

A “arte popular” esvaída na narrativa curatorial da exposição *África - expressões artísticas de um continente* do Museu Oscar Niemeyer

The "popular art" emptied into the curatorial narrative of the exhibition "Africa - artistic expressions of a continent" at the Oscar Niemeyer Museum

SILVIO MARCUS DE SOUZA CORREA¹

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, SC, Brasil

RESUMO

A “arte popular” é um termo em desuso, notadamente na narrativa curatorial de exposições de arte africana ou da diáspora africana. Por muito tempo confundida com arte “naïve”, “primitiva”, “regional” ou “local”, a “arte popular” parece não ter lugar na cultura woke, uma vez que outras ideias da esquerda – como povo – foram abandonadas pela “wokeness” como demonstrou a filósofa Susan Neiman em seu último livro *Left Is Not Woke* (2023). A importação de tendências museológicas como a propalada descolonização dos museus pode, outrossim, impor um novo léxico que expressa melhor os novos interesses e valores de agentes e instituições que colecionam, exibem e narram. Com base no texto do catálogo da exposição *África - expressões artísticas de um continente* do Museu Oscar Niemeyer (MON, 2022), analisa-se a narrativa curatorial para tratar do lugar da “arte popular” também na expografia. Discute-se ainda sobre a coleção africana do MON, a deriva museológica e o afro-opportunismo.

PALAVRAS-CHAVE: Arte popular; exposição; coleção africana; MON

ABSTRACT

"Folk art" is a term in disuse, notably in the curatorial narrative of exhibitions of African or African Diaspora art. Long confused with "naïve," "primitive," "regional," or "local" art, the "folk art" seems to have no place in "woke culture", as other ideas of the left - such as People - have been abandoned by "wokeness" as philosopher Susan Neiman demonstrated in her latest book *Left Is Not Woke* (2023). The importation of museological trends such as the proclaimed decolonization of museums may also impose a new lexicon that better expresses the new interests and values of agents and institutions that collect, exhibit, and narrate. Based on the text of the catalog of the exhibition *Africa - artistic expressions of a continent* at the Oscar Niemeyer Museum (MON, 2022), the curatorial narrative is analyzed to address the place of "popular art" also in the expography. The MON's African collection, museological drift and "Afro-opportunism" are also discussed.

KEYWORDS Folk art; Exhibition; African collection; MON

Introdução

Nos primeiros anos do século XXI, o governo do Estado do Paraná transformou o antigo prédio projetado em 1967 para sediar o Instituto de Educação do Paraná em um arrojado museu de arte. Depois de obras de renovação, inclusive com um anexo de autoria do arquiteto Oscar Niemeyer, o Novo Museu de Curitiba foi

¹ Doutor pela Westfälische-Wilhelms-Universität Münster (Alemanha). Professor Associado IV no Departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina e membro do corpo docente permanente do Programa de Pós-Graduação em História Global da UFSC.

ampliado e, atualmente, é considerado o maior museu da América do Sul com mais de 35 mil metros quadrados de área construída.²

Segundo Juliana Vellozo Almeida Vosnika, diretora-presidente do Museu Oscar Niemeyer – doravante MON –, um dos principais desafios na gestão do museu é o constante incremento do seu acervo (MON, 2022, p.9). Uma das mais recentes aquisições do MON é a sua coleção africana com algo em torno de 1.700 objetos. Segundo o curador Renato Araújo da Silva:³

O Museu Oscar Niemeyer (MON) recebeu esta importante doação de obras africanas da Coleção Ivani e Jorge Yunes (CIJY). Ao longo de mais de cinquenta anos, o casal adquiriu obras que abrangem cinco continentes. Essa doação engloba cerca de 1700 objetos advindos da África: são máscaras, estatuetas, bustos, miniaturas, objetos do cotidiano, instrumentos musicais e um grande número de outras peças. De maneira positiva, eles integram hoje o acervo do Museu Oscar Niemeyer, o qual parabenizamos por ter dado esse passo oportuno, enriquecendo a sua coleção e ao mesmo tempo todo o legado africano no Paraná e no Brasil.

A exposição “*África - expressões artísticas de um continente*” no MON interpela seus visitantes em vários sentidos, inclusive sobre a permanência quase residual do conceito de “arte popular”. No entanto, a chamada “arte popular e do cotidiano” é quase um apêndice na exposição “*África -expressões artísticas de um continente*” se observado o seu itinerário de visita. A partir dos textos produzidos para essa exposição do MON foram analisados os conceitos-chave da narrativa curatorial com destaque para o esvaziamento conceitual da “arte popular”.

Nos tempos das “artes negras”

As artes africanas chamaram a atenção dos estudiosos a partir do último quartel do século XIX. Um dos primeiros trabalhos de etnologia sobre as “artes africanas” foi do naturalista alemão George Schweinfurth (1875). Nas primeiras décadas do século XX, Leo Frobenius realizou várias expedições pelo continente africano e sua abordagem nos quadros da Morfologia Cultural enalteceu as “artes negras”. Em 1904, Nina Rodrigues apresenta uma primeira agenda de pesquisa sobre as “artes negras” no Brasil no seu artigo “As belas-artes nos colonos pretos do Brasil:

² <https://www.museuoscarniemeyer.org.br/sobre/historia> Acesso em 12 de abril de 2023.

³ <https://www.museuoscarniemeyer.org.br/exposicoes/africa> Acesso em 12 de abril de 2023.

a escultura”. Por seu turno, Manuel Querino (1938) ao tratar do “colono preto como fator de civilização brasileira” entendia que a cultura brasileira tinha sido decorrente de uma “colonização africana”.

Outros intelectuais como Gilberto Freyre, Roquette-Pinto e Diegues Júnior também se debruçaram sobre a arte afro-brasileira. O sociólogo pernambucano organizou em Recife o Primeiro Congresso Afro-Brasileiro em 1934. Durante uma semana, foram realizadas discussões acadêmicas, exposições artísticas e saídas de campo. Segundo Mateus Silva Skolaude e Matheus Silveira Lima (2021, p.103), “a África e os africanos foram mobilizados positivamente enquanto elementos de tradição e civilização no Brasil” durante o certame de Recife. Cabe ressaltar que o salão nobre do teatro onde ocorreu o Primeiro Congresso Afro-Brasileiro abrigou uma exposição de pintores como Cícero Dias e o casal Di Cavalcanti e Noêmia Mourão, entre outros, e de alguns raros artistas afrodescendentes como Tomás Santa Rosa. Também havia uma mostra de objetos de cultos afro-brasileiros e de “arte popular”. Com apresentação de música afro-brasileira o evento foi encerrado no dia 16 de novembro de 1934. Naquela altura, havia uma dupla valorização da “arte negra”, ou seja, tanto para a “arte africana” quanto para a “arte afro-brasileira”.

Desde a virada do século XX, o incipiente mercado das “artes negras” promovia algumas exposições. A partir de uma mirada ocidental tributária das vanguardas artísticas europeias que reconheceram o valor estético da chamada “arte primitiva”, as “artes negras” conquistaram um lugar importante no mercado de artes.

Em 1914, Marius de Zayas e Alfred Stieglitz inauguram uma primeira exposição de esculturas de “arte negra africana” na galeria 291 na 5ª Avenida em Nova Iorque (MURPHY, 2020, p.100-101). O colecionador e marchand Paul Guillaume era o principal fornecedor de objetos de “arte negra” aos proprietários da galeria 291. Em 1935, houve a exposição *African Negro Art*, no Museum of Modern Art (MoMA) de Nova Iorque. A criação do Museum of Primitive Art em Nova Iorque veio marcar uma nova fase na relação entre “artes negras” e “arte moderna” (MURPHY, 2020, p.154).

A conexão no mercado das “artes negras” entre Paris e Nova Iorque é bem conhecida da historiografia (MURPHY, 2020; BIRO, 2018). No entanto, a história conectada das “artes negras” nem sempre trata de forma equânime as particularidades dessas manifestações artísticas no continente africano, na Europa e na Américas. As “artes negras” no Brasil, por exemplo, tem merecido pouca atenção

por quem investiga a formação do mercado das “artes primitivas” e da circulação de objetos africanos nas primeiras décadas do século XX.

Para o estudo das artes africanas em países como os Estados Unidos e a França, Maureen Murphy (2020) adotou uma abordagem transnacional e comparativa assaz inovadora. Sua releitura do primitivismo e do modernismo mostra como as exposições em galerias de arte como a 291 ou em museus como o Museum of Modern Art em Nova Iorque importam o conceito de “arte africana” e “arte moderna” de Paris. Semelhante abordagem transnacional e comparativa pode ser empregada para casos abaixo da linha do Equador.

No Brasil, o pintor Heitor dos Prazeres e o escultor Agnaldo dos Santos eram dois expoentes das “artes negras” e da “arte moderna”. Embora houvesse uma sinonímia entre ambas as artes, por outro lado, uma “arte negra” tradicional e uma “arte popular” chamavam a atenção dos estudiosos e dos colecionadores. O antropólogo Arthur Ramos relançou a agenda de pesquisa sobre os estudos afro-brasileiros, com destaque para a “arte negra” (RAMOS, 1949). De Sylvio Romero a Mário Barata, a convicção de que a “arte negra” no Brasil deveria ser estudada diante do que parecia ser o seu inexorável desaparecimento, acusa uma certa ideia de inventário ou de operação de salvamento ainda em voga na antropologia de então. Arthur Ramos (1949) considerava a “arte negra” no Brasil como “sobrevivente”. Como escreveu o autor de “A escultura de origem negra no Brasil”, “ainda resta uma oportunidade de conhecer a criação plástica do negro no Brasil e de estudar-lhe as transformações depois do seu contato com a cultura do branco” (BARATA, 1957, p.51).

