidades baianas do período e com CEAO, desde 60, ajudam a compreender os motivos da doação dos artefatos, que pertenciam a sua loja de venda de artigos usados no candomblé. Não há documentos que registram os motivos, mas acredita-se que pelo círculo social que Camafeu pertencia e convivia, os motivos podem ter girado em torno da campanha informal, promovida pelos envolvidos com a criação do museu, com o intuito de auxiliar na formação de seu acervo. A presença de Verger, Carybé, Mãe Stela de Oxóssi — Iyalorixá do Ilê Axé Opô Afonjá desde 1976 — e capoeirista, seja como colaboradores ou como doadores do museu, reforçam essa ideia.

Grupo de 1981

Entre 1978 e 1980 não há registros de entrada de artefatos religiosos afro-brasileiros para o acervo do museu. Somente em 1981 houve novas entradas, que podem ser divididas em dois grupos: um lote de compra realizada pelo CEAO e várias doações feitas por sacerdotes e adeptos dos terreiros de candomblé baianos.

A compra realizada por CEAO parece ter sido motivada pela proximidade da abertura do museu, que se deu em janeiro de 1982. Ao consultar os inventários e as datas de entrada dos artefatos observou-se que, fora as entradas de 1961, 75 e 77, todos os outros artefatos pertencentes ao acervo do museu, antes de 1981, eram de origem africana. Ou seja, até 1980 só existiam no acervo do museu vinte e oito artefatos de origem afro-brasileira. Acredita-se que tal cenário motivou o CEAO a empreender a compra de objetos com a finalidade de ampliar o acervo e criar melhores condições de expor as contribuições das culturas negras no Brasil, minimamente tratando destas influências no candomblé baiano.

O lote de compra continha cento e seis artefatos — aproximadamente 25% do acervo atual da coleção — sendo vinte e sete insígnias, dois instrumentos de sinalização (duas

⁶ CAPOEIRA no festival de arte negra. **A Tarde**, Salvador: [s.n], 19 abr. 1966. Disponível em: http://ceao.phl.ufba.br/phl8/popups/1966-04-19_1.pdf. Acesso em 13 jan. 2010.

sinetas), um recipiente (uma quartinha), setenta e quatro acessórios de vestuário e duas peças de vestuário (um capuz e uma saia).

Dentre as vinte e seis insígnias: três chifres, um peixe, uma mão-de-pilão, um cálice, quatro armas, uma imaginária e quinze atributos sagrados, incluindo ferramentas de orixás, ofás, abebê, iruxim, irukerè, oxé, opaxorô e xaxará.

Constavam dentre os setenta e quatro acessórios de vestuário: trinta e seis braceletes, pulseiras, punho e contra-eguns; oito adês (capacetes e coroas); vinte e três colares (brajás, ilequês, diloguns, quelês e corentes de ibá); dois peitorais e cinco bolsas (capangas e polvarinhos).

O outro grupo com entrada em 1981 — com doações feitas por casas baianas de candomblé — foi composto por oitenta e oito artefatos. A maior parte trajes, peças e acessórios de vestuário. Não se pode considerar como um lote de entrada por se tratar de doações de pessoas e instituições diferentes. Porém, se entende que os esforços para a abertura do museu devem ter motivado as doações.

Como citado anteriormente, iniciam-se em junho de 1981 uma série de atividades que visavam dinamizar o espaço onde o museu se instalava e promover maior integração com a comunidade. Neste mesmo mês ocorreu o Encontro de Nações do Candomblé, realizado no prédio da Faculdade de Odontologia da UFBA, promovido pelo CEAO e tendo como um dos principais articuladores o Prof. Vivaldo da Costa Lima.

No Jornal da Universidade Federal da Bahia, em matéria intitulada “Universidade abre espaço para discutir o candomblé: uma religião muito antiga”, são citados os conferencistas do Encontro.

[...] teve participação de conhecedores do Candomblé — por vivência ou por investigação intelectual — como a mãe-de-santo Maria de Xangô, com 103 anos de idade, o antropólogo Vivaldo da Costa Lima, a mãe-de-santo Olga de Alaketu e mais Emetério Santana, Jeovah de Carvalho e Luís Sérgio Barbosa. Nas falas de todos, sempre um ponto em comum: o Candomblé é um patrimônio cultural da Bahia e assim deve ser respeitado e estudado⁷.

É possível notar no trecho acima que havia uma preocupação dos presentes no evento com a valorização e preservação do candomblé enquanto patrimônio cultural. Acredita-se que esse sentimento corrente também estimulou as doações.

Os Terreiros dirigidos pela Iyalorixá Olga de Alaketu e pelo Babalaxé Luís Sérgio Barbosa, presentes no evento, doaram artefatos que pertencem a este grupo de entrada de 1981.

⁷ UNIVERSIDADE abre espaço para discutir o candomblé: uma religião muito antiga. **Jornal da UFBA**, Salvador: [s.n.], jul. 1981. Disponível em: http://ceao.phl.ufba.br/phl8/popups/1981-07_2.pdf. Acesso em 15 jan. 2010.

Pai Luís Sérgio Barbosa doou um traje de orixá consagrado a Oxum Apará, que pertenceu a sua Mãe-de-santo a Iya Teofila Barboza, usado em uma das festas dedicadas ao orixá no terreiro. Não há registro do ano de confecção do traje, nem do período de uso.

Mãe Olga de Alaketu, iyalorixá de renome, doou um traje de orixá consagrado à Iansã — composto por torço, bata, faixa e saiote — e uma espada consagrada ao mesmo orixá. Acredita-se que a espada fazia parte da indumentária do orixá.

Outros terreiros e sacerdotes também doaram trajes para o museu neste período. Mãe Stela de Oxóssi, Iyalorixá do Ilê Axé Opó Afonjá doou traje de orixá consagrado à Oxóssi; Mãe Menininha do Gantois doou traje usado nas comemorações dos seus 50 anos de iyalorixá. O Tanuri Junsara doou um traje de inquice consagrado a Angorô; Zoogodô Bogum Malê Rundô, conhecido como Terreiro do Bogum, fez doação de traje de vodun consagrado a Sobô e um xale; Terreiro Tumba Junçara, um traje de inquice consagrado a Mucumbi; a Iyalorixá Clarinda da Silva doou um traje consagrado ao caboclo Pedra Preta, e o Babalorixá Balbino Daniel de Paula, do Ilê Axé Opô Aganjú, fez doação de traje de orixá consagrado a Xangô Aganjú.

Também foram doados — por outros terreiros — insígnias, instrumentos de sinalização e acessórios e peças de vestuário. O Terreiro da Casa Branca fez doação de artefatos de diferentes classes, priorizando objetos isolados e não indumentárias completas. Foram doadas duas insígnias (atributo sagrado e arma), seis utensílios e oito acessórios de vestuário, entre colares, toalhas de ekede e boné de ogan. Dois dos três colares doados pertenceram ao Ogan Floro, figura de relevância no terreiro, que construiu, por iniciativa da Iya Tia Luzia de Oxum, sacerdotisa da Casa Branca, o monumento Okôiluaiê (o Barco de Oxum) na Praça de Oxum, na frente do terreiro.

Pai Antonio Celestino, Babalorixá do Terreiro Omin Dé, doou uma insígnia (oxê), um instrumento de sinalização (xerê) e um traje consagrado ao caboclo Boiadeiro, composto por quatro peças. Vale destacar que na declaração de doação do xerê, Pai Celestino afirma que o artefato possui 150 anos de existência e foi herança de sua bisavó de Xangô Ayrá, ou seja, o instrumento teria sido confeccionado por volta de 1830, período da formação dos primeiros terreiros de candomblé com a configuração que se conhece atualmente. Se a afirmação do Pai Celestino for considerada como válida, este artefato é um dos mais antigos da Coleção de Cultura Material Religiosa do Museu Afro-Brasileiro e possui grande valor histórico, principalmente no que tange o estudo comparativo com outros artefatos visando o levantamento de padrões formais ao longo das últimas décadas.

Ainda fizeram doações neste lote de entrada o Unzó Awziidi Junçara, que fez doação de um par de lanças, o Terreiro Tombensi fez doação de um par de pulseiras que pertenceram à D^a. Maria Neném (1865-1945), considerada como uma das pioneiras da tradição do candomblé angola na Bahia. Muitos terreiros são herdeiros da raiz de D^a. Maria Neném, entre eles destacam-se o Tanuri Junçara, Awziidi Junçara, Tumba Junçara e o Bate Folha,

localizados em Salvador, e a Sra. Edeltrudes M. Filgueira, que doou três barras de toalhas de iniciação.

O grupo de entrada de 1981 fecha com cento e noventa e dois artefatos, aproximadamente 50% do acervo da Coleção de Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira. A outra parte da Coleção se formou durante os anos de 1982, após a abertura do museu, até 1992.

3.2.1.4 Grupo de 1982-92

Neste período de dez anos manteve-se o mesmo padrão de entrada do grupo de doadores de 1981. Continuaram as doações de pessoas e instituições ligadas ao candomblé e ao círculo cultural e acadêmico identificados com a valorização, estudo e preservação das culturas de matrizes africanas.

Em 1982 houve quatro doações. O Ilé Ibse Alá Ketu Ashé Ogum Medjédjé, através da sua Iyalorixá a Sra. Genildes Cerqueira de Amorim, Mãe Cacho, que fez doação de uma insígnia (espada) e um traje de orixá consagrado a Ogum Medjédjé, composto por seis artefatos, usados por Pai Nezinho de Muritiba, seu pai carnal, na última cerimônia em que participou em vida, em 1973.

