

VICTOR VELU FONSECA ZAIDEN SOARES

**Alteridade e decolonialidade no exercício da
curadoria: entre Berlim e São Paulo**

Brasília, 2019

Victor Velu Fonseca Zaiden Soares

Alteridade e decolonialidade no exercício da curadoria: entre Berlim e São Paulo

Trabalho de conclusão de curso de Teoria,
Crítica e História da Arte do Departamento
de Artes Visuais do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cândida
Franceschini de Avelar Fernandes

Brasília, 2019

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho representa o começo de uma jornada de pesquisas e ofícios que quero desenvolver pelo resto da minha vida profissional. Desde que tomei a decisão por abandonar a carreira de analista político, sabia que o percurso seria solitário e cheio de privações. Me equivoquei na primeira crença, mas não na segunda. Sou grato a todas e todos que cruzaram meu caminho nessa caminhada e que demonstraram seu apoio imediato, por acreditarem em mim e nas minhas decisões. Alguns partícipes dessa trajetória precisam ser mencionados nesse espaço.

Desde os primeiros semestres do curso de Teoria, Crítica e História da Arte, minha segunda graduação na UnB, chamou minha atenção a disponibilidade e a postura dos professores do departamento em relação aos alunos da graduação. A abertura às dúvidas, o incentivo à leitura dos textos e participação em sala de aula foram elementos que me fizeram querer ser um aluno melhor a cada semestre. Agradeço em particular à professora Adriana Clen pela generosidade e enorme disposição a ajudar e ouvir sempre que preciso. À professora Ana Avelar pela confiança depositada em mim e pelas oportunidades de atuação e conhecimento na prática das diferentes maneiras em que podemos atuar profissionalmente. À professora Vera Pugliese pelo convite ao meu primeiro PIBIC e pela confiança nas atividades coletivas de sua pesquisa.

As amizades estabelecidas nesse ambiente foram igualmente transformadoras e desde o início marcadas por muitas trocas e apoio mútuo. Por isso agradeço a Rafaella Tamm, Beatriz Medeiros, Aline Cibelle, Rafael Reche e Jadson Rocha. Que a vida nos coloque em contato mais vezes. Sou grato também à Yana Tamayo pela oportunidade de estágio no Programa Educativo do Centro Cultural do Banco do Brasil, umas das experiências mais transformadoras e desafiadoras que já pude ter. Conhecer novas possibilidades de atuação e transcender limites que criamos artificialmente dentro de nossas bobas inseguranças é maravilhoso.

Agradeço imensamente ao Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD) pela bolsa de estudos do *Winterkurs* em Berlim no ano de 2018, oportunidade que me possibilitou conhecer uma das exposições analisadas nesse trabalho e experienciar o mundo da arte na Alemanha e principalmente em Berlim, cidade pela qual sigo apaixonado.

Por fim, aos meus pais, que mesmo desgostosos dos rumos pessoais e políticos que resolvi seguir, ainda juram seu amor a mim. Obrigado por tanto.

Resumo

A pesquisa analisa as exposições *Incomparável: Arte da África no Museu Bode*, que ocorre desde 2017 em Berlim, e *Histórias Mestiças*, ocorrida em São Paulo no ano de 2014. Os eventos têm em comum a convivência entre obras com historicidades e proveniências distintas, mas que foram agrupadas em temáticas semelhantes. Com o objetivo de discutir o papel mediador da curadoria na articulação entre perspectivas, historicidades e temporalidades díspares, analisamos as mostras predominantemente à luz do pensamento decolonial, da formação da modernidade ocidental e do agenciamento de alteridades. O estudo de cada evento permitiu conhecer alternativas para que se utilize de uma exposição não só como local de debates sobre o colonialismo e suas decorrências, mas também pensar em como a história da arte é escrita e quais são as produções abarcadas pelas suas narrativas hegemônicas. Não obstante, foram verificadas contradições nas montagens e nas propostas curatoriais, o que serve como aprendizado para o melhoramento de algumas estratégias adotadas por cada curadoria.

Palavras-chave: Exposições; Decolonialidade; Alteridade; Arte não-ocidental; Museus.