Como quase sinônimo de arte africana, uma exposição de “Arte Negra” ocorreu no MASP em 1953. Passado um lustro de tempo, o diretor do MASP, Pietro Maria Bardi, e o colecionador e *marchand* Ladislav Segy chegaram a tratar de uma nova exposição e mesmo da aquisição de uma coleção africana para o MASP (BEVILACQUA, 2022, p. 125-126).⁴ Anos depois, o colecionador húngaro Ladislav Segy proferiu uma palestra na sede provisória do Museu de Arte Moderna do Rio de

⁴ A carta mencionada por Juliana Ribeiro Bevilacqua (2022, p.125-126) seria a resposta de Segy, de 3 de julho de 1958, para Pietro Maria Bardi. Segundo ela, pode-se inferir que o diretor do MASP procurou Segy com o intuito de adquirir uma coleção de esculturas africanas para o museu. Todavia, o autor não encontrou essa carta no arquivo do MASP. Apesar dos esforços do funcionário Bruno Cezar Mesquita Esteves do centro de pesquisa do MASP, ainda não foi encontrada a carta de Ladislav Segy de 3 de julho de 1958.

Janeiro sobre o tema “A arte negra e sua relação com a arte moderna”, segundo notícia do Jornal do Comércio, de 12 de agosto de 1956. Cabe lembrar que Ladislav Segy tinha uma galeria de arte em Nova Iorque, cidade onde Nelson Rockefeller havia criado o Museum of Primitive Art em Nova Iorque a partir de suas coleções de “Arte Tribal”.

Em 1960, a Galeria Ambiente de São Paulo, em colaboração com o colecionador Ladislav Segy, realizou uma nova mostra de “Arte Negra”. O Correio Paulistano, de 4 de setembro de 1960, ressaltava a importância da mostra “Arte Negra” por ser a “primeira vez que trabalhos dessa natureza serão exibidos ao público em São Paulo”.⁵

Uma outra exposição de “Arte Negra” com esculturas de Moçambique, Angola e Congo e pertencentes ao acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi, foi realizada durante a 5ª Reunião da Associação Brasileira de Antropologia em Belo Horizonte em meados de 1961. A exposição ocorreu entre os dias 26 e 30 de julho na sede do Banco Mineiro da Produção que patrocinou a mostra, conforme notícia do Correio Paulistano, de 22 de julho de 1961. No mesmo ano, a “Arte Negra” fulgurava na Bienal de São Paulo. Para a crítica de arte Vera Martins, em nota no Jornal do Brasil de 15 de agosto de 1961, a arte africana era ainda pouco conhecida no país.

Só a conhecemos aqui através de reproduções, de livros, revistas, peças isoladas de alguns colecionadores. Foi no ano passado, na Galeria Ambiente de SP, em colaboração com a Galeria Segy, de Nova York, que se realizou a primeira mostra de importância de arte negra no Brasil (Martins, 1961).

Em 1961, objetos da Costa do Marfim foram exibidos na 6ª Bienal de São Paulo. Uma notícia no Segundo Caderno do Correio Paulistano de 16 de agosto de 1961, informava que a Costa do Marfim enviou “exemplares dos mais valiosos” para a Bienal, ou seja, cerca de 20 máscaras das mais expressivas da “Arte Negra dessa área cuja influência foi tão marcante na história da arte moderna, nos primeiros vinte anos do século”. Nota-se, portanto, que o termo “Arte Negra” aparecia na imprensa nacional como sinônimo de “arte africana”.

Porém, a moda do primitivismo passou por algumas adaptações nas Américas. Para emprestar uma autenticidade ao primitivismo nos Estados Unidos,

⁵ Em meados do século XX, Ladislav Segy seria o principal agente entre os mercados das “artes negras” de Nova Iorque, São Paulo e Rio de Janeiro. Em arquivos do MASP, da Casa Museu Ema Klabin e do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, encontram-se cartas, certificados de compra e venda e outros documentos da galeria Segy de Nova Iorque.

alguns artistas reinventam a autoctonia. O primitivismo enseja uma valorização das artes pré-colombianas como na exposição “*American Sources of Modern Art (Aztec, Mayan, Incas)*” no MoMA em 1933 (Murphy, 2020, p.155).

No Brasil, a “Arte Negra” foi abordada desde os anos 1940 pelos críticos de arte como Mário Barata e nas décadas seguintes por outros como Mário Pedrosa. O professor da Escola Nacional de Belas Artes, Mário Barata, foi um entusiasta da modernidade, em favor da qual atuou como crítico de arte no Diário de Notícias e no Jornal do Comércio (Ribeiro, 2009, p.244). Para o professor da ENBA, a plástica negra diferia um pouco de região para região na África. Haveria três tendências predominantes: a realista, a geométrica e outra, mais recente, a expressionista (Barata, 1957, p. 52). Ainda segundo ele, “um dos objetivos de estudo da dinâmica da arte negra no Brasil pode ser o da comparação de suas transformações com as da vida religiosa.” E perguntava: “Terá tido a arte negra menor influência nas artes populares brasileiras e na formação da nossa cultura que a religião?” (Barata, 1957, p.53). A sua concepção da “Arte Negra” extrapolava o continente africano.

O negro realizou na África e em parte da Oceania uma das mais impressionantes obras plásticas humanas [...] A vinda para o Brasil de uma grande massa de negros e condições particulares de sua existência permitiram a conservação de certas técnicas artísticas ligadas, sobretudo, aos cultos religiosos de origem africana. (Barata, 1957, p.51).

Por seu turno, Mário Pedrosa mudou a sua avaliação sobre a relação da “Arte Negra” com a “Arte Moderna”. Como afirmou Luiza Mader Paladino (2020, p.173), ao retornar do exílio em 1977, Mário Pedrosa tratou a genealogia de arte moderna no contexto de decadência da arte acadêmica ocidental. “Sem a arte negra, por exemplo, a arte moderna não teria o impulso que teve nessa época” (Pedrosa, 2013, p.147).

Para Gláucia Villas Bôas (2021, p. 114), “Mário Pedrosa foi um dos raros intelectuais brasileiros a questionar a modernidade.” Nesse sentido, quando o crítico de arte e intelectual comunista trata da “Arte Negra”, busca libertá-la da perspectiva ocidental, ou melhor, ele a insere em sua crítica à civilização moderna, demasiadamente técnica e racional. Como ressalta a antropóloga sobre o projeto de Mário Pedrosa para o Museu das Origens, este integraria os seguintes: “Museu do Índio, Museu da Arte Virgem (do Inconsciente), Museu de Arte Moderna, Museu do Negro e o Museu de Artes Populares” (Villas Bôas, 2021, p.126).

Outros críticos de arte, como os colunistas do Jornal do Brasil Harry Laus e Walmir Ayala, também trataram dessa relação entre arte moderna e arte africana. De certa maneira, eles reproduziam o credo de que o rompimento estético das vanguardas artísticas com os cânones das belas artes tinha relação com a descoberta das chamadas “artes primitivas”. Desse modo, a arte do século XX seria, em grande parte, tributária do “primitivismo”. Inclusive, o primitivismo na arte do século XX foi tema de uma importante exposição “*Primitivism*” in 20th Century Art, no MoMA de Nova Iorque (Rubin, 1985).

Maureen Murphy (2020, p. 206) afirma que a abertura do Metropolitan às artes da África e da Oceania na década de 1980 teve um impacto não somente sobre a visão do grande público, mas igualmente sobre as instituições culturais detentoras de coleções de objetos de “arte negra”. Quase duas décadas depois, seria a vez do Museu do Louvre abrir suas portas para as “artes primeiras” (Murphy, 2020, p. 204). Apesar das acertadas constatações da historiadora da arte, o mundo da arte tradicional africana não se resumia ao eixo Paris-NY. Duas décadas antes do Metropolitan ter a sua sessão de “arte primitiva” e quatro décadas antes do Louvre inaugurar a sua sessão de “*arts premiers*”, o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro havia adquirido uma coleção de arte tradicional africana e consagrado um espaço para a sua exposição. Fundado na década de 1930, o MNBA tem sua origem na Escola Nacional de Belas Artes, antiga Academia Imperial de Belas Artes.

No Rio de Janeiro, a “Arte Negra” teve um lugar de destaque no MNBA, durante a direção de José Roberto Teixeira Leite entre 1961 e 1964. Como ele próprio ressaltou em suas reminiscências, a “Arte Negra” e a “Arte Popular” tiveram entrada no MNBA durante a sua gestão. O MNBA adquiriu uma coleção africana no final de 1963 e um espaço foi criado no terceiro andar para “Arte Negra” e “Arte Popular”. Segundo Teixeira Leite (2009, p.257):

Sou obrigado agora a esclarecer, embora sob pena de passar por gabola ou pretensioso, que a aquisição dessa coleção de estatuetas, máscaras, têxteis e bronzes da África Ocidental não nasceu de um mero impulso, nem foi um fato episódico: inseriu-se, isto sim, num projeto bem mais amplo que eu esboçara, e que consistia em dotar o Museu, até então só de Belas Artes, de exemplos significativos da arte popular, da arte indígena, da imaginária colonial etc., de modo a estarem nele representados produtos artísticos oriundos de todos os diversos segmentos étnicos que contribuíram para a formação da nacionalidade.

É ainda Teixeira Leite (2009, p. 257) quem recorda de tal inovação como um *avant-goût*. “Não seria isso, com antecedência de década e meia, o Museu das Origens que nosso caro Mário Pedrosa idealizou em 1978, e que não chegaria a concretizar?” Sob a direção de Teixeira Leite, o MNBA não apenas antecipou o Museu das Origens, mas também o Metropolitan e o Louvre ao adquirir uma coleção africana e exibir seus objetos como obras de “belas artes”.