Em abril do mesmo ano, o Terreiro Tira Teima, através da Sra. Alice dos Prazeres Luz, doou um traje de orixá consagrado a Tempo, composto por oito artefatos.

Em julho, o Unzó Awiidi Junçara, através de sua Mamento a Sra. Maria Bernadete dos Santos, doou um traje consagrado ao caboclo Trovezeiro de Visaura, e em setembro, o Terreiro de Manézinho de Oxóssi, através do Sr. Walter Rocha Santos, doou um traje de vodun consagrado a Azunsun Onipó, composto por oito artefatos, pertencente a Vodunice Laura Costa dos Santos (1904 - 1979) que utilizou o traje na comemoração dos seus cinquenta anos de iniciação.

Também foi doado pelo Sr. Walter Rocha Santos, em 1983, a cadeira da Vodunice Laura Costa dos Santos, consagrada a Azunsun Onipó, vodun de Mãe Laura. A cadeira foi usada por ela durante os anos de função como dirigente da casa.

Ainda em 1983 foi feita a doação de um instrumento musical (um aguê) por Sr. Bill Jones.

Em 1985, foram realizadas mais duas doações. A Mamento Rosimeire Campos Ribeiro Costa, do Terreiro Viva Deus, doou um traje consagrado ao caboclo Mutacaité e a Sra. Maria Luiza Marinho dos Santos doou um traje de baiana.

Em julho de 1986, o Sr. Manoel Souza doa uma escultura de Exu, do artesão cachoeirano Cândido Santos Xavier, o Tamba.

De 1987 até 1990 houve entrada de artefatos a cada ano. Em 1987, a Prof^a Graziela Amorim, Coordenadora do Museu Afro-Brasileiro desde sua abertura em 1982, doou quatro utensílios de uso ritual geral e uma ferramenta assentamento consagrada aos Ibejis, e em

março do mesmo ano, a Sra. Maria de São Pedro Santos de Ogum doa um traje ritual, composto de cinco artefatos.

Em maio de 1988, a Sra. Luíza Franquellina da Rocha, mais conhecida como Gaiaku Luiza Mahin, Rumbona do Terreiro Hunkpame Ayíonó Hùntóloji, doou um traje de vodun consagrado a Azunsu, composto por dois artefatos, uma saia e um filá.

No ano de 1989 são registradas mais quatro doações. O Ilê Axé Jitolu, na figura de sua Iyalorixá Hilda Dias dos Santos, mais conhecida como Mãe Hilda, doou uma coroa consagrada a Oxalá. O Babalorixá Moacir Barreto Nobre, conhecido como Moacir de Ogum, do Ilê Axé Ogum Alakaye, doou um traje ritual usado por ele em cerimônias consagradas ao seu orixá, Ogum. A Sra. Valdete Ribeiro da Silva, conhecida como Detinha de Xangô, fez doação de dezessete bonecos representando orixás, de sua autoria. Os bonecos representam as principais divindades da tradição ketu – nagô, remontando a seqüência do xirê, incluindo a figura do caboclo: Exú, Ogum, Ossaim, Logun, Oxossi, Iemanjá, Iansã, Oxum, Xangô, Nanã, Omolu, Oxumaré, Cosme, Damião, Oxalufã, Oxaguiã e Caboclo. Alguns destes artefatos contam como doação do Ilê Axé Opô Afonjá ou como compra do CEAO à Mãe Detinha. Não existem registros, fora as informações dos inventários, que possam confirmar a compra ou as doações, porém, como se trata de artefatos com autoria comprovada e alguns foram doados pela autora, todos no mesmo ano, foi considerado o conjunto como doação da mesma.

Ainda em 1989, o Sr. Osmundo Teixeira doou cinco esculturas ao CEAO. Tratava-se de imaginárias representativas dos orixás Iemanjá e Iansã, dos Ibejis e do Caboclo. O Sr. Osmundo Teixeira declara que os artefatos são do século XIX e pertenciam ao Sr. Júlio de Carvalho Monteiro, português, moldureiro, morador do bairro do Carmo, em Salvador, que colecionava artefatos afro-brasileiros. Após a morte do Júlio de Carvalho Monteiro, Osmundo Teixeira, amigo do referido senhor e de sua família, recebeu os artefatos para serem doados a uma instituição de preservação do patrimônio. O artista plástico então doou ao CEAO que inaugurou o museu poucos anos antes. Além das esculturas, consta nos registros que o artista fez doação de mais cinco artefatos: dois colares e três pulseiras consagradas a Iansã. Osmundo Teixeira afirma que os cinco artefatos são elementos acessórios das esculturas da Iansã e do Caboclo.

Conforme essas informações, o conjunto doado por Osmundo Teixeira é de extremo valor histórico e evidência importante para os estudos de cultura material religiosa afro-brasileira. Além de serem peças raras, provavelmente foram elaboradas pelo mesmo escultor, a julgar pelos aspectos formais e estilísticos dos artefatos.

No ano de 1990 continuaram as doações. Sr. Edson Nunes doou dezenove artefatos, entre duas ferramentas de orixás, quatro utensílios, treze acessórios de vestuário. Em dezembro do mesmo ano, o Sr. Newton Alves Guimarães doou um exemplar de pano-da-costa, da família do Sr. Ignácio José Alves Guimarães, residente, no século XIX, na Freguesia de Santo Antônio Além do Carmo. Não existem registros na documentação do museu, nem foram realizados testes de análise de material e estado de conservação, que

pudessem auxiliar na datação de fabricação do artefato entre os anos finais do século XIX e iniciais do século XX.

Em 1992 ocorreu o último grupo de entrada de artefatos. Em abril, a Sra. Lúcia Santana doou um traje da Iyalorixá Altanira Maria Conceição Souza, mais conhecida como Mãe Mirinha do Portão, composto por cinco artefatos. Em novembro, a Sra. Rita Maria Santos doou vinte e três artefatos, agrupados em três trajes — um traje de baiana, um traje ritual e um traje de orixá consagrado a Omolu — e seis acessórios e peças de vestuário individualizados.

Quadro geral

Conforme sinalizado acima foram estabelecidos cinco grupos de datação: a) 1961; b) 1975-77; c) 1981; d) 1982-92; e) sem data. A partir destes grupos foi possível historiar o fluxo de entrada dos artefatos, identificar os doadores e as compras realizadas pelo CEAO para a formação da coleção e sinalizar a rede de relações existentes entre os colaboradores do museu, artistas, intelectuais e povo-de-santo. Em termos quantitativos se estabelece o seguinte quadro geral de entrada dos artefatos da Coleção de Cultura Material Religioso Afro-Brasileira.

Os artefatos enquadrados no grupo “sem data” são aqueles que não foram encontrados registros que possam afirmar o ano de sua entrada no museu. Compõem este grupo quarenta de sete artefatos, entre insígnias, instrumentos sonoros, acessórios e peças de vestuário. Levanta-se a hipótese de que estes artefatos possam fazer parte dos trajes doados. Porém, não há documentação que sustente a afirmação desta hipótese. Somente constata-se que alguns dos trajes doados e dos artefatos “sem data” e sem procedência são consagrados às mesmas entidades espirituais ou deidades. Existe também a hipótese destes artefatos “sem data” terem feito parte dum kit de empréstimo existente no museu antes de 1998. Segundo a museóloga Maria Emília Valente Neves, funcionária do MAFRO desde este ano, havia um kit para ser emprestado às escolas e instituições interessadas em expor, em exposições temporárias, elementos de cultura material religiosa afro-brasileira. Estes artefatos não possuíam número de tombo, código de registro e ficha catalográficas. Eram considerados como não componentes do acervo. Entretanto, também não existem registros que identifiquem estes artefatos e se eles realmente permaneceram no museu.

É possível identificar que aproximadamente metade do acervo desta Coleção teve entrada no ano de estruturação do Museu Afro-Brasileiro, antes de sua abertura, em 1982. Identifica-se também que durante os primeiros dez anos de existência do museu houve continuidade do processo de formação da coleção, mantendo relações intensas com a comunidade artística — continuando as exposições de 1981 e 82 — e religiosa afro-brasileira, legitimando-se como espaço privilegiado para a preservação e valorização da história e culturas de matrizes africanas no Brasil.