Abstract

The research analyses the exhibitions *Beyond Compare: art from Africa in the Bode Museum*, on show since 2017 in Berlin, and *Mestizo Histories*, which took place in São Paulo in 2014. Both events have in common the grouping of artworks with different histories and provenances under similar themes. With the goal to discuss the curatorship's mediatory role by setting up diverse perspectives, histories and temporalities the exhibitions have been examined mostly through decolonial thought, the formation of western modernity and the agency of alterities. Researching each exhibition turned possible to know ways of how an art show can be used not only to debate colonialism and its aftermaths, but also to think how Art History itself is written and which productions compose its dominant narratives. Despite the positive results, some contradictions were found at the installation of the objects and within the curatorial proposals. These observations have been considered as part of the learning process and a source of opportunities to upgrade some strategies adopted by each curatorship.

Keywords: Exhibitions; Decoloniality; Alterity; Non-western art; Museums.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. DEFININDO CONCEITOS E DELIMITANDO CONTEXTOS	15
1.1 Coleções e pensamento [de]colonial	19
1.2 Autoridade no espaço expositivo.....	23
2. METODOLOGIA	27
3. INCOMPARÁVEL: ARTE DA ÁFRICA NO MUSEU BODE.....	29
3.1 Exposição como laboratório	33
3.2 Escolhas na mediação de informações	38
3.3 Grupos temáticos.....	39
3.3.1 “Os outros”.....	39
3.3.2 “Gênero – ou a multiplicidade da pessoa”	45
3.3.3 “Performance”	53
3.4 Confrontações.....	61
3.4.1 “Como a arte torna-se arte?”	62
3.4.2 “Animais selvagens”	64
3.4.3 “Mulheres poderosas”	66
3.4.4 “Quem precisa de proteção?”	68
3.4.5 “Marfim”	70
3.4.6 “Retratos de cabeças”	72
3.4.7 “Heróis míticos”	74
4. HISTÓRIAS MESTIÇAS.....	77
4.1 Núcleos temáticos	83
4.1.1 “Trilhas e Mapas”	83
4.1.2 “Encontros e Desencontros”	87
4.1.3 “Máscaras e retratos”	89
4.1.4 “Ritos”.....	95

<i>4.1.5 “Cosmologias e Emblemas Nacionais”</i>	99
<i>4.1.6 “Grafismos e Tramas”</i>	102
<i>4.1.7 “Trabalho”</i>	105
5. VISIBILIDADES E CONTRIBUIÇÕES	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	125

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Max Missmann – Panorama noroeste do Palácio da Cidade.....	31
Figura 2. Junge Heinz - Palast der Republik	32
Figura 3. Português com arma de fogo	40
Figura 4. Busto de um africano.....	41
Figura 5. Crucificação	43
Figura 6. Cristo entre duas figuras ajoelhadas.....	43
Figura 7. Dente de elefante entalhado com relevos (detalhe)	44
Figura 8. Nomusa Makhubu – Imuvunolo (vestimenta tradicional).....	45
Figura 9. Máscara	47
Figura 10. Baccio Bandinelli - Retrato de um jovem homem.....	48
Figura 11. Figura ancestral masculina	49
Figura 12. Maria com o Menino	51
Figura 13. Mãe com filho	51
Figura 14. Casal ancestral	52
Figura 15. Grupo escultórico com Jesus e José.....	52
Figura 16. Mestre Buli – Assento apoiado por um casal ancestral.....	54
Figura 17. Anjo do Santo Sepulcro.....	56
Figura 18. Máscara Mabuh.....	57
Figura 19. Andreas Schlüter e ateliê - Console com uma máscara de um homem selvagem ..	58
Figura 20. Cristo sobre o jumento no domingo de ramos	59
Figura 21. Máscara Ekpoki	60
Figura 22. Donatello – Putto com tamborim e estatueta da deusa Irhevbu ou da princesa Edeleyo	62
Figura 23. Aquamanile de leopardo.....	65
Figura 24. Aquamanile de leão	65
Figura 25. Cabeça memorial de uma rainha-mãe (Iyobá).....	66
Figura 26. Desiderio da Sattignano - Retrato de uma jovem dama (Marietta Strozzi).....	66
Figura 27. Sala 129 do Museu Bode.....	68
Figura 28. Mangaaka.....	69
Figura 29. Michel Erhart - Maria do Manto Protetor.....	69
Figura 30. Artista sapi – Recipiente de sal.....	71
Figura 31. Círculo de Raimund Faltz – Hércules	71