Ainda no Rio de Janeiro dos anos 1960, Abdias do Nascimento idealizou um Museu do Negro. O projeto teve o apoio de Teixeira Leite e de Walmir Ayala entre outros intelectuais, artistas e críticos de arte. O sentido de “Arte Negra” tornava-se mais amplo, envolvendo as expressões artísticas contemporâneas da diáspora africana. Ao mesmo tempo, a “Arte Negra” aproximava-se da “Arte Popular” num país em que mais da metade da população tinha origem africana. Para Luiza Mader Paladino (2020, p.236), o Museu de Arte Negra era a “primeira iniciativa museal designada à exposição, preservação e divulgação da produção de artistas negros no Brasil.”

Se a “Arte Popular” era majoritariamente feita por mãos anônimas, a “Arte Negra” no Brasil já tinha artistas com projeção nacional e mesmo internacional como Agnaldo dos Santos, Heitor dos Prazeres e Emanuel Araújo. Um prêmio póstumo ao primeiro foi decernido durante o Primeiro Festival Mundial de Artes Negras em Dacar em 1966. Para Gabriela Caspary Corrêa (2022, p.135), a crítica brasileira enfatizava, por vezes, a “ancestralidade atávica” de sua “arte popular” e nem sempre considerava Agnaldo Santos como expoente da arte moderna brasileira. Não parece ser um oximoro ver o trabalho artístico de Agnaldo dos Santos como moderno e, ao mesmo tempo, expoente da arte popular e da arte negra. Contudo, um sentido pejorativo de “arte primitiva” ou de arte *naïve* pode ser percebido em textos de alguns críticos de arte das décadas de 50 e 60 com relação às obras respectivas de Agnaldo dos Santos e Heitor dos Prazeres.

Ainda no grande certame em Dacar, Heitor dos Prazeres participou com dezenas de obras. Já o artista plástico Emanuel Araújo participaria do segundo Festival Mundial de Artes Negras realizado na Nigéria em 1977.⁶ Ele foi também colecionador, curador e o diretor do Museu Afro Brasil de São Paulo. Pode-se dizer

⁶ EMANOEL Araújo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa662/emanoel-araujo>. Acesso em: 24 de maio de 2023.

que Emanuel Araújo chegou a ver a arte afro-brasileira como uma síntese da “arte popular” e da “arte negra”. Por outro lado, o entendimento de arte afro-brasileira de Emanuel Araújo variou ao longo dos anos como bem demonstrou Hélio Santos Menezes Neto (2018, p.146).

Ambas as artes (popular e negra) tinham ainda uma aproximação em termos de finalidade. Como lembra Pierre Verger (1988, p.11), “as obras ditas de Arte Negra não foram geralmente realizadas com um fim restrito e limitado a valores puramente estéticos; elas são funcionais, têm razões imperativas de ser.” Segundo Hélio Santos Menezes Neto (2018, p.92), em meados do século XX, havia uma abordagem curatorial que entendia a arte afro-brasileira como arte popular.

A curadora Lina Bo Bardi teve um papel importante no campo das exposições e mesmo da museologia brasileira. Destaca-se a sua coleção de Arte Popular com mais de mil objetos.⁷ Se para alguns estudiosos, a ditadura teria afetado o campo das “artes afro-brasileiras”, notadamente pela repressão ao movimento negro (Menezes Neto, 2018, p.102), não se pode olvidar que, nos primeiros anos da ditadura no Brasil e malgrado a repressão política, os museus como o MNBA, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo e o MASP tiveram exposições de “Arte Negra” e de “Arte Popular” numa proposta curatorial de democratização do museu. Além da exposição “A mão do povo brasileiro” com curadoria de Lina Bo Bardi, realizada no MASP em 1968, destaca-se a exposição “África Negra”, realizada no mesmo museu em 1988 com curadoria de Lina Bo Bardi e Pierre Verger.

Nos últimos anos, curadores e diretores de algumas instituições parecem sofrer de uma “amnésia coletiva” em relação ao trabalho de seus predecessores. Certas pretensões como a de “descolonizar” um museu como o MASP, parece olvidar o paradigma cultural inovador do seu finado diretor Pietro Maria Bardi (Aguilar, 2019). *By the way*, Lina Bo Bardi exerceu um papel fundamental na consolidação de uma narrativa curatorial que contribuiu para “africanizar” o Brasil em termos de exposição, ao menos a região nordeste e em especial a Bahia (Menezes Neto, 2018, p.100). Lina Bo Bardi favoreceu o trânsito entre “Arte Negra” e “Arte Popular” em exposições sob sua curadoria, mas também em sua própria coleção de arte brasileira.

⁷ <http://www.mam.ba.gov.br/2022/10/nova-exposicao-arte-popular-mam-ba/> Acesso em 03 de maio de 2023.

Com a entrada da “Arte Negra” e da “Arte Popular” no Museu Nacional de Belas Artes em 1963, mas também em outros grandes museus como o MASP em 1968, tem-se um primeiro borrão das fronteiras entre a chamada cultura erudita ou clássica e da cultura popular no Brasil no campo da museologia em geral e das exposições africanas e afro-brasileiras em particular.

Apesar do conceito de “Arte Negra” ter sido abandonado pela museologia e pelo mercado de arte, outros conceitos derivados emergem no campo da museologia, das exposições e festivais de arte. Para ficar num exemplo recente, a Secretaria de Cultura da Prefeitura de Santos promove o Festival de Arte Preta. Uma nova semântica tem, geralmente, relação com discursos de novas identidades na sociedade que, por conseguinte, impactam nas curadorias das exposições ou em outras formas de diálogo entre o museu e a sociedade.

A arte popular na narrativa curatorial e na expografia do MON

A exposição “*África - expressões artísticas de um continente*” do Museu Oscar Niemeyer contém objetos da Coleção Ivani e Jorge Yunes (CIJY) cuja doação de aproximadamente 1.700 peças para o MON vem confirmar uma parceria que, desde 2017, permitiu a organização e catalogação dessa coleção, de forma a garantir a sua preservação e divulgação, segundo a diretora-presidente do MON. Ainda sobre a coleção africana da CIJY, Juliana Vellozo Almeida Vosnika ressaltou a sua importância “pela abrangência geográfica e pela variedade de peças, que vão de itens simbólicos a objetos usados no cotidiano” (MON, 2019, p.5). No entanto, o mapa do continente africano com a “origem das obras” (MON, 2019, p.9) mostra a costa ocidental africana como a região de proveniência majoritária das peças.

No catálogo da exposição “*África: Mãe de Todos Nós*” (MON, 2019) não há menção à “arte popular”. A “arte popular e do cotidiano” aparece no catálogo da exposição “*África - expressões artísticas de um continente*” (MON, 2022). Todavia, a abrangência geográfica do título da exposição não procede porque a suposta origem das peças contempla menos da metade dos países africanos.

A exposição de longa duração “*África - expressões artísticas de um continente*” tem uma narrativa curatorial, na qual a “arte popular” se confunde com a “arte do cotidiano”. O curador Renato Araújo da Silva assim explica a escolha:

Recolhemos, num mesmo espaço aqui, uma seleção de objetos utilizados como implementos agrícolas e utensílios domésticos, bem como algumas obras de arte populares africanas que ultrapassam gerações. Independentemente do fato de que seus usos e significados tenham se modificado, um aspecto singular existente nesses objetos integra o passado e o presente: a identidade dos povos africanos. (MON, 2022, p.162)

Em « *Soi-même comme un autre* », Paul Ricoeur (1990) referiu-se à “identidade narrativa”. Nota-se que a narrativa curatorial idealiza uma arte africana com uma reprodução e com uma permanência que “ultrapassam gerações” e cujo aspecto singular nos objetos da coleção seria a “identidade dos povos africanos”. Para usar uma expressão de Philippe Forget (2016), a “obsessão identitária” é um risco para a liberdade e para a criatividade. Vale ainda lembrar o *Discurso sobre Arte Africana*, de Aimé Césaire (1966, p.108) quando deplora a imitação da arte tradicional africana por uma nova geração e para fins mercadológicos. Para ele, esse “fracasso estético” (*échec esthétique*) de uma obra como cópia nada tinha de inspiração, de liberdade e de criatividade artísticas.

Por seu turno, o historiador Jan Vansina (1993: 589-590) afirmou que a “África inteira põe-se a produzir obras nas linhas praticadas desde muito no Egito.” O curador Renato Araújo da Silva não ignora a “arte de aeroporto”. Ao referir-se a objetos de arte popular “que revigoram e rememoram as culturas africanas mais antigas”, adverte “mas é preciso não confundir esses objetos com lembrancinhas de viagens ou objetos turísticos chamados “arte de aeroporto”, com pouco ou nenhum apelo curatorial” (MON, 2022, p.31). Por fim, conclui o curador da exposição “*África - expressões artísticas de um continente*”:

A arte africana feita pelo artista da nossa época é, portanto, uma arte popular autêntica; ainda que parcial ou totalmente transformada pela modernização, ela tende à boa-fé e à adaptação ou reelaboração das formas ancestrais honrando a tradição, levando sustento a seus familiares (MON, 2022, p.31-33).

Segundo o curador Renata Araújo da Silva, na arte africana, o tradicional prevalece ao moderno, o endógeno ao alógeno, a essência à aparência. Nesse lógica, a cópia pode igualar o autêntico. A condescendência da curadoria para com a cópia ou a réplica se expressa através do seu silêncio sobre o polêmico tema da autenticidade na chamada “arte tradicional africana”.