Referências

- AGOSTINHO, Pedro. Agostinho da Silva: pressupostos, concepção e ação de uma política externa do Brasil com relação África. *Afro-Ásia*, n. 16, 1995.
- ANAIS do I Encontro de Nações de Candomblé - Salvador-Bahia 1.6.81 a 5.6.81. Salvador: Ianama, Universidade Federal da Bahia, Centro de Estudos Afro-Orientais, 1984.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- CUNHA, Marcelo N. B. da. **O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia: um estudo de caso sobre musealização da cultura afro-brasileira**. Salvador: UFBA, 1999. [Dissertação de Mestrado em Ciência da Informação].
- CUNHA, Marcelo N. B. da. **Teatro de memórias, palco de esquecimentos: culturas africanas e das diásporas negras em exposições**. São Paulo: PUC, 2006, 92-102. [Tese de Doutorado em História].
- CUNHA, Marcelo. N. B. da; NEVES, Maria. E. V. **Reestruturação do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia**. Salvador: CEAO/UFBA, 1996.
- HOMENAGEM ao Museu Afro-Brasileiro. *Afro-Ásia*, n. 14, 1983.
- LIMA, Vivaldo da Costa. **A família de santo nos candomblés jejes-nagôs da Bahia: um estudo de relações intragrupais**. 2. ed. Salvador: Corrupio, 2003.
- LODY, Raul. **Dicionário de Arte Sacra e Técnicas Afro-Brasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas. 2003.
- LUHNING, Angela. **Pierre Fatumbi Verger e sua obra**. *Afro-Ásia*, n. 21 e 22, 1999.
- OLIVEIRA, Rafael Soares de. **Feitiço de Oxum: um estudo sobre o Ilê Axé Iyá Nassô Oká e suas relações em rede com outros terreiros**. Salvador: PPGCS / UFBA, 2005. [Tese de doutorado em Ciências Sociais].
- PARÉS, Luis Nicolau. **A Formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.
- SALUM, Marta Heloisa Leuba, CERAVOLO, Suely Moraes. **Considerações sobre o perfil da coleção africana e afro-brasileira no MAE-USP**. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 3: 167-185, 1993.
- SANTOS, Jocélio Teles dos. (coord.). **Mapeamento dos terreiros de Salvador**. Salvador: CEAO / UFBA, 2008.
- SILVA, Jorge Agostinho da. **O nascimento do CEAO**. *Revista Afro-Ásia*, n. 16, 1995.
- SILVA, Renato Araújo da. **As Jóias africanas do acervo do MAE/USP e o problema de classificação**. Relatório final. PIBIC/CNPQ – MAE / USP, 2006.
- SILVEIRA, Renato da. **Sobre a fundação do Terreiro do Alaketo**. Salvador: *Revista Afro-Ásia*, n. 29-30, 2003.
- SILVEIRA, Renato da. **O Candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto**. Salvador: Edições Maianga, 2006.

VERGER, Pierre. **Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África.** 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

EXPOSIÇÃO EDUCADORA: REVISITANDO O CONCEITO

Autores: Amélia Pereira Costa¹
Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha²

Resumo: Neste trabalho nos propomos a tratar o conceito de exposição educadora, revisitando as contribuições feitas na dissertação de mestrado da autora Amélia Pereira Costa, intitulada “Mãos que tecem, fios que compõem: a trata do exercício educativo pedagógico do Museu Afro-brasileiro da UFBA”, orientada pelo coautor Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha. À luz da teoria da construção do mundo social de Bourdieu e de suas ferramentas de pensar, quais sejam: o campo, o capital e o habitus, pensando os museus e as exposições museológicas como produto e fator dentro dessa construção, que opera como parte de um sistema simbólico operacionalizado para manter a ordem social e a dominação, material e subjetiva. Trazendo a atuação do Museu Afro-brasileiro da UFBA (MAFRO) para exemplificar como, por meio de suas exposições educadoras, é possível tencionar a sintaxe e tracionar a semântica social.

Palavras-chave: Museus; exposição educadora; exposições museológicas.

¹ Para essa análise seguimos o recorte que foi realizado na dissertação. Após 2018 foram realizadas outras exposições.

² Professor do curso de graduação de de pós-graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia. Atual coordenador do Museu Afro-brasileiro da UFBA.

Introdução

O mundo social é construído por meio de processos de aprendizagens. Aprendemos o que falar e quando falar; aprendemos como devemos nos vestir; como devemos nos portar em diferentes ocasiões e diversos lugares: aprendemos a existir e a performar nesse espaço que nos constrói e que, ao mesmo tempo, é por nós construído e validado. E é nessa construção que as coisas passam a existir socialmente, por meio da sintaxe em que são inseridas e da semântica que lhes são atribuídas.

Segundo Bourdieu (1989), todas essas construções que constituem o mundo social, o qual também é denominado de campo do poder, são formadas em campos que o compõe e conformadas nas negociações que se estabelecem entre eles, tais como o campo econômico, o campo político, o campo da cultura. Ao menos duas ferramentas são utilizadas na operacionalização desses campos pelos sujeitos: o habitus e o capital.

As práticas sociais são geradas pelo habitus dos sujeitos. Esse habitus se molda no contato entre o objetivo, a estrutura social, e o subjetivo, as experiências subjetivas individuais, e é, ao mesmo tempo, estruturado, pelas condições materiais de existência pretéritas e atuais, e estruturante, pois interfere no que podemos e somos hoje e no que podemos e seremos no futuro. O habitus é o que podemos ser, considerando o que somos e o que aprendemos ser.

O habitus é formado em contato com os campos, mas esse contato é transpassado pela posição objetiva do sujeito dentro desses campos, e o que vai determinar essa posição é o volume de capital que esse sujeito detém. Esse capital não se trata apenas do econômico, do que se possui materialmente, o qual, obviamente, interfere sim na posição dos sujeitos dentro dos campos, mas o capital em Bourdieu traz outros aspectos determinantes, como o social e o cultural, que, por vezes não são mensuráveis, mas se constituem em determinantes da construção dos sujeitos e de suas experiências no mundo social.

A posição dentro do campo social de atuação é determinada pelo capital que o sujeito possui, esse capital e essa posição social geram o habitus, que é como o sujeito internalizou as regras sociais e como ele externaliza esse aprendizado somado as suas individualidades. Esse habitus nunca está pronto e acabado, visto que o ser humano está constantemente em movimento, acessando novas experiências que modificam sua forma de ver e atuar no mundo; essa alteração no habitus também repercute em alterações no capital e, eventualmente, em

movimentações e modificações das posições dentro dos campos, em um ciclo que não se esgota e que se mantém por meio de uma relação multilateral entre seus componentes.

Seguindo essa lógica, o capital, então, tem uma importância fundamental na construção do espaço social, pois, ele é gerado por meio das experiências objetivas as quais o sujeito tem acesso (muitas vezes ligadas ao capital econômico disponível), que proporcionam um acúmulo de capital cultural e social que determinam trocas objetivas e simbólicas que serão definidoras dos acessos e mobilidades possíveis dentro da estrutura social. Resumindo: o mundo social é uma construção semântica baseada na sintaxe dos sujeitos dentro dos campos de atuação social, que é definida pelo volume de capital (econômico, social e cultural) que se traduz no habitus, no modus operandi, dos sujeitos. Não se constituindo em uma relação unilateral, posto que todos os três elementos, ao sofrer alterações, alteram também os outros, em uma relação indissociável e permanentemente inacabada.

Os museus emergem desse mundo social como um recorte específico dessa realidade construída, a partir de um (ou vários) campo específico de atuação que está sendo operacionalizado por sujeitos que possuem determinadas posições e marcadores sociais (em razão do capital e habitus de que dispõem) que são traduzidos na elaboração discursiva que será apresentada, não só, mas também, por meio das exposições museais.

Os museus são espaços de reunião de objetos da cultura material abordando determinados temas, explicitando idéias e visões sociais. buscando, também, forjar e transmitir idéias, produzir conhecimentos. Neste sentido, os espaços museológicos e suas exposições caracterizam-se como de grande importância sobre as sociedades e os grupos que as constituem, suas características e traços históricos. utilizando-se de objetos da cultura material como bases essenciais de um processo de comunicação e de preservação de idealizadas tradições culturais. Os museus caracterizam-se como espaços para o exercício de jogos de simulações, de poderes e interesses que constituem a preservação do patrimônio viável para a ordem e o progresso. (CUNHA, 2006, p. 29).

As exposições museais são espaços privilegiados de observação dessa dinâmica de construção do mundo social e dos sujeitos, e das disputas que são estabelecidas nas tentativas de manutenção ou alteração das lógicas já estabelecidas. São espaços que refletem habitus e capital de quem os fez, que demandam habitus e capital específico de seus públicos para seu acesso pleno; em “uma manipulação simbólica, através das coisas, que busca determinar a representação mental, a percepção, do social entorno dessas coisas” (COSTA, 2023, p. 44), residindo aí seu caráter educativo primário.

Um produto social resultado dos processos educativos sociais pelos quais os sujeitos já passaram e que se constitui em ferramenta educativa dentro dessa mesma lógica colonizadora do ser que é a invenção e construção do mundo social.

Exposição museológica enquanto ferramenta educadora

As exposições museológicas enquanto recorte e representação da realidade construída refletem as disputas agenciadas no interior de determinados campos sociais de atuação.

[...] as exposições nos colocam diante de concepções, de abordagens do mundo, portanto, expor é também propor. Exposições são traduções de discursos, realizados por meio de imagens, referências espaciais, interações, dadas não somente pelo que se expõe, mas inclusive, pelo que se oculta, traduzindo e conectando várias referências, que conjugadas buscam dar sentido e apresentar um texto, uma idéia a ser defendida. (CUNHA, 2010, p.110).

Não se pode ignorar o fato de elas serem o principal produto de uma instituição criada como parte de um projeto político específico: os museus modernos surgiram como face legitimadora dos estados nações recém-criados e tinham como função não apenas criar a ideia de unidade do povo, por meio de um passado compartilhado por todos, mas também de ensinar e demonstrar os padrões de civilidade necessários para ser parte dessa experiência de modernidade que se apresentava. Os museus modernos surgem com essa dimensão cívica (PEREIRA, 2011) que vai permear toda sua trajetória histórica, de diferentes maneiras, e representar a gênese de sua natureza educadora.

Os museus europeus, como tantas outras instituições, junto ao esforço de legitimação do caráter nacional dos Estados em formação, também foram responsáveis pela consolidação de regras disciplinares, em que o controle deixava de se vincular à visibilidade do poder e tornava-se invisível. Os museus, neste caso, estariam apenas cumprindo o papel de disciplinar hábitos e costumes. É o que podemos perceber em alguns estudos que se apoiam nos trabalhos de Foucault (1975) e Norbert Elias (1983) para mostrar que a abertura de coleções reais ao público em geral fez parte do processo disciplinador ou civilizador. (PEREIRA, 2011, p.35).