Figura 32. Sala 208 do Museu Bode.....	73
Figura 33. Tshibinda Ilunga	75
Figura 34. Hans Leinberger – Aflição de Cristo.....	75
Figura 35. Hank Willis Thomas – Um lugar para chamar de lar (África-América).....	84
Figura 36. John Ogilby – Castelo de Elmina.....	85
Figura 37. Carla Zaccagnini em colaboração com Adjoa Amoah e Ato Annan - Anomansah, vídeo e áudio de Adjoa Amoah e Ato Annan gravado no Castelo de Elmina	85
Figura 38. Isaka e Ibã Huni Kuin – shenibapu miyui	86
Figura 39. Vista da exposição Histórias Mestiças, núcleo Encontros e Desencontros.....	88
Figura 40. Autor desconhecido – Baiana.	91
Figura 41. Autor desconhecido – Retrato de Henrique Dias.....	91
Figura 42. Lwena, Angola, Lac Dilolo. Máscara pwo.....	91
Figura 43. Codina (desenhista da Expedição de Alexandre Rodrigues Ferreira) – Índio com zarabatana.....	93
Figura 44. Adriana Varejão – Autorretrato indígena II a partir de Codina	93
Figura 45. Van de Velden, segundo J.B. Spix e C.F.P Martius – Dança dos Puris.....	96
Figura 46. Joseca Yanomami – Ai yanomae thë	96
Figura 47. Vicente do Rego Monteiro – A Cobra Grande manda para sua filha a noz de Tucunã.	96
Figura 48. Ernesto Neto – Em busca do Sagrado Jiboia Nixi Pae.....	98
Figura 49. Pedro Américo – Estudo para Libertação dos escravos	100
Figura 50. Sidney Amaral – Incômodo.....	101
Figura 51. Hélio Oiticica – Grupo no morro da Mangueira com parangolés.....	104
Figura 52. Gana. Tecido.....	104
Figura 53. Jonathas de Andrade – detalhe da instalação 40 nego bom é 1 real	107

INTRODUÇÃO

A pesquisa consiste em trabalho de caráter teórico, que analisa a atividade curatorial nas exposições *Incomparável: arte da África no Museu Bode*¹ e *Histórias Mestiças*. As mostras partilham entre si o fato de os objetos exibidos diferirem quanto aos períodos históricos em que foram concebidos, às suas origens culturais ou a perspectivas sobre determinados assuntos. O colonialismo é assunto que em maior ou menor medida permeia os dois eventos, o que é percebido em função da abordagem e do peso conferido ao tema em cada um deles. Como fonte dos questionamentos e da discussão a serem propostos, as respectivas curadorias discutem as categorias do *eu* e do *outro*, não no sentido de mitigá-las, mas de refletir sobre a maneira com que coleções de arte e etnologia foram organizadas e exibidas e como narrativas hegemônicas foram construídas. Nessa perspectiva, os dois eventos buscam propor maneiras de agenciar essas diferenças e indicar caminhos de pesquisa em historiografia da arte.

Incomparável é a primeira exposição objeto de análise nesse trabalho. Aberta à visitação em outubro de 2017, após ser prolongada em cinco meses, deverá ser encerrada em novembro de 2019 em Berlim, na Alemanha. Objetos de arte africana do Museu Etnológico de Berlim [*Ethnologisches Museum*] foram colocados em diálogo com o acervo do Museu Bode [*Bode Museum*], instituição que quando inaugurada em 1904 deveria servir à apreciação da arte europeia, com destaque ao Renascimento italiano. Atualmente o Museu Bode abriga a Coleção de Esculturas [*Skulpturensammlung*], com obras da Idade Média até o século XVIII; o acervo do Museu de Arte Bizantina [*Museum für Byzantinische Kunst*], em que se destacam peças da região do mar Mediterrâneo; e por fim o Coleção Numismática [*Münzkabinett*], que contém registros de diferentes períodos da história da humanidade².