Para a exposição “*África - expressões artísticas de um continente*”, o curador Renato Araújo da Silva escolheu algumas centenas de objetos que perfazem algo em torno de 20% da atual coleção africana do MON. O restante se encontra na reserva

técnica do museu. No entanto, não houve ainda um estudo aprofundado sobre os objetos da coleção africana do MON, das suas funções e dos seus usos e muito menos uma expertise em torno da autenticidade dos mesmos. Muitas peças podem ser cópias ou réplicas e nunca terem sido usadas em cerimoniais, rituais ou mesmo na vida cotidiana dos africanos. Nesse sentido, a breve descrição “etnográfica” genérica no catálogo da exposição ou no seu folder para descarregar gratuitamente no website do MON perde todo o sentido porque faltam informações sobre a coleta de cada objeto e quando e como cada um deles chegou às mãos dos colecionadores antes de sua musealização. A biografia de cada objeto dessa coleção africana resta por fazer.

Quando uma musealia é, intrinsecamente, objeto de arte e objeto etnográfico, deve-se verificar, primeiramente, sua autenticidade. Como lembrou Celso Fernando Braga Rosa (1999, p.8), objetos de “arte africana” têm sido desde muitas décadas envelhecidos artificialmente com patina, coloração e aparência superficial cuidadosamente alteradas para venda no comércio como peças “autênticas”. Embora os métodos para descrição de objetos de “arte africana” no seu estado mais “autêntico” possam redundar na cristalização de uma dada forma artística sem levar em conta os efeitos das influências externas (Steiner, 1994, p.7-8; Rosa, 1999, p.14), isso não significa avaliar verdadeiras aberrações.

O conceito de “autenticidade” está entre os tópicos mais difíceis e problemáticos do estudo da arte africana. Ainda para mais, tem recebido pouca atenção por parte dos investigadores dos campos da antropologia e da história da arte, apesar de sua relevância e do uso frequente na literatura de termos como “real”, “genuíno” e “autêntico” (Rosa, 1999, p.24).

Em algumas curadorias e mesmo na história da arte africana pode-se perceber uma improvidência ou mesmo um descaso diante da mercantilização dessa “arte africana” numa economia transnacional e pós-colonial (Rosa, 1999, p.15). Encontra-se ainda uma tendência nos estudos e nas exposições da arte africana refratária à mercantilização de “obras de arte” como se fosse uma mácula que lhes reduz à mera mercadoria. Os comerciantes africanos dessa “arte tradicional” não raro são vistos como *dealers* no sentido pejorativo do termo. Escusado é lembrar que, entre colecionadores e especialistas de arte africana, predomina uma representação negativa desses comerciantes africanos (Steiner, 1994, p.134-135; Rosa, 1999, p. 15).

Evidentemente, muitos acervos museológicos guardam cópias e réplicas em suas coleções. Mas os visitantes, os estudantes e os pesquisadores devem ser informados quando estão diante de uma cópia ou réplica. Em alguns casos, a cópia ou a réplica permitem conservar a peça original, podendo ser manipulada e mesmo ser exposta em locais como escolas onde não há condições apropriadas para exibir uma peça original. A museologia distingue a peça original da cópia e não parece adequado, em termos deontológicos, o silêncio sobre a procedência e autenticidade dos objetos musealizados. Nota-se que o curador Renato Araújo da Silva reconhece a reprodução de objetos para o mercado. Segundo ele (MON, 2022, p.25):

Essas obras são instrumentos de modernização recentes e autênticos das artes populares africanas ou ainda reproduções modernas das antigas peças destinadas sobretudo aos mercados emergentes nos trópicos.

No livro “África em artes”, de Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua em coautoria com Renato Araújo Silva (2015), nem “arte negra” e nem “arte popular” aparecem no texto que apresenta quinze “obras de arte” da coleção africana do Museu Afro Brasil. Por outro lado, reconhecem os autores (Bevilacqua e Silva, 2015, p.7) o seguinte:

A maioria das obras africanas do acervo do Museu foi adquirida após o fim do período colonial na África (segunda metade do século XX) e muitas delas já foram produzidas para serem vendidas em mercados ou galerias. Esse fato não invalida, entretanto, a importância dessas obras no que diz respeito às suas características estilísticas e formais e aos contextos de origem aos quais elas remetem.

Nota-se uma postura deliberada no campo da história da arte e da curadoria em fazer amálgama entre objetos produzidos para determinadas cerimônias e rituais com aqueles talhados para o mercado de arte. Assim como as fichas dos objetos africanos do acervo do Museu Afro Brasil de São Paulo, a expografia do MON não informa aos visitantes da exposição “*África - expressões artísticas de um continente*” sobre quais objetos foram produzidos para venda em mercados ou galerias e quais foram produzidos para determinadas funções em rituais ou cerimoniais segundo as tradições religiosas africanas.

Sobre alguns objetos da “arte popular” da coleção africana do MON

No conjunto de “obras de arte populares africanas” da exposição “*África - expressões artísticas de um continente*”, tem-se um par de fechaduras do grupo

Dogon. No catálogo, nenhuma informação sobre essas fechaduras tão famosas entre os colecionadores e amadores da arte africana e cuja primeira coleção museológica de importância tanto quantitativa quanto qualitativa remonta à missão Paulme-Lifchitz dos meados dos anos 1930.⁸

Em 23 de maio de 1935, a antropóloga francesa Denise Paulme escreveu o seguinte para o etno-musicólogo André Schaeffner:

[...] Nós recolhemos em Mendeli quarenta fechaduras, o que eleva a cinquenta e quatro nossa coleção de portas, janelas e fechaduras, todas antigas e de excelente qualidade, algumas admiráveis. Nenhum museu possui uma série tão completa sobre um tema assim tão limitado. Ratton vai empalidecer, G. H. R. será contente e meu coração se enche de uma alegria silenciosa quando eu as contemplo.” (Ndiaye, 1995, p.39)

As referências de Denise Paulme a Charles Ratton, já célebre *marchand* de arte africana e vice-presidente da Sociedade dos Amigos do Museu de Etnografia do Trocadéro e a Georges Henri Rivière, diretor-adjunto da mesma instituição (que se tornaria o Museu do Homem a partir de 1937), demonstram as estreitas relações entre etnografia, coleções e arte africanas. Ao mesmo tempo, o seu comentário revela o quão predatório foi a coleta de missões etnográficas nos anos 1930. O livro *África fantasma* de Michel Leiris é outro relato documental dos atualmente inaceitáveis métodos de coleta da missão Dakar-Djibuti sob a direção de Marcel Griaule. O então jovem etnólogo francês confessou sem pudor que houve alguns casos de roubo de objetos durante a expedição.

As fechaduras, assim como as portas e escadas para acessar os celeiros, foram alvos da voracidade do mercado de arte, no qual os colecionadores foram e ainda são os principais consumidores. Porém, os museus – *nolens volens* – fazem parte desse mercado, notadamente o “museu canibal” (GONSETH et al., 2002). O colecionismo predatório acabou impactando as comunidades do grupo Dogon e tantas outras. Alguns dos seus artesãos passaram a reproduzir as peças para vender a intermediários africanos do mercado de arte ou diretamente para turistas ou colecionadores estrangeiros. Uma das fechaduras da coleção (MON, 2022, p. 177) parece ser uma dessas cópias.

As duas figuras masculinas de uma das fechaduras (MON, 2022, p.176) podem representar os gêmeos *Binu Nommo*. Já as duas figuras da outra fechadura

⁸ Ver por exemplo: *L’Art du pays Dogon dans les collections du Musée de l’Homme* (1995), *Serrures Dogon e Bambara du Mali*. Galerie Noir d’Ivoire (2003); *Serrures du pays Dogon*. Adam Biro (2003).

(MON, 2022, p.177) podem ser os gêmeos de *Amma Serou* da terceira geração mítica da mitologia dogon. Sobre as fechaduras dogon, os trabalhos de Germaine Dieterlen, Geneviève Calame-Griaule e Francine Ndiaye elucidaram a significação dos motivos decorativos e foram publicados pelo Instituto de Etnologia do Museu do Homem em 1976. Essas pesquisas atentaram para a variação estilística nas localidades na região dogon, notadamente a riqueza ornamental de portas e janelas em madeira dos celeiros das aldeias dogon (Ndiaye, 1995, p.39).

Na exposição “*África - expressões artísticas de um continente*”, as portas de diferentes procedências se encontram na parte final, juntamente com objetos da “arte popular e do cotidiano”. No seu catálogo, elas aparecem como uma “série de portas celeiro” (MON, 2022, p.203). Acontece que a informação não procede quando observadas as “portas”, seus diferentes tamanhos e seus motivos. No caso de quatro “portas” dogon (MON, 2022, p.218-219), quais são de celeiros suspensos (*jele*), geralmente no primeiro andar da casa de linhagem (*ginna*) e quais são de outros celeiros (*guyo togu*)?



Figura 1. - Esculturas em madeira
Fonte: MON, 2022, p.219.

Nota-se que as “portas” têm entre os motivos um grupo de homens com a máscara *kanaga*. Este motivo decorativo era ainda ausente nas portas e folhas de madeira de janelas recolhidas na década de 1930 pelas missões na então África ocidental francesa. O seu aparecimento recente como padrão demonstra a influência do turismo e do colecionismo na produção dessa suposta “arte popular tradicional africana”. Destarte, pode-se afirmar que algumas portas da coleção (MON, 2022, p.212-222) nunca fecharam casas ou celeiros. Basta comparar os motivos nos altos relevos de algumas delas com as portas reproduzidas em certos catálogos de arte africana de coleções públicas e privadas para ver o quanto elas são diferentes (Meyer, 1992, p.203; Ndiaye, 1995, p.44; Phillips, 1999, p.512.)

Essas questões interpelam e suscitam outras perguntas. Como o MON adquiriu a coleção africana do casal Yunes sem uma verdadeira expertise das peças, sem a distinção crucial entre peças produzidas para determinados usos e outras como cópias ou réplicas daqueles objetos que foram realmente usados em rituais, cerimônias ou mesmo em atividades cotidianas? Em termos deontológicos, cabe informar quando uma fechadura foi usada como tal ou quando ela nunca fechou uma casa ou um celeiro.