Desse excerto dois pontos nos interessam mais, com relação a dimensão educativa dos museus e de suas exposições: o museu como espaço colonizador do ser; e o acesso público baseado em uma ideologia do dom travestida de ideais democráticos de acesso público. E ambos se relacionam diretamente com o capital dos sujeitos.

Os museus enquanto um campo específico de atuação social possui regras próprias e limitações, bem como exige competências específicas (capital cultural, científico e

simbólico). O corpo que ocupa os museus é um corpo específico, não apenas nas representações, mas nas possibilidades de uso, apropriação e fruição do espaço museal, pois o museu enquanto espaço disciplinador impõe determinada forma de comportamento em seu interior, forma essa profundamente ligada a um capital cultural e um habitus construídos por meio de acesso a experiências específicas que prepararam os sujeitos para performar no espaço museal da maneira exigida. Experiências essas que, por vezes, estão ligadas a objetividade do acúmulo e disposição de capital econômico. Ou seja, os museus e suas exposições exigem um capital específico para o deciframento de seus códigos, embora proclamem que sejam espaços públicos, democráticos.

O museu, ao se dizer aberto ao povo, ao se dizer público, conforme os ideais democráticos, chancela e justifica desigualdades culturais, escolares e sociais à medida que se dirige a indivíduos com capital cultural, científico e simbólico específicos, sem exigí-los explicitamente, e sem ensiná-los. Aqui, pensando museus e suas exposições, podemos abrir mais uma janela de diálogo com Bourdieu (2015), quando, ao tratar da lógica própria do sistema escolar francês, ele diz que esse é um sistema criado para preservar a ordem e os valores sociais de determinadas classes com base naquilo que a própria escola não pode ensinar objetivamente, a herança cultural adquirida e incorporada, mas que objetivamente exige, de maneira isonômica para todos os educandos com a desculpa da igualdade democrática de acesso, e, ao mesmo tempo, e por isso mesmo, limita por meio da ideologia do dom, da ideia das aptidões inatas dos sujeitos, o alcance daqueles que já entraram em desvantagem no jogo: tal qual os museus e suas exposições fazem por meio do exercício do poder simbólico.

O domínio no campo do poder, ou seja, no mundo social, não pode ser de fato efetivado apenas pelo campo econômico, pelo domínio material. O léxico da dominação é composto pelos símbolos, pelas representações, pelos signos: exatamente onde as exposições museais se inserem.

[...]enquanto ferramenta educativa, as exposições são partícipes de um sistema simbólico que estabelece e convoca estruturas para o exercício do poder simbólico. Para Bourdieu, os sistemas simbólicos são estruturados, porque parte de princípios e objetivos específicos, e estruturantes, pois a partir deles estruturas são também reforçadas e construídas, e tem a função social e política da imposição e da legitimação da dominação. O poder simbólico, exercido por meio desses sistemas, é um poder invisível, diluído na vida social e nos sentidos atribuídos ao mundo, e, por isso mesmo, difícil de ser identificado e combatido. (COSTA, 2023, p.43).

Compreender as exposições museais como educadoras, independentemente de ações e projetos educativos específicos que venham a ser desenvolvidos, é situá-las dentro da lógica de construção do mundo social, e os sistemas e engrenagens que são operacionalizados para garantir a ordem e o domínio, atentando menos para o óbvio, que seria o domínio material, e concentrando no caráter implícito dessa dominação.

Tentativas de inversão da lógica museal estabelecida

Situar a invenção dos museus modernos e das exposições museais na lógica de construção do mundo social e de manutenção de uma ordem não se constitui em uma tentativa de congelamento dessas produções, posto que toda prática cultural está em constante movimento. Os campos se movem e se alteram, inclusive para controlar e limitar as mudanças em seu interior.

Ao longo dos séculos os agentes do campo museal e do campo museológico promoveram uma série de reflexões e ações na tentativa de tornar os museus de fato um local mais democrático, operacionalizando mudanças significativas, principalmente a partir da segunda metade do século XX, marcado por reflexões, encontros e surgimento de correntes de pensamento com esse objetivo. O surgimento de novas e complexas demandas sociais fez com que os museus precisassem repensar sua lógica existencial a fim de garantir sua sobrevivência, surge aqui a ideia de uma função social dos museus e uma maior preocupação com os públicos.

Essa função social seria contribuir para o desenvolvimento social da sociedade onde está inserido, não naquilo que o museu pensa ser importante, mas baseado nas necessidades e demandas reais da comunidade. Isso, por si só, já reflete o deslocamento das preocupações do campo: se antes o museu era criado para ensinar, disciplinar, de maneira autocrática e unilateral, agora precisaria negociar suas prioridades e forma de atuação.

A própria definição de museu passou por profundas transformações desde sua primeira elaboração pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), na década de 1950; os interesses dos públicos passaram a ser considerados na composição das programações e na maneira de conceber as exposições. Em 2022, após longo processo de escuta do campo e da sociedade civil, representada por diversos segmentos, na sua 26ª. Conferência Geral, realizada em Praga, o ICOM aprovou nova definição de museus.

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos. (ICOM, 2022)

No texto é reforçada a preocupação com a democratização cultural, e não mais apenas uma democratização da cultura, bem como com o acesso intelectual dos públicos detentores de diferentes repertórios (capital).

Ou seja, as mudanças operacionalizadas em outros campos tensionaram o campo dos museus, que respondeu acolhendo as tensões para controlá-las internamente permitindo alterações dentro da manutenção de sua ordem. Instituições como o MAFRO surgem no lastro dessas transformações que veem sendo conformadas desde a segunda metade do século passado.

O MAFRO foi criado, em 1974, a partir de um Programa de Cooperação protagonizado pelo Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), em parceria com o Ministério das Relações Exteriores, Ministério de Educação e Cultura, Governo do Estado da Bahia e Prefeitura da Cidade de Salvador, e inaugurado em 1982, nessa perspectiva de inversão controlada das lógicas do campo. Coloca em cena a temática racial sob uma perspectiva culturalista, em um país construído com base na exploração da mão de obra escravizada majoritariamente negra e de um patrimônio e identidade nacionais basilados nas heranças brancas europeias; vai estabelecer relações constitutivas com grupos marginalizados socialmente, como os movimentos negros organizados e as comunidades dos terreiros de candomblé da cidade de Salvador, que já estavam articulados a partir das ações do CEAO, e vai produzir uma série de programações, inclusive e principalmente exposições temporárias, voltadas para esses públicos, suas experiências e dilemas sociais.

Entre os anos 1981(antes mesmo da abertura do museu ao público) e 2018³, o MAFRO produziu cerca de 159 exposições temporárias. Essas exposições, enquanto elaborações discursivas que mobilizam ideias e conceitos por meio da manipulação da cultura material, revelam a lógica e os objetivos pedagógicos estabelecidos pela instituição enquanto sistema simbólico, que mobiliza estruturas para atribuir sentido as coisas, sendo, portanto, estruturado,

³ Muséóloga, pesquisado e educadora museal da Universidade Federal da Bahia, em exercício no Museu Afro-brasileiro da UFBA.

e que, a partir dessa mobilização inicial reforça essas estruturas e possibilita a construção de outras, sendo assim, estruturantes também (BOURDIEU, 1989).

Quando nós refletimos sobre as nossas autorrepresentações, as representações que são feitas de nós e as representações que são feitas dos outros, nós estamos entrando no campo do poder simbólico: o poder de construção da realidade; tomando consciência e identificando as violências simbólicas; trazendo à luz; tornando visível a sua existência. Essas representações, frutos da manipulação simbólica, atuam como ferramentas educacionais, posto que nos direcionam e nos condicionam a agir, ser e estar no mundo. (COSTA, 2023, p.43).

O MAFRO, ao se propor a tratar das culturas africanas e afro-brasileiras e das representações e histórias dos homens e das mulheres negras no Brasil e fora dele, e ao fazer isso de maneira sensível, responsável, crítica e politicamente engajada, tensiona, não apenas campos específicos, mas todo o espaço social construído, por meio do tracionamento dos sentidos impostos pela sintaxe e pela semântica estabelecida pela ordem social constituída.

Na exposição “EXU: outras faces”, o museu desafia o senso comum estabelecido em torno da figura do orixá, apresentando-o de maneira não estigmatizada, propondo a desconstrução de preconceitos e (re)construção de uma imagem social positiva por meio da apresentação de diversas características e funções que Exu possui, inclusive aproximando-o da vida e do cotidiano do ser humano.

A exposição temporária Exu: outras faces, realizada no Museu Afro-Brasileiro, da Universidade Federal da Bahia - MAFRO/UFBA - teve como propósito conceitual instigar o público, através de uma experiência museal, de reconhecer-se na sua cultura, em aspectos que muitas vezes são considerados estranhos, evitando conceitos cristalizados sobre o orixá e iluminando outras faces, buscando surpreender o público com a sua polissemia e mesmo a reconhecer-se em uma ou nas múltiplas faces do orixá. (FREITAS; CUNHA, 2014, p.2)

Ainda sobre essa exposição, Costa (2023) analisa a proposta realizada pelo museu e aponta que:

O Museu fez uso da exposição enquanto ferramenta educadora para tratar de um problema que atinge o tecido social, tendo ciência do poder dos deslocamentos de sentidos e ressignificações que o discurso em um espaço de legitimidade pode provocar. A pedagogia visual na manipulação do simbólico a serviço de um projeto político de uma democracia cultural e uma cultura democrática. Um exercício claro da dimensão político-educativa por meio de uma exposição educadora. (COSTA, 2023, p. 87).