Essa “arte popular e do cotidiano” da narrativa curatorial da exposição de longa duração “*África - expressões artísticas de um continente*” foi apresentada em contraste com a chamada “arte da aristocracia” (MON, 2022, p.37). Nota-se uma divisão assaz artificial. Num pequeno texto escrito para apresentar as coleções de arte popular brasileira, de Jacques Van de Beuque, Lélia Coelho Frota (2011, p.2) ponderou o seguinte:

Há quem considere a arte popular como uma forma de contracultura em relação à erudita, e há os que a definem, no extremo oposto, como uma imitação rústica dos modelos acadêmicos. Há os que a julgam um potencial de expressão quantitativa, onde se poderá interferir visando unicamente aumento de produção, sem atentar para que a não-consideração dos aspectos culturais acarretará fatalmente a descaracterização da sua identidade verdadeira, e conseqüente perda de uma qualidade fundamental exigida pelo seu mercado. E, finalmente, os que imaginam as artes populares como inalteráveis através dos tempos, testemunho a manter de extintas idades áureas, numa visão purista.

Na narrativa curatorial da exposição “*África - expressões artísticas de um continente*”, a propalada pureza de culturas africanas está implícita na lógica subjacente de “*one tribe, one style*”. Nas primeiras décadas do século XX, o mercado

da chamada arte africana tradicional cristalizou uma relação entre “tribo” e “estilo”. Essa relação entre tribo e estilo teve desdobramentos na historiografia da arte africana (KASFIR, 1984). Nela, o conceito de estilo da história da arte ocidental foi adaptado ao modelo racalista da etnologia colonial; por conseguinte, cada “tribo” teria um estilo próprio. A etnização de grupos africanos pela etnologia colonial era forjada pela ideia de grupos puros e impuros. A “pureza racial” fazia parte do jargão da etnologia colonial. A inflexão decorrente dessa etnologia redundou numa estilização tribal da plástica africana. Obnubilou-se assim muitas das permutas culturais e artísticas entre grupos vizinhos. Essa abordagem essencialista, tanto na etnologia quanto na história da arte à época dos impérios coloniais, favorece a ideia equivocada de identidades étnicas que se perpetuam autonomamente. Essa visão purista emerge na narrativa do MON quando enfatiza a permanência de identidades (MON, 2022, p. 163):

Atualmente, expedientes muito semelhantes podem ser utilizados, haja vista que as marcas da identidade cultural não foram inteiramente apagadas e que todos os países africanos foram criados em bases multiculturalistas, mas sem a perda de suas próprias identidades locais.

Extraí-se ainda do catálogo da exposição “*África - expressões artísticas de um continente*” (MON, 2022, p.165):

Inúmeras peças da chamada “arte do cotidiano” são, na realidade, “objetos testemunhos” capazes de demarcar as formas do tempo e as características culturais dos grupos em questão.

Nota-se que os “objetos testemunhos” desta “arte do cotidiano” podem conter “as características culturais dos grupos em questão”. Mas a musealidade de um objeto se reduz aos marcadores culturais de um determinado grupo? Como ficam os “objetos mestiços” (Gruzinski, 2009) numa coleção africana? Não haveria na coleção africana do MON “objetos testemunhos” da mestiçagem interafricana?

Objetos típicos da chamada “arte popular” africana se encontram em outros núcleos da exposição. É o caso da figura de colono do núcleo “Arte das estatuetas” (MON, 2022, p.109) e do jogo de xadrez (incompleto) do núcleo “Miniaturas” (MON, 2022, p.155). Este último tem peças de antílopes - que lembram as máscaras *tchiwara* - como se fossem as peças de cavalos no jogo tradicional de xadrez. Destacam-se as figuras do rei e da rainha assentados em bancos que lembram os da realeza *ashanti*. Nota-se, portanto, apropriações de figuras do Mali, outras de Gana, numa mixórdia de “arte popular” para turistas.



Figura 2 - Miniaturas
Fonte: MON, 2022, p.155.

Em termos expográficos, alguns dos objetos da “arte popular e do cotidiano” se encontram em redomas de vidro sobre colunas brancas num mesmo espaço museal onde portas de diferentes procedências geográficas, bem como instrumentos musicais, misturam estilos, tempos e espaços. Na expografia realizada por Canalli Arquitetura, a “arte popular” está justamente na parte final da exposição. De modo geral, os objetos foram expostos à margem de um caminho que permite ao público se aproximar dos objetos por sendas laterais até as paredes brancas nas quais foi pendurada a maioria das máscaras.



Figura 3. - Esculturas
Fonte: MON, 2022, p.79.

Um último exemplo é o par de esculturas monumentais em madeira de quase 3 metros de altura e que se encontra no meio da sala e do caminho da exposição. No catálogo da exposição, sugere-se uma relação dessas esculturas com “os gigantes ancestrais”. Afirma-se que “as esculturas e máscaras gigantes também possuem um papel catártico quando em cena” (MON, 2022, p.77). Na indicação ao pé de uma delas, tem-se a seguinte informação: máscara Tchiwara, bamana (Mali), madeira, metal e contas, doação coleção Ivani e Jorge Yunes. Acontece que essas esculturas podem ser inspiradas na máscara cimeira Tchiwara, usada sobre a cabeça em rituais agrários, mas não podem ser máscaras. Com quase 3 metros de altura, nenhuma delas poderia ser usada sobre a cabeça, a própria base dessas esculturas monumentais ultrapassa o tamanho padrão das autênticas máscaras Tchiwara. Denominá-las como máscaras é prestar um desserviço à informação dos visitantes da exposição.

Por fim, as duas esculturas gigantes derivam do modelo naturalista de Ségou, segundo a tipologia de Dominique Zahan (1980). Elas reproduzem um antílope macho. Porém, a entidade Tchiwara nesse caso é composta por um antílope macho e um antílope fêmea com um filhote. Separar uma da outra foi algo frequente no colecionismo da chamada “arte primitiva”. Muitos museus coloniais exibiram máscaras cimeiras de Ségou de forma individualizada. A historiadora Yaëlle Biro (2018) demonstrou o quanto essa “individualização” dos objetos de arte africanos fez parte da “fabricação do olhar” ocidental sobre esses próprios objetos.

Do privado para o público: o silêncio curatorial sobre uma coleção

Segundo Juliana Vellasco Almeida Vosniak, “um dos principais desafios na gestão do MON, atualmente o maior museu de arte da América Latina, é estar sempre em busca de incrementar o seu acervo”. Afirma ainda que o MON se contrapõe ao padrão eurocêntrico e busca a equipolência nas coleções” (MON 2022, p.9). Ora, o conceito de museu é europeu como lembra Françoise Vergès (2023) em sua proposta de inspiração fanoniana para a descolonização do museu. Quanto à pretensa equipolência nas coleções, basta uma coleção estar numa determinada sala e uma outra no andar superior ou inferior de um museu para ver a tal equivalência entre elas se dissipar na utopia curatorial. A exposição “*África - expressões artísticas de um continente*” foi montada na sala Copel do MON. Assim como a Volvo, a Companhia Paranaense de Eletricidade (Copel) é patrocinadora “Platinum” pela lei de incentivo à cultura. Além disso, os diferentes valores do seguro de cada coleção, o particular valor histórico dos seus objetos e outros fatores tornam nula qualquer equivalência por decreto.

A distinção entre artes nominais e outras anônimas revela a falta de equipolência. Extraí-se da própria página institucional do MON:

Nomes como: Poty Lazzarotto, Alfredo Andersen, João Turin, Theodoro De Bona, Miguel Bakun, Guido Viaro, Helena Wong, Tarsila do Amaral, Cândido Portinari, Oscar Niemeyer, Ianelli, Caribé, Tomie Ohtake, Andy Warhol, Di Cavalcanti, Francisco Brennand, entre outros, além de obras de arte asiáticas e africanas, estão no acervo do MON.⁹

⁹ www.museuoscarniemeyer.org.br/sobre Acesso em 20 de abril de 2023.

Nota-se que nenhum artista africano foi nominalmente citado. Apesar do destaque internacional da chamada pintura “naïve” do congolês Albert Lubaki, das esculturas do senegalês Ousmane Sow ou das fotografias do maliano Seydou Keïta, para ficar em três exemplos, a arte africana no MON parece seguir enclausurada no anonimato de uma suposta arte tradicional.

A recente aquisição do MON com aproximadamente 1.700 objetos provém da doação de uma coleção privada de arte africana. Conforme Juliana Vellasco Almeida Vosniak, desde 2017, a “coleção está sendo organizada, catalogada e estudada, de forma a garantir sua preservação e divulgação” (MON, 2019, p.5).

Resta saber quais foram os critérios seguidos para que cada objeto da coleção de arte africana doada pela família Yunes fosse integrado ao acervo museológico. Em outros termos, cabe perguntar o que faz um objeto vir a ser musealia? Como o MON é um museu de arte, pode-se supor que critérios estéticos prevaleceram para a musealização de uma coleção privada. Mas quais foram os critérios estéticos para avaliar a chamada arte africana tradicional?

Mas o que causa mais estranheza é o silêncio absoluto sobre a história da aquisição dos objetos africanos da CIJY. Além da vaga menção a décadas de colecionismo, nada mais é informado sobre os modos de aquisição. Afinal, onde foram adquiridas as centenas de peças da exposição “*África - expressões artísticas de um continente*”? Foram adquiridas em galerias de “Arts Premiers” na Europa ou de “Tribal Art” nos EUA? Foram compradas em países africanos? Foram registrados os anos de entrada de cada objeto na coleção privada? Sabe-se o valor monetário de cada objeto adquirido na época de sua compra? Houve emissão de nota fiscal? Os colecionadores tinham seus intermediários ou davam procuração para algum *Art dealer*? Houve compra em leilão de artes de lotes ou de peças individuais?

Além dessas questões em aberto, outras emergem ao visitar a exposição, como, por exemplo, quais daquelas máscaras dançaram? Quais daquelas estatuetas fizeram parte de usos e costumes tradicionais? Quais daquelas fechaduras e portas foram realmente usadas? Escusado é lembrar que uma boa parte dos objetos da exposição “*África - expressões artísticas de um continente*” tem procedência e autenticidade duvidosas.

Como os textos da expografia e o próprio catálogo da exposição não trazem nenhuma informação sobre o percurso dos objetos, a propalada equipolência parece emanar do silêncio curatorial que impõe artificialmente uma homogeneidade à coleção

em termos de autenticidade e valor estético. Pelo poder de colecionar, exibir e narrar, o MON pretende fazer de cada objeto uma obra de arte. As subclassificações da chamada “arte africana tradicional” que se encontram no catálogo e na expografia de “*África - expressões artísticas de um continente*” carecem de rigor metodológico e pertinência teórica. Para ficar num exemplo, a a chamada “arte para turistas” não se encontra somente nas miniaturas (MON, 2022, p.142-161). Uma estatueta de “colono” foi inserida na “arte das estatuetas”, embora ela tenha sido outrora “arte para turistas” por excelência (MON, 2022, p.109).



Figura 4. - Colono
Fonte: MON, 2022, p.109.

Além das lacunas no processo de musealização da coleção de “arte tradicional africana” da família Yunes e dos silêncios da curadoria, a relação entre museu e mecenato merece algumas considerações.

Em seu livro sobre a descolonização do museu, Françoise Vergès (2023) deu exemplos de deriva museológica e do afro-oportunismo no discurso neoliberal de certas curadorias. Ela critica, igualmente, a “filantropia do capitalismo” (Vergès, 2023, p.113). Nos últimos anos, vários museus foram alvos de críticas por sua condescendência com um mecenato suspeito de usar as artes para “limpar” sua imagem. O grupo Sackler ligado à indústria farmacêutica de analgésicos opióides teve o seu nome retirado da lista de mecenas de vários museus nos Estados Unidos e na Europa, como o Metropolitan Museum de Nova Iorque, o Victoria & Albert Museum de Londres e o Museu do Louvre em Paris.¹⁰

O MON está vinculado à Secretaria de Estado da Cultura do Paraná e abrigado em um complexo arquitetônico com um espaço físico superior a 35 mil metros quadrados, sendo 17 mil deles de área dividida em 12 salas expositivas. O MON conta com um acervo em torno de 14 mil obras de arte.¹¹ Para a exposição “África - expressões artísticas de um continente” foi de capital importância o apoio e o patrocínio da Companhia Paranaense de Energia (Copel). Da website da Copel, extrai-se:

A Copel concede apoio financeiro a projetos, eventos e atividades de iniciativa de terceiros mediante contrapartidas de divulgação que gerem reconhecimento da atuação da Copel, agreguem valor à sua marca, incrementem vendas e disseminem seu nome, promovendo e ampliando o relacionamento junto aos públicos de interesse [...] Projetos e iniciativas de cunho cultural e esportivo serão apoiados mediante incentivo fiscal e deverão estar aprovados em leis de incentivo federais e ou estaduais.¹²

Nesse sentido, a eventual “Artwashing” do capital público e/ou privado por meio de incentivos fiscais merece um maior debate na museologia. Devido ao impacto ambiental de sua exploração dos recursos naturais, as grandes empresas de energia se encontram, geralmente, no visor de quem condena a prática de limpar o nome ou a marca empresarial por meio de um mecenato com incentivo fiscal. Sabe-se o quão

¹⁰ <https://www.lefigaro.fr/culture/le-metropolitan-museum-renonce-aux-dons-du-geant-pharmaceutique-sackler-20190516>; <https://www.lejournaldesarts.fr/actualites/le-va-efface-finalement-le-nom-de-la-famille-sackler-162704> ; https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/07/17/le-louvre-masque-le-nom-de-mecenes-associes-au-scandale-des-opioides_5490539_3246.html Acesso em 20 de abril de 2023.

¹¹ <https://www.museuoscarniemeyer.org.br/sobre> Acesso em 20 de abril de 2023.

¹² <https://www.copel.com/site/institucional/patrocinos/> Acesso em 20 de abril de 2023.

complexo pode ser a relação entre as grandes empresas de energia e o mercado da arte (EVANS, 2015). No caso da Copel, uma polêmica em torno do projeto de exploração do gás de xisto comprometeu a sua imagem no estado do Paraná. No entanto, outras empresas seguem com seus projetos. Em 2022, a Petrobrás vendeu suas ações da Paraná Xisto para a Forbes Resources Brazil (F&M Brazil). No final do ano passado, a proposta de privatização da Copel foi aprovada pela Assembleia Legislativa do Paraná. Ela deve se tornar uma companhia de capital disperso e sem acionista controlador.

Devido aos eventuais desafios de uma economia sustentável com energia limpa e menor impacto ambiental, o patrocínio de companhias como a Companhia Paranaense de Energia (Copel) e a Companhia Paranaense de Gás (Compagás) para exposições museológicas merece ser tratado por curadores e gestores de museus para evitar a “Artwashing” em época de afro-oportunismo. Segundo o presidente da Copel, Daniel Slaviero (MON, 2022, p.7):

A Copel tem a honra de apresentar a “exposição *África - expressões artísticas de um continente*” [...] A escolha do Museu Oscar Niemeyer como palco para esta exposição reconhece o trabalho que tem sido desenvolvido para transformar o museu numa referência internacional. [...] Principal incentivadora da cultura no Paraná, a Copel tem orgulho em apoiar o MON em projetos que abrangem grandes exposições, nomes de representação na arte mundial e ações educativas. [...] Mais do que produzir energia, queremos também gerar e compartilhar cultura, educação e conhecimento.

Fica evidente a convergência de interesses e valores de agentes e instituições que colecionam, exibem e narram com quem atua em diferentes mercados. Mas, então, teria o MON logrado se contrapor ao propalado padrão eurocêntrico, como afirmou a sua chefe executiva? Em sua crítica radical ao museu (colonial e pós-colonial), a historiadora e curadora Françoise Vergès propôs repensar a instituição museal como um todo, ou seja, para além do seu acervo ou de suas coleções e exposições. Para a fundadora do coletivo “*Décoloniser les arts*” e partícipe da “*Decolonial International Network*”, as práticas de poder institucional devem ser analisadas numa nova perspectiva crítica, na qual seja dada atenção às condições de trabalho e de serviços, a relação entre curadoria e públicos etc. Inspirada em Frantz Fanon, a autora pleiteia em seu último livro um “programa de desordem absoluta” para descolonizar o museu e insiste na reparação e na restituição dos objetos aos povos outrora colonizados.

Ao tratar da “apreensão e roubo do outro” pelo Ocidente em nome de um universalismo abstrato que legitimava a recolha de obras de arte para livrá-las do destino incerto sob regimes despóticos e dos interesses particulares de supostos tiranos, Françoise Vergès (2023, p.116) considera que a contradição do discurso liberal que proclamava o direito de salvaguardar o patrimônio artístico da humanidade só pode ser resolvido superando esta crença no museu universal.

O discurso feminista e decolonial de Françoise Vergès ecoa em certas curadorias. Em outras, tem-se ouvidos moucos. Pretender abandonar o padrão eurocêntrico e querer seguir a lógica capitalista no mercado das artes, onde galerias e museus, marchands, colecionadores, curadores e artistas, entre outros, atuam na produção, exposição e consumo de obras de arte, parece um bocado contraditório. Dito de outra maneira, não basta aumentar o acervo museológico com uma coleção de arte africana, se aumenta a tendência dos serviços terceirizados nos quais há maior número de afrodescendentes, conquanto os cargos comissionados concentram os melhores salários e onde os afrodescendentes estão sub-representados, assim como entre os profissionais liberais que prestam serviços ao museu, como arquitetos, designers e fotógrafos. Para ficar num exemplo, a exposição “*África - expressões artísticas de um continente*” teve um afrodescendente na curadoria. Mas na chefia executiva e financeira, na diretoria cultural e na secretaria executiva do MON, quantos são afrodescendentes? E nos conselhos superior, fiscal e cultural da instituição? E no setor de planejamento e produção cultural? Na gestão museológica ou no setor de acervo, conservação e restauração? Ainda para a referida exposição, o projeto de expografia foi da Canalli Arquitetura, cujo proprietário Fernando Canalli é um dos mais renomados arquitetos de Curitiba. Mas quantos afrodescendentes atuam em seu escritório de arquitetura? Para o catálogo da exposição, quantos afrodescendentes integraram a equipe de tradução, de revisão, de arte fotográfica e do projeto gráfico? Nota-se que a propalada contraposição a um padrão eurocêntrico não se confirma quando observado o sobrenome das pessoas com cargos no médio e alto escalão do MON, bem como dos seus prestadores de serviços qualificados.¹³

Para qualquer visitante perspicaz, a presença de afrodescendentes em museus de arte é nitidamente superior entre vigias e demais empregados terceirizados dos serviços de limpeza e inversamente proporcional à sua

¹³ Para uma listagem completa das pessoas, cf. MON, 2022, p.253-255.

representação nos altos cargos comissionados. Françoise Vergès (2023, p.170-171), chamou a atenção para esses “invisíveis” das instituições artísticas e culturais francesas. Ao mesmo tempo, esses “invisíveis” trabalham para prestadoras de serviços nos museus que exibem coleções de arte africana ou da diáspora africana. Esses “invisíveis” são exemplos de que o contrato social é também um contrato racial como demonstrou o filósofo afro-americano Charles Mills (1997). Destarte, o alerta de Françoise Vergès (2023, p. 118) de que o museu universal teve a sua cumplicidade com o “contrato racial” (MILLS, 1997) deve servir para que os museus do hemisfério

Sul não sigam a reproduzir o mesmo. O obsoleto modelo de “museu universal”, como depositário para a humanidade de um grande acervo, pode ainda fomentar uma retórica ufanista do tipo “somente os grandes países têm grandes museus” ou o MON é “o maior museu de arte da América Latina” (MON, 2022, p.9). Se o MON (2022, p.9) pretende se contrapor ao “padrão eurocêntrico e busca a equipolência nas coleções”, poderia colocar em questão o próprio conceito de América Latina, afinal, o adjetivo feminino (latina) não corresponde com a diversidade cultural e linguística do continente e, por conseguinte, de suas artes.