No contexto dessa exposição, o museu propôs, ainda, os eventos “Cantando para Exú” e “Comendo com Exu”, que, ao permitirem e alargarem as possibilidades de experienciar o

espaço do museu, questiona a dimensão cívica de sacralização do espaço museal, contestando as regras e imposições do próprio campo, campo esse subordinado a outros campos dominantes e ao campo do poder e seus interesses de controle e dominação.

Mesmo sem dados objetivos relativos à percepção do público, para que possam ser avaliados os resultados da sua apropriação, um elemento indica algumas pistas para reflexão. Moedas foram oferecidas pelos visitantes, depositadas na base da escultura em ferro. Este gesto reproduz um hábito que é observado entre indivíduos, iniciados ou não, como forma de reverência ao orixá. É possível considerar, a partir deste ato, que o espaço instituído do museu e aqueles das vivências dos visitantes, nas suas práticas simbólicas e rituais tenha se fundido, e que para alguns a fronteira entre o real vivenciado e o real representado na exposição tenha, talvez, desaparecido.

Considerando que a atitude convencional dos visitantes diante dos objetos expostos nos museus é, geralmente, de passividade e contemplação, esta atitude pode indicar que esta exposição provocou, quiçá, uma transgressão. (FREITAS; CUNHA, 2014, p.15)

Outras exposições foram realizadas como “O MAFRO pela vida, contra o genocídio da juventude negra” (2015), que se constituiu enquanto exposição-denúncia (TEIXEIRA, 2021), ao trazer para dentro do espaço museal a problemática da violência cotidiana, principalmente a do braço repressivo do estado, ou seja, a polícia, sobre os corpos negros, traduzida no assassinato de jovens negros, tracionando a imagem social histórica do museu enquanto lugar sagrado e cândido, de contemplação do belo, reposicionando-o como um espaço de luta e resistência contra as narrativas hegemônicas, buscando provocar reflexão que potencialize ações concretas em direção a mudanças no mundo social.

Tantas outras exposições, como "Aspectos Contemporâneos da África Negra" (1982); "Reis e Rainhas Africanos" (1983); "A Presença Africana na Bahia" (1985); "Pré-Bienal de Cultura e Arte Negra" (1986); "Axé Bahia: O Poder da Arte numa Metrópole Afro - Brasileira" (2017) ; "Memórias de Resistências Negras pelas Lentes do Zumvi" (2018); "Pano da Costa: fios que tecem saberes tradicionais"(2018); também foram utilizadas pela instituição como ferramenta educativa a serviço de um projeto político que busca, por meio da estrutura objetiva material, movimentar as estruturas mentais, que são em grande parte constituídas da incorporação da estrutura social objetiva. O museu opera desta maneira porque tem consciência de que, no fim, as coisas existem não como elas são, mas como as concebemos em nossa subjetividade; a depender do campo semântico em que elas estão inseridas em nossa estrutura de pensamento e, por consequência, de ação.

Considerações Finais

O mundo social é uma invenção humana que estabelece a ordem das coisas, e busca, por meio dos agentes e dos campos, que essa ordem seja mantida. Inúmeras estratégias e processos de aprendizagem são utilizados nesses processos, o museu é um deles.

Os museus modernos são produtos desse espaço social e constituídos dentro da lógica da dominação. Não aquele domínio aparente, baseado na força e no poder econômico; aqui ela é sutil, a dominação das estruturas mentais por meio da manipulação simbólica das coisas. As exposições são lugares privilegiados para observarmos os processos educativos, colonizadores do ser, que são operacionalizados pelos agentes em campos sociais específicos de ação.

Ao fim, elas não teriam como operar de outra maneira estrutural dentro dos limites impostos pelas próprias estruturas que as criaram, mas ao fim, a exposição educadora pode tensionar e tracionar esse léxico de dominação a depender de qual projeto político está servindo.

Referências

BOURDIEU, Pierre. Escritos de educação. Seleção, organização, introdução e notas: Maria Alice Nogueira e Afrânio Catani. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 2015b.

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.

COSTA, Amélia Pereira. Mãos que tecem, fios que compõem: a trama do exercício educativo-pedagógico no MAFRO. Orientador: Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha. 2023. f. 165 il. Dissertação. (Mestrado em Museologia) - Programa de Pós-Graduação em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha. A exposição museológica como estratégia comunicacional: o tratamento museológico da herança patrimonial. Universidade Federal da Bahia - UFB; Universidade Lusófona de Humanidade e Tecnologia- ULHT - Lisboa, 2010.

CUNHA, Marcelo Nascimento B. da. Teatro de memórias, palco de esquecimentos: culturas africanas e das diásporas negras em exposições. 2006. 285 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

FREITAS, J. M.; CUNHA, M. N. B.. Reflexões sobre a exposição temporária do MAFRO/UFBA - Exu: outras faces. MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO, v. 7, p. 191-206, 2014.

ICOM. Nova definição de museu. 2022. Disponível em: https://www.icom.org.br/?page_id=2776 . Acessado em 15 de abril de 2024.

PEREIRA, Marcelle Regina Nogueira. Educação museal – Entre dimensões e funções educativas: a trajetória da 5ª Seção de Assistência ao Ensino de História Natural do 144 Museu Nacional. UNIRIO – MAST, 2010.

TEIXEIRA, M. G. S. Uma exposição denúncia: experiência de museologia social no Museu Afro Brasileiro da UFBA. In: Judite Primo; Mário Moutinho. (Org.). Teoria e Prática da Sociomuseologia. 1ed.Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2021, v. , p. 281-308.

A DOCUMENTAÇÃO DO ACERVO DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UFBA

Ilma Vilasbôas¹

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo apresentar reflexões decorrentes das atividades da Documentação Museológica realizadas no Museu Afro-Brasileiro da UFBA, os aspectos técnicos-metodológicos e o processo de recuperação das informações. A documentação museológica é um dos pilares fundamentais de um museu e o procedimento documental é realizado por meio de um conjunto de normas e técnicas que orientam o tratamento das informações das coleções, desde o processo da aquisição até disponibilização da informação, garantindo a organização e controle do acervo. Nesse sentido, este trabalho destaca a importância da prática contínua da documentação do acervo do Museu Afro-Brasileiro da UFBA, de modo a garantir a gestão de suas coleções, a preservação do acervo, assim como a difusão das informações dos objetos museológicos.

Palavras-chave: Museu, Catalogação, Documentação Museológica

¹Museóloga- Museu Afro Brasileiro da Universidade Federal da Bahia. E-mail:ilmasv@ufba.br

ESTUDOS DO MURAL DOS ORIXÁS – CARYBÉ FAZ FESTA NA BARRIGA DE IEMANJÁ

Autora: Waldelice Souza¹

Resumo: O artigo visa considerar a cooperação técnica entre UFRJ e UFBA em andamento, o mesmo tempo em que observa as comemorações de 50 anos do MAFRO em 2024 e analisa o mural dos Orixás, composto por Carybé, em 1968. A cooperação técnica é um instrumento que pode aumentar o diálogo entre instituições federais, federalizando mais o conhecimento do país sobre ações culturais, acervos e peças artísticas importantes. A cooperação em andamento tem buscado estudar, compor articulações com outros pesquisadores e divulgar para a cidade resultados de pesquisa sobre o Mural dos Orixás. Ao visitar iconografia de uma peça como o Mural dos Orixás, enfrenta-se grandes desafios. descrever o ambiente cênico composto pelo artista plástico Hector Júlio Paride Bernabó, mais conhecido entre nós, como Carybé. Hector nasceu no subúrbio de Buenos Aires, em 7 de fevereiro de 1911, ao passo que o nome que denomina o peixe, pelo qual o artista se fez conhecido no Brasil e no mundo é uma invenção dele para ele mesmo, que obviamente tem também sua história. A mais larga é que instigou seus próprios traços de artista, suas imigrações e, dentro do Brasil, suas migrações. Veio a Bahia pela primeira vez em 1938. Fixou-se, efetivamente, em 1950, vindo por indicação de Rubens Braga ao Secretário de Educação, de então, Anísio Teixeira e foi aceito para compor o projeto da Escolas Parques e Classes do projeto do educador. O painel da Escola Parque Carneiro Ribeiro, talvez, seja o registro do primeiro mural de Carybé. Eles fez vários. A sequência dessa produção resulta em uma obra-prima que é o Mural dos Orixás, de 1967-1968; É exatamente o mural composto em 1968 o objeto da análise por leitura iconográfica, pelos 42 anos de exposto no museu, divulgada em jornal diário de Salvador que trazemos para revisão em espaço universitário.

Palavras-chave: Historiografia de peça artística; Análise iconográfica; Semiologia.

1 - Waldelice Souza é servidora pública federal da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); neste momento esta vinculada a Universidade Federal da Bahia (UFBA), em cooperação técnica para estudar o Mural do Orixás, de Carybé, que se encontra em exposição permanente no Museu Afro-Brasileiro (MAFRO/UFBA). Pós-Doutorado na UFMG; Doutorado em Memória Social, da UNIRIO; Doutorado em Teoria Literária, na UFRJ; Mestrado em Semiologia, mesmo programa do primeiro doutorado, na UFRJ; Graduação Português e Literatura Brasileira, (FALE), da (UFMG). Como pode ser atestado pelo Currículo Lattes, inscrito na Plataforma do CNPq: <http://lattes.cnpq.br/8819484995997181>

Cooperação técnica é um instrumento de mobilidade para servidores federais entre instituições de mesmo porte e características, como atesta a portaria 5.928, de 04 de julho de 2022, publicada no diário oficial de 11 de julho do mesmo ano, nos termos: “para atuar no Projeto **"Entre Persistências Iconográficas no Acervo do MAFRO/UFBA: Análise por semiologia cruzada entre a peça 'IFÁ', de Carybé, e o Opón IFÁ, de Pierre Verger** junto à Universidade Federal da Bahia”. O cordo de cooperação assinada pela UFBA e UFRJ, está em andamento, pelo qual a função técnica é o estudo do Mural dos Orixás, de Carybé, por lógicas semiológicas, onde se perceberia o signo monumental, do artista que dominava muitas ferramentas na expressão para sua expressão plástica, com observação a sua história em movimento artístico importante para o estado e participou da integração das artes plásticas com arquitetura em uma fase do urbanismo na cidade. Nesse aspecto, Carybé era um artista completamente ligado ao seu tempo, à América do Sul, que encontrou em Salvador as cores e os ritmos com os quais queria constituir sua expressão. Nascido em Lanús, subúrbio de Buenos Aires (Argentina), em 7 de fevereiro de 1911. Filho de pai italiano e mãe brasileira, do Rio Grande do Sul. Desde pequeno vive itinerando pelo mundo. Desse tempo, vive no Rio entre os 7 e 18 anos, quando ingressa na Escola Nacional de Belas Artes. Fica pouco tempo e volta a correr mundo com seus pais e irmãos.

Hector Júlio Paride Bernabó, o capeta Carybé, como o chamava Jorge Amado, começa a visitar Salvador em 1938. Volta algumas vezes até se fixar na cidade em 1953, compondo painéis para o Projeto Escola Parque, convidado por Anísio Teixeira, Secretário de Educação no governo Otávio Mangabeira. Talvez seja nesse período que o desafio de pintar as cores da própria cidade tenha sido despertado em Carybé. Não só as cores, mas o movimento, o ritmo, os trabalhos executados cotidianamente, as formas de posicionar o corpo em proporções monumentais. Em sua própria voz:

(...) Em 38 vim a Salvador tinham fundado um jornal e me deram o melhor emprego do mundo - viajar e mandar desenhos. Mas quando cheguei a Salvador, o diário tinha falido. Fiquei aqui seis meses, vivendo numa miséria, mas uma miséria sem drama. Bastava mandar uma carta para Rubem Braga no Rio que ele mandava a passagem. Mas fiquei curtindo. Como não conhecia ninguém importante acabei dormindo num trapiche no início da Avenida do Contorno. Assim foi até o momento em que disse: chega. Mas aí ficou a Bahia na cabeça. Voltei em 40, em 42, e sempre o negócio de Bahia. Meus amigos já estavam cheios, e Rubem, um dia, fez uma carta para Anísio Teixeira, ele era secretário de Educação e Cultura, e me disse: vai ver esse homem que ele vai lhe dar um emprego na Bahia. Olhei a carta e fiquei morrendo de vergonha de tanto elogio que ele fazia. Aí vim. Entreguei a Anísio. Ele leu e disse que vamos ver, estou fazendo umas escolas, uma espécie de universidade popular e gostaria de fazer um painel e até tenho um recorte de uma ilustração sobre a Bahia. Mandou a secretária buscar. Não tinha mais assunto quando a secretária voltou, e era um almanaque que eu tinha feito. Aí pronto. Ele me disse: você vem para o ano e vamos arranjar. No dia 31 de dezembro embarquei, cheguei dia 1º de

janeiro. E ele: como agora? É um negócio lá pra o meio do ano. Era 1950. Já que estava aqui, fiquei. Fui me virando".²

Essa monumentalidade se configura no “seu muralismo”, mesmo usando materiais diversos para compor sua monumentalidade expressiva, mas ela está pelo Brasil e pelo Mundo, para todos que quem queiram ver. Estão no Aeroporto de Miami, no salão do Atos Tiradentes, no Memorial da América Latina, na lateral do Edifício Braulio Xavier, na Rua Chile em Salvador. E está no Museu Afro-brasileiro com o Mural dos Orixás, com seus vinte e sete painéis em cedro, algumas talhas (19) com 3 x 1m e outras (oito) com 2 x 1 m esculpidas em baixo e alto relevo, com *assemblege*, incrustações de diversos materiais e muito ritmo, muito movimento.

Em Salvador se reconhece como muralista, o que exige reconhecimento de sua verve narrativa, já que os murais também contam história seja na verticalidade ou horizontalidade. Seu signo artístico é resultado de processos que, por sua vez, vão consolidando percursos metodológicos, que, no caso do artista, são etnográficos; e, os de constituição de léxico da linguagem expressiva que organiza o signo e, por conseguinte, determina o caráter estético. O seu processo de produção artística estabelece-se por etapas, instituído pelo desenho, com o qual o artista registra o mundo, pela composição de esboços – organização e articulação do desenho em possibilidade artística; e, a produção da obra em si, que permite a consideração efetiva da força vocativa ou poética de Carybé. Essa força implica ou faz atuar, mesmo que imaginariamente, sua temática junto ao seu expectador. O que assente com estudo que se dispõe a observar seus esboços em elementos componentes de seu processo de criação, produção e exibição final de seu trabalho. Emanuel Araújo estabelece ponto sobre o tipo de pesquisa, na qual Carybé atua, ao compor seu instrumental e ambiente discursivo, artístico e estético, ao afirmar que:

Pesquisa é uma palavra limitada e fria para designar o relacionamento de Carybé com o candomblé baiano, o domínio da verdade dos orixás e de seus ritos obtidos no passar do tempo como resultado de uma intimidade total. Carybé não se limitou a pesquisar; **viveu o candomblé**, em todos os seus detalhes. Os búzios revelaram-no filho de Oxóssi, ele mergulhou no mistério e a seu serviço, à serviço da memória, a cada dia mais degradada e perdida da Bahia, colocou o talento e a integridade de sua arte [...]³

Essa pesquisa larga, inspiradora que amparada a sua produção artística é o que consideramos observar aqui. O Mural do Orixás horizontaliza uma festa monumental, na qual até os ancestrais dos ancestrais vêm contar a sua vida dançando. Ao compor um mural de vinte sete metros, sendo a maioria dos painéis com 3 metros, Carybé dialoga com a fina flor do conhecimento afro-brasileiro local. Sacerdotes e sacerdotisas, ferreiros, marceneiros, escultores

2 - PORTUGAL, Claudius. Outras cores: 27 artistas da Bahia - reportagens plásticas. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1994, pp. 15-16.

3 - ARAUJO, Emanuel. O universo mítico de Hector Julio Bernabó, o baiano Carybé. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2006. pp.172

diferentes dele e muitos artistas. Entre os quais também havia pesquisadores. Nossa cooperação técnica visa, por isso, analisar o signo cruzado entre Carybé e Verger, particularmente no tange as informações cedidas para confecção de uma das talhas do mural, a de Ifá. Na fase que estamos já ultrapassamos a linha de convergência entre os dois, tateamos, agora, suas diferenças ou pontos em que as opiniões de um ou de outros se mantiveram segundo a perspectiva própria. E também quando nos encontramos com as comemorações de 42 anos de exposição do Mural dos Orixás, no MAFRO, ela foi cedida, por comodato, em 30 de novembro de 1981; e dos 50 anos de criação do museu, marcado na data de 4 de março de 1974.

Há cooperação tem tentado manter rotina de pesquisa de fontes primárias e de estudos experimentais e mais aprofundados sobre as teses, opiniões e obras dos artistas das artes visuais e estudiosos do tema afro-brasileiro, buscando interações com a comunidade universitária e a de Salvador, umas das formas de devolver no tempo da própria produção vem acontecendo na cooperação técnica por publicação periódica, de quando em quando, em jornal diário da cidade, o Correio da Bahia. E foi para levar mais informações aos baianos sobre as comemorações do MAFRO que produzimos o artigo que segue abaixo, como forma de recomposições dos lugares em que o que se diz no cotidiano também pode ser matéria de congressos e encontros.

O texto Carybé faz festa na Barriga de Iemanjá foi publicado em fevereiro de 2024, apesar de ter sido pensado para novembro de 2023, quando seria efetivamente o aniversário de chegada da peça ao museu. O atraso é algum comum na composição de pauta do jornal, porque depende dos espaços em relação com o tamanho do texto e, obviamente, as questões em debate na cidade. Ter saído em 2024 conjugou as comemorações em uma grande festa que permitiu ao texto ganhar relevância. Vamos a ele.

Há quase dois anos de cooperação temos elementos importantes sobre a confecção, suas linhas iconográficas e simbólicas, análises dos críticos da obra de Carybé por aqui, entrevistas com parceiros e familiares, roteiro de linha de tempo das composições e observações de quais peças ou conjunto de peças impactaram sobre outras, além do percurso das histórias de exposições do Mural dos Orixás

(...)

Todo mundo sabe que Carybé viveu e morreu na Bahia, mas nasceu em outro lugar: em Lanús, subúrbio da capital da Argentina. Deu seu primeiro berro na terra dos “hermanos”, porém nem engatinhava e já andava pelo mundo e dizem as más línguas que o primeiro idioma aprendido

foi o italiano. E na medida que vai se transformando no artista que produziu da Coleção Recôncavo, de 1951, a Iconografia dos Deuses Africanos na Bahia, de 1981, adentra à temática afro-brasileiro, se confirma como filho apaixonado e devotado ao mar, à pesca, ao vento nos saveiros, à Baía de Todos os Santos e à Iemanjá.