No Brasil, a lei 10.639/2003 que tornou obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana fomentou o afro-oportunismo em diversos setores da educação, da cultura e das artes.¹⁴ Apesar dessa tendência em termos de arte e cultura da diásporas africanas, o afro-pessimismo teve um *revival* no Brasil durante um período de pandemia e de pandemônio político, onde o chamado racismo institucional parece ter favorecido discursos racialistas de diferentes clivagens ideológicas. Cabe, então, perguntar o quanto as exposições do MON, como “*África, mãe de todos nós*” e “*África - expressões artísticas de um continente*”, têm contribuído para a cultura e o conhecimento do seu público e para uma sociedade antirracista? Ou elas têm mais favorecido um seleto grupo que vive de curadorias, coleções e exposições?

Popularização do museu de arte ou mimetismo curatorial?

A mostra “*África - expressões artísticas de um continente*” do MON se inscreve numa tendência museológica e curatorial que tem promovido novas

¹⁴ Emprega-se o termo “afro-oportunismo” sem juízo de valor. Trata-se apenas de uma constatação sobre as oportunidades surgidas no mercado nacional nas primeiras décadas do século XXI.

abordagens sobre as coleções e novas relações entre os museus e seus públicos. No afã de atingir um grande público, as generalizações pululam na narrativa curatorial de uma exposição. Do catálogo da exposição “*África - expressões artísticas de um continente*”, o texto é por demais vago e genérico. As frases seguintes dão uma ideia da retórica “passe-partout”. Basta substituir os termos África e africana por Ásia e asiática ou por qualquer outro continente e seu adjetivo e as frases abaixo seguem valendo.

E como são belas as manifestações dos povos; como são belas as artes da África [da Ásia ou qualquer outro continente]!	MON (2022, p.23)
Até onde podemos intuir, a arte da África [da Ásia ou qualquer outro continente] não era entendida em suas tradições como estanques formas de entretenimento puro.	MON (2022, p.23)
A arte da África [da Ásia ou qualquer outro continente] iluminou sábios, instigou comerciantes, abrandou inimizades, conquistou territórios, sensibilizou artistas, impulsionou teóricos, advertiu filósofos e questionou-se a si mesma.	MON (2022, p.31)
Na própria ação de se mascarar dentro da cultura africana [asiática ou de qualquer outro continente] subsistem os conceitos opostos de revelar e esconder.	MON (2022, p.41)
A arte africana [asiática ou de qualquer outro continente] da estatueta é milenar.	MON (2022, p.85)
Um conhecimento muito profundo das características de cada grupo cultural pode advir da observação de aspectos formais, materiais, históricos e técnicos dos objetos decorativos de arte popular e de uso cotidiano da África [da Ásia ou qualquer outro continente].	MON (2022, p.163)

Além dessas generalidades, o discurso museal pode enveredar pelas sendas de uma linguagem “politicamente correta”. Como foi demonstrado anteriormente, termos como arte negra e arte popular são cada vez menos empregados e o léxico das narrativas curatoriais tem sido ampliado com outras palavras. A arte afro-brasileira tem sido, por exemplo, diluída no caudal artístico da chamada diáspora africana. O curador Renato Araújo da Silva (2016) tratou com propriedade sobre os “altos e baixos” do conceito de “arte afro-brasileira”; inclusive, tratou do conceito de “genuíno”

ao buscar uma definição dessa arte que já fora objeto de estudos de Nina Rodrigues, Mário Barata e Clarival do Prado Valladares, para ficar em três exemplos. Curiosamente, o filósofo e curador Renato Araújo da Silva deixou de investigar sobre o caráter genuíno ou autêntico dos objetos de arte africanos da coleção do MON.

Assim como a revisão dos conceitos na narrativa curatorial, importantes museus de arte têm buscado diversificar as suas coleções. Nos últimos anos, o MON triplicou o seu acervo comparado com o seu tamanho em 2015. Arte asiática e arte africana foram duas novas metas ao investimento institucional do MON para expansão do seu acervo e de suas coleções. O MON adotou a retórica decolonial ao afirmar que “o Museu contrapôs-se ao padrão eurocêntrico e busca a equipolência nas coleções” (MON, 2022, p.9). Estranha-se a autocrítica envesada sobre a instituição museológica na sociedade contemporânea. *By the way*, o MON é um “museu ocidental” em vários aspectos.

Para Françoise Vergès (2023) não basta “apresentar-se” como um novo museu. Ela põe em xeque o conceito do museu ocidental. Para a historiadora e curadora francesa, o museu ocidental resta uma invenção europeia e face à “impossibilidade de descolonizar o museu”, faz-se necessário “inventar um pós-museu”. Ainda para a intelectual francesa, as ideias de preservação e de conservação são muito europeias, por conseguinte, os pilares da museologia são fissurados por sua crítica implosiva.

O processo de descolonização dos museus teve um momento marcante em sua história em outubro de 2016.¹⁵ Nos Estados Unidos, o movimento *Decolonize This Place* fomentou um grande debate na imprensa e nas redes sociais. Na França, a questão da restituição está no centro do debate e um importante relatório (SAVOY; SARR, 2019) tem servido para orientar políticas de restituição de objetos de coleções museológicas. Na Alemanha, semelhante processo tem sido iluminado por uma série de estudos sobre coleções e acervos museológicos (Savoy et al. 2021). Ao mesmo tempo, países africanos têm buscado rever seu patrimônio material (Savoy, 2023). Nesse sentido, o que alguns museus estão a fazer no Brasil não passa de uma atualização em termos de agenda internacional da museologia. Chega a ser patético o atual mimetismo curatorial quando experiências ou propostas de curadoria museal como a de Teixeira Leite na direção do MNBA entre 1961 e 1964, de Abdias do

¹⁵ <https://decolonizethisplace.org/> Acesso em 10 de abril de 2023.

Nascimento para o Museu do Negro e de Mário Pedrosa para o seu visionário Museu das Origens de 1978, colocaram a museologia brasileira na vanguarda.

No caso do MON, cabe perguntar se a instituição busca se reinventar ou está apenas abrindo as suas salas para artes que foram sempre “sub-representadas” nos museus por uma mera questão de sobrevivência? Escusado lembrar que os artistas “sub-representados” no acervo de “arte asiática, latino-americana e africana contemporânea” (MON, 2023, p.9) desenrascavam-se por si mesmos sem depender dos museus para sobreviver. Mas sua entrada recente nos museus parece ser mais uma acomodação - em termos estéticos e políticos - dos artistas até então “sub-representados”, uma vez que a instituição se populariza sem arte popular.

Para os grandes museus de arte, o “artwashing” pode vir a calhar, notadamente via parceria público-privado. Evidentemente, a questão ética se coloca quando instituições públicas procuram capitalizar a arte e “limpar” a imagem de certas empresas parceiras dos museus.

O MON está situado numa área “nobre” da cidade de Curitiba. Trata-se de um museu novo e cujo patrono associa o museu à arte moderna e contemporânea. Segundo a chefe executiva do MON, a exposição “África, mãe de todos nós” “leva-nos à reflexão e à busca da compreensão dos elementos formadores da nossa cultura e identidade (MON, 2019, p.3).” Juliana Velloso Almeida Vosnika afirmou ainda o seguinte:

A realização da mostra “*África - expressões artísticas de um continente*” é “a consolidação de um longo e criterioso processo que culminou com a chegada de uma das mais importantes e significativas coleções de arte africana contemporânea ao Museu Oscar Niemeyer [...] o diálogo intercultural com a África e sua arte é, sem dúvida, mais um passo importante para o MON na missão de expandir suas fronteiras” (MON, 2022, p.9).

O discurso da chefe executiva do MON está afinado ao do presidente da Copel que lhe precede na apresentação da exposição (MON, 2022, p.7). No entanto, o promissor diálogo intercultural com a África pode ser sim um passo importante para o MON se tornar uma referência internacional desde que – assim como outros grandes museus internacionais – a distinção entre obras genuínas, cópias ou réplicas seja informada ao público, o processo de musealização seja mais transparente e a discussão com museus africanos em torno de eventual restituição de certos objetos de sua coleção de arte africana esteja na agenda.

Por último mas não menos importante, o alerta de Françoise Vergès parece pleno de sentido diante de um “afro-oportunismo” neoliberal. Segundo a autora do “programa de desordem absoluta” para descolonização do museu, o regime neoliberal desenvolveu uma política do visual e da experiência estética que explora um novo filão, a representação “positiva” de grupos racializados. Assim, a nova retórica liberal segue defendendo a ideologia do progresso, ao expor os crimes do colonialismo ou os horrores da escravidão como novos elementos de uma narrativa nacional (VERGES, 2023, p. 206).

Considerações finais

Ecos do neoliberalismo ou de um “wokismo” importado ressoam nas cavidades das narrativas curatoriais de certas exposições em museus de arte do Brasil. Apesar de outras exposições como “Fronteiras da Arte – Criadores Populares” (2023), com curadoria de Ângela Mascelani, e “Elementos” (2023), com curadoria de Lígia Moregula, valorizar a “arte popular”, este termo aparece diluído na exposição “*África - expressões artísticas de um continente*” no MON e com curadoria de Renato Araújo da Silva.

Trata-se de uma tendência atual a inefabilidade da “arte popular” em certas curadorias de arte africana ou da diáspora africana? No panorama das exposições de arte africana no MASP, apresentado por Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua (2022), o termo “arte popular” não apareceu. O mesmo olvido já se encontrava no livro “*África em artes*”, de Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua em coautoria com Renato Araújo Silva (2015).

Em algumas exposições de arte africana no Brasil hodierno, a “arte popular” desaparece, esvaída pela nova retórica de um museu mais inclusivo ou de um duvidoso afro-oportunismo. Se “a chamada arte africana tradicional ou clássica foi sub-representada” na exposição “*Histórias Afro-Atlânticas*” realizada no MASP em 2017 (BEVILACQUA, 2022, p.145), a arte contemporânea africana teve destaque, inclusive com a autoria reconhecida de vários artistas africanos. A “arte popular” deixou de ser um apelativo uma vez que os artistas africanos contemporâneos não restam mais anônimos como a maioria daqueles da chamada “arte africana tradicional”. No campo da “arte tradicional africana”, o MON realizou a exposição

“África, mãe de todos nós” em 2019. Esta exposição foi um preâmbulo para a exposição “África - expressões artísticas de um continente” inaugurada em 2021.

O desafio do MASP para mostrar “que é de fato uma instituição engajada e comprometida com a construção de uma história da arte mais inclusiva, mas também capaz de apresentar novas perspectivas para suas coleções” (Bevilacqua, 2022, p.145), parece ser o mesmo de outros grandes museus de arte no Brasil. Contudo, a propalada “descolonização do museu” deve ser um programa mais coerente e consequente. Do contrário, o fantasma do “museu canibal” (Gonseth et al. 2002) ressurge sob outras narrativas curatoriais.

Referências

AGUILAR, Nelson (org.). **Pietro Maria Bardi**. Construtor de um novo paradigma cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2019.

AYALA, Walmir. Teto para o museu de arte negra. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 77, n. 260, 5 fev. 1968. Caderno B, p. 7.

BARATA, Mário. Arte negra. **Revista da Semana**, 34: 16-17, 1941.

BARATA, Mário. A escultura de origem negra no Brasil. **Brasil - Arquitetura Contemporânea**, Rio de Janeiro, n. 9: 51- 56, 1957.

BEVILACQUA, Juliana R da Silva. Histórias entrelaçadas: um panorama das exposições de arte africana no MASP. **MODOS: Revista de História da Arte**, 6, (1): 122-148, jan.2022. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667204>. Acesso em 18 de abril de 2023.

BIRO, Yaëlle. **Fabriquer le regard**. Marchands, réseaux et objets d’art africains à l’aube du XX^e siècle. Dijon: Les presses du réel, 2018.

CORREA, Gabriela Caspary. Agnaldo dos Santos e o Museu de Arte Negra de Abdias do Nascimento. **Revista de História da Arte e da Cultura**, 3(1): 117-135, 2022.

EVANS, Mel. **Artwash: Big Oil and the Arts**. Pluto Press, 2015.

FORGET, Philippe. **L’obsession identitaire**. Politique de soumission ou politique de liberté? Paris: Berg International, 2016.

FROTA, Lélia Coelho. **A arte do povo**, 2011, pp.1-8. Disponível em: <http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/artigos>. Acesso em 22 de abril de 2023.

KASFIR, Sidney Littlefield. One Tribe, One Style? Paradigms in the Historiography of African Art. **History in Africa**, vol. 11: 163–93, 1984.

GONSETH, Marc-Olivier, HAINART, Jacques et KAEHR, Roland. **Le musée cannibale**. Musée d'ethnographie, Neuchâtel, Suisse, 2002.

GRUZINSKI, Serge. Planète métisse ou comment parler du métissage. *In: Planète Métisse*. Paris: Musée du quai Branly – Jacques Chirac: 16-25, 2009.

LEITE, José Roberto Teixeira. O Museu Nacional de Belas Artes: os anos de chumbo. **Anuário do Museu Nacional de Belas Artes**, Rio de Janeiro, v. 1: 251-258, 2009.

L'ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers. Paris: Champs Essais, 2010.

LODY, Raul. **Coleção Arthur Ramos**. Rio de Janeiro; Fortaleza: FUNARTE; Universidade Federal do Ceará, 1987.

MENEZES NETO, Hélio Santos. **Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira**. Dissertação de Mestrado (FFLCH|USP), 2018.

MEYER, Laure. **Schwarzafrika**. Masken, Skulpturen, Schmuckstücke. Paris: Terrail, 1992.

MILLS, Charles W. **The Racial Contract**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1997.

MON. **África**, mãe de todos nós. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2019.

MON. **África** – Expressões artísticas de um continente. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2022.

MURPHY, Maureen. **De l'imaginaire au musée**. Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931 à nos jours). Dijon: Les presses du réel, 2020.

NDIAYE, Francine. **L'art du pays dogon dans les collections du musée de l'homme**. Zurich: Museum Rietberg, 1995.

NEIMAN, Susan. **Left Is Not Woke**. Cambridge: Polity Press, 2023.

PALADINO, Luiza Mader. **A opção museológica de Mário Pedrosa**: Solidariedade e imaginação social em Museus da América Latina. Tese de Doutorado (PPGIEHA|USP), 2020.

PEDROSA, Mário. **Mário Pedrosa**. (organizado por César Oiticica Filho). Rio de Janeiro Beco do Azogue, 2013.

PHILLIPS, Tom (ed.). **Africa**. The Art of a Continent. Munich/London/New York: Prestel, 1995.

PRICE, Sally. Objetos de Arte e Artefatos Etnográficos. *In.*: PRICE, S. **Arte Primitiva em Centros Civilizados**. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2000. p.120-142.

QUEIROZ, Christina. Museus de grandes novidades. Pesquisa. **Revista FAPESP**. São Paulo: 18-25 Dez. 2022.

RAMOS, Arthur. **Arte negra no Brasil**. Ilustrações: Santa Rosa. Cultura, Rio de Janeiro, n.2: 189-211, 1949.

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. Mário Barata: entre a diversidade e a especialização. **Anuário do Museu Nacional de Belas Artes**, Rio de Janeiro, v. 1: 241-249, 2009.

ROSA, Celso Fernando Braga. Na periferia do império. Arte africana no mercado artístico internacional. **E-Working Papers**. Porto: Centro de Estudos Africanos. 1-61, 1999. Disponível em: https://www.africanos.eu/images/publicacoes/working_papers/WP_2007_06.pdf. Acesso em; 15 abr. 2023.

SANTOS, Jocélio Teles dos. **Catálogo do Museu Afro-Brasileiro**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais/UFBA/Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, 2004.

SAVOY, Bénédicte; SARR, Felwine. Zurückgeben. **Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter**. Berlin: Matthes & Seitz, 2019.

SAVOY, Bénédicte; LAGATZ, Merten; SISIS, Philippa (eds.) Beute. **Ein Bildatlas zu Kunstraub und Kulturerbe**. Berlin: Matthes & Seitz, 2021.

SAVOY, Bénédicte. **Le long combat de l'Afrique pour son art** - Histoire d'une défaite postcoloniale. Paris : Seuil, 2023.

SCHWEINFURTH, George. **Artes Africanae**. Leipzig : F. A. Brockhaus, 1875.

SILVA, Renato Araújo da. **Arte Afro-Brasileira: altos e baixos de um conceito**. São Paulo: Ferreavox, 2016.

SKOLAUDE, Mateus S.; LIMA, Matheus S. **Entre escritos e eventos**: Gilberto Freyre e o Congresso Afro-brasileiro. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2021.

VERGES, Françoise. **Programme de désordre absolu**. Décoloniser le musée. Paris; La fabrique éditions, 2023.

VILLAS BOAS, Gláucia. A crítica à modernidade em Mário Pedrosa. **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v.14, n.42, p. 111-131, out.- dez. 2021

TEIXEIRA Leite vê no Museu do Negro uma fonte de pesquisa. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 67, n. 22.941, 18 jan. 1968. 1º Caderno, p. 2.

ZAHAN, Dominique. **Antilope du Soleil**. Arts et rites Agraires d'Afrique Noire. Vienne: Edition A. Schendt, 1980.

Agradecimentos

O autor agradece ao CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – pela bolsa de produtividade em pesquisa (processo n. 303543/2020-5) e ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e ao *Centre d'études en sciences sociales sur les mondes africains, américains et asiatiques* (CESSMA) da Universidade de Paris pela acolhida durante as estadias como pesquisador visitante para desenvolver o projeto de pesquisa “Do Museu dos Outros ao Museu de Si: acervos, coleções e exposições africanas no Brasil” (2023/2024).

Sobre o autor

Sílvio Marcus de Souza Correa é doutor em sociologia pela Westfälische Wilhelms-Universität de Münster (Alemanha). Professor do departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisador com bolsa produtividade em pesquisa do CNPq e Coordenador do Grupo de Pesquisa/CNPq História da África & Cultura Visual junto ao CNPq. Atualmente, pesquisador visitante no CESSMA da Universidade de Paris e no ICS da Universidade de Lisboa.

silviomscorrea@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/5519884203664706>

<https://orcid.org/0000-0002-0364-6590>

Recebido em: 11-05-2023

Como citar

CORREA, Sílvio Marcus de Souza (2024). A “arte popular” esvaída na narrativa curatorial da exposição África - expressões artísticas de um continente do Museu Oscar Niemeyer. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.5, n.1, p.XX-XX, jan./jun. <https://doi.org/10.14393/EdA-v5-n1-2024-69327>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.