Desde do final do ano passado, todos os orixás devem estar em festa, já que em novembro passado a exposição do Mural dos Orixás, na sala permanente do Museu Afro-Brasileiro da UFBA, fez 42 anos e agora no início de 2024, o MAFRO completa 50 anos de criação. Parece que foi ontem que o mural encomendado pelo Banco Bahia Investimentos S.A., da Família Mariani, e esculpido em 1968, quando foi exposto na antiga sede do banco, no edifício Fundação Politécnica, no Centro de Salvador. É no Museu Afro-brasileiro (MAFRO/UFBA), instituição criada em 4 de março de 1974, com base no Programa de Cooperação Cultural entre o Brasil e países africanos, visando ao desenvolvimento de pesquisas e estudos voltados para a temática afro-brasileira e inaugurada em 7 de janeiro de 1982, no prédio da primeira Escola de Médica do Brasil, que a peça adquire a formação que têm hoje. A transferência da peça para o MAFRO se deu em 30 de novembro de 1981; e, no ano passado, completou 42 anos, sendo motivo de alegria múltipla.

Neste ano, o museu completa 50 anos, como não é brincadeira manter qualquer equipamento público inspirado em ideais de igualdade aberto por tanto tempo, quanto mais um com ênfase em arte afro-brasileira é razão de sobra para a alegria. Por isso é mesmo com muita alegria que, no Pelourino, o MAFRO está em festa aberta para todos visitantes. A gente acha que o artista deve estar comemorando o cinquentenário do museu e a permanência de sua obra aberta ao povo, onde quer que esteja. Se estiver no meio do mar, deve estar aprontando um furdunço na barriga de Iemanjá. E onde mais estaria um peixe?

Carybé era Obá Onã *Xocun* do terreiro Axé Opô Afonjá, filho de Oxóssi e todos sabem que ele tinha grande preferência por Oxun, sem nunca negar o afeto pela mãe de todos os orixás, Iemanjá. Isso porque ela também é cultuada por quem gosta do mar, da pesca, do trabalho que dá o manejo das redes pelos pescadores.

Talvez, seja por essa divindade que melhor se possa observar todo o mural, peça tão emblemática no conjunto da obra desse artista plástico que vivia e tinha atelier em Brotas, bairro de Salvador, onde produziu as talhas do mural, como lembra Solange Bernabó, filha do artista. No instagram oficial de Carybé consta que ele era baiano de coração, carioca de criação, brasileiro naturalizado e argentino por nascimento. É uma boa forma de distribuir Carybé pelos lugares que

transitou. Ele nasceu em 7 de fevereiro de 1911, em Lanús, Subúrbio de Buenos Aires, como Hector Julio Paride Barnabó; viveu no Rio dos 7 aos 18 anos; fixou-se na Bahia em 1950, a convite de Anísio Teixeira e se naturalizou brasileiro em 1957, durante essas mudanças assumiu os nomes Hector Bernabó, Júlio Bernabó até transformar-se completamente em Carybé.

É na Bahia que esse artista eclético consolida o seu signo artístico, ao aprofundar temática que investigava, ao mesmo tempo em que diversifica o manejo das técnicas que buscava desenvolver e assume uma expressividade monumental, deixando o legado de inúmeros murais pela cidade, estado, país e, até, fora do Brasil.

Se considerarmos os trinta anos que Carybé dedicou à investigação do candomblé, e do qual, o principal resultado é o documentário dessa investigação em forma de livro com 128 aquarelas dos ritos, das vestes, dos gestos dos orixás, entendemos a monumentalidade em seu trabalho artístico. O Mural dos Orixás é obra importante no desenvolvimento desse estudo sobre o assunto, composto nas diversas técnicas que Carybé domina, sendo peça por onde o signo artístico do argentino mais baiano se consolida. Jorge Amado, em texto para o catálogo da peça, publicado em 1971, descreve o mural assim:

O mural representando os orixás, deuses africanos cultuados até hoje nos candomblés da Bahia, compõe-se de vinte e sete pranchas de madeira de cedro, entalhadas, levando ainda incrustações de ouro, prata, búzios da costa, cobre, latão, vidros e ferro conforme a simbologia do culto.⁴

Reconhecendo o jeito de Carybé meio envergonhado de dizer tudo o que sabia, Jorge Amado deixa de informar algumas outras técnicas presentes na obra, como assemblage, policromia e uma técnica derivada da composição de narrativas, usada em objeto plástico: a metáfora especular ou em seu nome mais pretensioso, a *mise en abyme*. E, olhe, não é que Carybé não conhecesse essa técnica. Antes, essa técnica é vastamente usada por ele, em seus diversos caixotes dispostos em várias de suas telas. Um bom exemplo é a tela denominada “A Morte de Alexandrina”, de 1939, pintada a óleo, de 1 x 1,35 M. Vale a pena dar uma olhada! Há uma enorme quantidade de narrativas vinculadas umas nas outras a ponto de causar vertigem no observador. O que é um dos efeitos dessa técnica. É como se Carybé contasse a história de um peixe que viu Iemanjá dentro do mar. Feliz a divindade ouvia a história de um de seus filhos e ficava radiante de tão contente que ria alegremente, o que balançava todo o seu corpo. Ao se mexer assim, ela balançava as ondas do mar, as pessoas na praia e a vida comum. Isso não é

4 - CARYBÉ. Mural dos Orixás. Salvador: s.n., 1979.

interessante? É como se uma história fosse encaixada dentro da outra por engaste. Mesma técnica, que nada mais é do que ensamblar, enxertar, incrustar, inserir. Só que no caso, da *mise em abyme*, se incluem histórias. Imagine fazer isso em conjunto imenso de madeira? Inserções que ajudam a expressar o que se pretende que seja visto por olha para os painéis que compõem o mural, ao mesmo tempo, em que são resumidos os procedimentos usados no mural por esse filho de Oxóssi. E isso é a cara de Carybé!

O Mural dos Orixás foi composto entre junho de 1967 e março de 1968 (em 10 meses), executado em 27 painéis em cedro, sendo que 19 medem 3 x 1 m; e, 8 medem 2 x 1 m. Com a ordenação que adquiriu no MAFRO, em 1981, as talhas reinventam uma festa pública, um xirê imaginário, pelo qual, os painéis maiores compõem, nessa lógica, uma grande roda; e, as menores, uma pequena. Esse xirê só pode ser entendido se for analisado como uma festa imaginária, criativamente composta pelo artista. Isso porque algumas das entidades que constam no mural não fariam (não fazem) parte da mesma festa. Nesse aspecto, Carybé simplifica atos litúrgicos para reunir eguns, babalaôs, babaossains em dança com todos os orixás.

O xirê do Mural do Orixás ocupa as quatro paredes da sala de exposição permanente do Mafro e se inicia com o Baba Abaolá, um Egun da família de Xangô, que, obviamente, em condições reais, não estaria vinculado aos outros orixás em um xirê. A talha de Egun é composta por entalhes de baixo e alto relevos, incrustações e assemblage. As estampas saltam aos olhos, como se víssemos os tecidos voarem! A segunda figura do xirê é Exu, composto exclusivamente por entalhes em alto e baixo relevos. A festa de Exu também é particular e pode acontecer dias ou só algumas horas antes da folia. A terceira figura da eterna festa pública exposta pelo mural é Ogun, figura já individualizada, que baixa em seus filhos, dança e brinca nas festas. Ele está exuberante em peça magnífica com entalhe em baixo-relevo e incrustações de diversos materiais produzidos em metal. Sua figura armada forma posição de guarda. Já a talha de Oxóssi é composta por alto e baixo relevos e com incrustações (búzios do contra-ogun e marfim - presa do javali). Depois da talha de Oxóssi, segue-se a de Omolu com seu filó em que os mariôs fazem ondas, permitindo demonstrar a bela dança do orixá e a variação de técnicas como entalhe em alto e baixo relevos, incrustações e assemblage. Nanã é a sexta peça da sequência; em um passo comum de sua dança, a orixá senhora ajusta o ibiri como se a insígnia fosse um bebê e embala-o, entalhada em baixo e alto relevos, com assemblage e incrustações, essa prancha fecha a primeira parede de exposição. É preciso andar pela sala para ver e sentir melhor o que diz o mural.

Isso porque quem vai ao museu e se posta no centro da sala percebe o ritmo embalando cada talha e pode caminhar sentindo tal cadência conduzir seus passos. Sigamos nas outras direções.

A segunda parede se inicia com Iyami Oxorongá, que segue Nanã. As duas mais velhas uma ao lado da outra. É bom lembrar que Carybé sabia que Iyami, pelo menos abertamente, não dança nas festas públicas. Entretanto, ela está absoluta nesse xirê imaginário de Carybé. Fazendo nascer pessoas e aves, expressando a importância da pena na configuração de individualidade divina e humana. A divindade em seu ato de fazer nascer seres é composta por assemblage, incrustações e baixo e alto relevos. Logo depois, vem o orixá Ibualama ou Inlé, com suas roupas de couro, seus chicotes com pontas de aço em incrustações de espelhos, correntes de metal e entalhe em alto e baixo relevos. Na sequência, está a talha com a divindade Logun Édé, peça que conta só com entalhes e por eles representa que gosta de se banhar no rio e andar pelas matas, repetindo os atos do pai e da mãe. Depois, vem Ossain. Peça linda, entalhada em alto e baixo relevos e com incrustação, em que a figura que controla o conhecimento das plantas, folhas e ervas se assemelha a uma árvore, a figura foi erguida em única perna, nas costas de bode e de galo que são suas oferendas prediletas. Traz objetos em ambas as mãos. Em uma segura o mão de pilão e em outra o avivi, insígnia com seis hastes de ferro que rodeiam uma sétima, na qual pousa um pássaro. Logo depois, vem Iroko, ou Roko, como é chamado no mural de Carybé. Essa divindade se apresenta com entalhes em alto e baixo relevos e incrustações. A peça lembra toda sacralidade das árvores. E, depois, vem Xangô. Essa divindade gira com suas saias, compondo com a ponta do pé um eixo. Essa talha é composta por entalhe de alto e baixo relevos, incrustações e assemblage. A última peça que está afixada nessa parede é Bayani, entalhada com alto e baixo relevos, ela também conta com incrustações de uma coroa bem grande estampada com búzios. Adê de Bayani sobressalta da madeira avançando para os visitantes da exposição até o centro da sala.

Como algo pode ser tão envolvente? Se chega sem saber de nada e, no meio do dia, se dança com os orixás.

A terceira parede conta com seis painéis, como os anteriores, de 3 x 1 m. A primeira é Oxumaré esculpida em baixo e alto relevos, com os seus brajás de correntes de búzios incrustados, cruzando o seu corpo, reforçando a imagem de cobra. Divindade que não cessa de cuidar da pureza da terra e do ar em que vivemos, parecendo como arco-íris, no céu, quando tudo está bem. Logo, logo vem Oxun. O corpo da divindade do rio serpenteia como se as águas das cachoeiras se encontrassem com as do rio. A divindade conta com entalhe em baixo e alto relevos, incrustações e

policromia. Seu espelho, voltado para trás, lembra que ela sabe os segredos do tempo. A ela segue-se Iansã, a divindade esculpida em seu passo de dança é a defesa efusiva de que o mural representa uma festa. Alguns dizem que a Iansã do mural lembra Olga de Alaketo que dança, movendo seu passo na direção do centro da sala com os braços agitando o erúxim em uma mão e espada na outra. Sua composição se desenha com entalhe em alto e baixo relevos e incrustações. Ela faz todo visitante segurar a respiração. Logo depois vem Euá, figura diáfana da cosmologia. Transita entre a consideração do que seja neblina e a ilusão do reflexo da lua na lagoa. A figuração de Carybé é composta por entalhe em alto e baixo relevos e incrustações. Ela segura seu okode, uma cabaça adereçada com palha da costa que faz vibrar o mundo. E aí, vem Iemanjá fazer da brincadeira uma verdadeira festa. Essa figura é entalhada considerando sua própria narrativa em técnica de *mise en abyme*, onde a mulher é peixe, o peixe é ventre e dentro dele estão todos os orixás que olham de lá, da barriga de sua mãe, para ver os visitantes dançarem. É isso que acontece, segundo Jorge Amado. Para ele, Iemanjá faz todo mundo dançar, balançado seu ventre de tanto rir. Além do *mise en abyme*, Iemanjá é entalhada por altos e baixos relevos, assemblage, incrustações e policromia. O último dessa parede fecha o grande xirê, Oxalufan, aquele que move-se lentamente, criando e estabilizando as transformações iniciadas por Exu e Carybé. O xirê executado pelas peças maiores se cobre com o pano branco, preparado para a divindade que fecha os ciclos. O entalhe da peça conta com alto e baixo relevos e incrustações, mas é a curva da coluna torcida do ancião que chama a atenção de quem visita a sala de exposição permanente do MAFRO. Ele segura seu opaxorô e leque que contam, ambos, histórias, um que trata da divisão dos planos no mundo e outra que resume a criação dos homens.

Enquanto todo mundo suspira, outras divindades também dançam aos toques dos atabaques e das histórias. É isso, só que o tempo e direções das rodas são diferentes. Parece que o giro nunca acaba. E é porque nunca acaba mesmo.

A quarta parede é suficiente para sustentar todo o pequeno xirê. Essa segunda festa é composta por pranchas nas seguintes dimensões: 2 x 1 m, em cedro; e, conta com oito painéis. O primeiro é o senhor da terra, Onilé que representa o egbé das casas coletivas e está entalhado em baixo e alto relevos. Essa divindade caminha de leste para oeste, que é o movimento da vida. O segundo painel é Oxaguiã, Oxalá quando moço. Carybé esculpe essa divindade em luta pela paz. Oxaguiã, rei do inhame, traz consigo uma mão de pilão de prata para poder preparar seus pratos prediletos. Essa divindade está esculpida em alto e baixo relevos e traz incrustações. Depois vem Otin que é composto por entalhes em alto e baixo relevos para demonstrar sua capacidade de

caçador destemido. Logo vem Obá que, como a pororoca, encontro das águas do rio com as do mar, desfila beleza formidável e é esculpida em alto e baixo relevos e conta também com incrustações. O painel seguinte são os Ibejis que entalhados exclusivamente em alto e baixo relevos apontam para a perspectiva do encaixe que essa divindade cumpre no candomblé, além de demonstrar que cada ser tem o seu dobre. E depois dos Ibejis? Depois está Ifá. Sei que há quem confunda Ifá com o sacerdote do oráculo, Orunmilá. Eles não são a mesma coisa. Um é o sistema e o outro o sacerdote, adivinho, aquele que lê os odus. Parece complicado, mas não é. Os odus são os caminhos que todos querem conhecer. Carybé chama a prancha de Ifá, porque ele descreve todos os instrumentos que ajudam a descrever as narrativas do sistema. O painel conta com entalhes de alto e baixo relevos e incrustações. Depois de Ifá, vem Ocô, divindade da agricultura, a talha é esculpida em baixo e alto relevos, tem incrustações que são uma vara de ferro que serve como apoio ao ancião e sua flauta de osso que ajuda a distribuir a fertilidade de tudo, principalmente, das plantas. Como Carybé cruza histórias, conta-se que essa flauta é de fato de osso que foi recolhido na casa de Olga de Alaketo. Depois vem Axabô, uma senhora bailarina da família de Xangô que dança em entalhes de alto e baixo relevos, além de incrustações.

E quando você acha que acabou, vem uma chuva de aplausos. Não pelo que foi contado, mas porque a sala se expandiu e se transformou na barriga de Iemanjá, que se sacode muito ao rir pela felicidade da comemoração. Ora bolas, 42 anos não é pouco tempo. E todo dia fazendo festa?

E, em 2024, ainda tem mais. O MAFRO e a UFBA preparam eventos para festejar o cinquentenário do museu. Venha girar no meio da sala, mergulhando na obra e participando do xirê imaginário de Carybé, por essa técnica de narrativas encaixadas.

Se se concordar que é assim que funciona a *mise em abyme*, se poderá ver visitantes em festa dentro da barriga de Iemanjá, já que essa técnica é uma forma de incluir, na brincadeira, a história de todo mundo.

Referências Bibliográficas:

- ARAUJO, Emanuel. O universo mítico de Hector Julio Bernabó, o baiano Carybé. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2006. pp.172;
- CARYBÉ. Olha o Boi – Roteiro das Graças da Bahia. São Paulo: Editora Cultrix, 1966
- CARYBÉ. Mural dos Orixás. Salvador: s.n., 1971.
- CARYBÉ. Mural dos Orixás. Salvador: s.n., 1979.
- CARYBÉ. *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*. São Paulo: Editora Raízes Artes Gráficas, 1980.
- CARYBÉ (1911 – 1997) – Impressões de Carybé nas suas visitas ao Benin 1969 e 1978. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro-Brasil, 2007
- CARYBÉ. As Sete Portas da Bahia – Texto e Desenhos de Carybé. Prefácio de Jorge Amado. 5 ed. Salvador: Assembleia Legislativa/Instituto Carybé, 2012

MATOS, M A Bahia vista por Carybé (1911 – 1997). Afro-Ásia, Salvador, n.29-30, 2003. DOI: 10.9771/aa.v)i29-30.21063. Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21063>. Acesso em: 16 ago. 2023.

PORTUGAL, Claudius. Outras cores: 27 artistas da Bahia - reportagens plásticas. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1994, pp. 15-16, visto no site <https://www.escriitoriodearte.com/artista/carybe>, em 30 de maio de 2023;

SOUZA, Waldelice. Carybé bate pernas pelas ruas da cidade na festa de Iemanjá. <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/carybe-bate-perna-pelas-ruas-da-cidade-na-festa-de-yemanja/>. O capeta Carybé Virou Doutor na Bahia. https://www.correio24horas.com.br/colunistas/o-capeta-carybe-virou-doutor-na-bahia-0823?utm_medium=share-site&utm_source=whatsapp

_____. – ENTREVISTADA NA UNIFOR (23/10/2023) - Obras de Hector Carybé da Fundação Edson Queiroz são objeto de estudo de pesquisadora da UFRJ - A semióloga Waldelice Souza veio à Unifor para pesquisar mais sobre os painéis entalhados em madeira dos orixás baianos, produzidos pelo artista, que estão expostos no hall da Biblioteca - <https://www.unifor.br/-/obras-de-hector-carybe-da-fundacao-edson-queiroz-sao-objeto-de-estudo-de-pesquisadora-da-ufrj>

_____. Carybé faz festa na Barriga de Iemanjá – pelas comemorações de 2024 <https://www.correio24horas.com.br/colunistas/artigo/carybe-faz-festa-na-barriga-de-iemanja-0224>

VERGER, Pierre. Lendas Africanas dos Orixás. Ilustrações: Carybé. Tradução: Maria Aparecida da Nóbrega. 4 ed. Salvador: Corrupio, 1997.