Já o Museu Etnológico, fundado em 1873, teve a antiga sede fechada em janeiro de 2017 para a mudança de seu acervo ao centro cultural Fórum Humboldt [*Humboldt Forum*], novo local destinado a abrigar as coleções de arte não-europeia, previsto para ser inaugurado em etapas a partir de 2020³. O acervo do Museu Etnológico conta com cerca de 500.000 objetos culturais,

¹ O título original em alemão: *Unvergleichlich: Kunst aus Afrika im Bode Museum*

² Informações disponíveis na página dos *Staatliche Museen zu Berlin*: <https://www.smb.museum/home.html>. Último acesso em 13 de março de 2019.

³ Durante o desenvolvimento desta pesquisa, a inauguração do Fórum Humboldt foi mais uma vez postergada. Inicialmente esperava-se que o centro cultural fosse aberto em novembro de 2019.

arqueológicos e etnográficos de todos os continentes para além da Europa⁴. Grande parte desse patrimônio foi reunido no período em que formalmente a Alemanha participou da corrida colonial, especialmente durante os anos de 1873 a 1905, em que o médico e etnólogo Adolf Bastian (1826-1905), primeiro diretor da casa, administrou a instituição. Bastian é considerado o pai da etnologia na Alemanha e em seus escritos defendia uma aliança natural e benéfica entre a etnologia e a política colonial, além de ver seu campo de estudo *per se* como matéria colonial (ESSNER, 1986, p.67).

Incomparável é parte de um projeto maior, que procura reorganizar e repensar modos de exibição dos acervos de arte não-ocidental das coleções públicas de Berlim. O objetivo final desse ciclo de eventos, cujo início data do começo da década de 2000, está relacionado com a criação do Fórum Humboldt, o que motivou essa e outras exposições em Berlim, em que peças de destaque na coleção do Museu Etnológico foram colocadas em diálogo com o acervo de outras instituições para evitar que elas ficassem por prolongada temporada longe da visibilidade do público. Além do grande acervo do Museu Etnológico, o centro cultural sediará a coleção do Museu de Arte Asiática [*Museum für Asiatische Kunst*], na tentativa de criar uma atmosfera multicultural e de produção de conhecimento sobre arte não-ocidental. *Incomparável* leva em consideração os fundamentos de tal reorientação institucional quanto aos acervos não-ocidentais de Berlim, o que será também discutido nesse trabalho.

A curadoria da exposição ficou a cargo de Julien Chapuis, Jonathan Fine e Paola Ivanov. Chapuis é historiador da arte e diretor das coleções de escultura e de arte bizantina no Museu Bode; Jonathan Fine é historiador da arte e no Museu Etnológico é curador das coleções da África Ocidental, de Camarões, Gabão e Namíbia. Ivanov é professora de Antropologia Social e Cultural na *Freie-Universität Berlin* e no Museu Etnológico curadora das coleções do leste, nordeste, centro e sul da África. A mostra foi dividida em duas partes principais, que se desdobram em 28 subgrupos temáticos nos quais assuntos são discutidos a partir das obras africanas e europeias sempre postas em conjunto.

Na sala de exposições temporárias do Museu Bode, encontram-se agrupamentos de obras, em que pontes dialógicas foram estabelecidas entre elas a partir de enlaces temáticos. Já a segunda parte da exposição, consiste na distribuição de pares de peças, uma africana e uma europeia, ao

⁴ Informações disponíveis em: <https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/ethnologisches-museum/ueber-uns/profil.html>. Último acesso em 13 de março de 2019.

longo de salas do museu. Nessa seção, os debates levantados pelos curadores ganham maior nitidez a partir do posicionamento das obras, o que os curadores chamaram de confrontação⁵. Em geral, a exposição contém obras que datam do século XI ao início do século XX, com a exceção de dois trabalhos contemporâneos, que abordam o colonialismo na África.

Uma pergunta fundamental colocada pelos curadores é “por que alguns objetos foram classificados como etnológicos, enquanto outros como obras de arte?” (CHAPUIS, FINE, IVANOV, 2017, p.6). Esse é um ponto central que deverá nos remeter ao entendimento sobre a diferenciação criada pelo pensamento moderno entre ocidentais (europeus) e não-ocidentais (todos os demais), bem como à classificação de objetos como artísticos, em sua maioria europeus, e outros considerados artefatos etnológicos ou ídolos fetichistas. Esse questionamento da curadoria também passa pela compreensão da formação das coleções públicas de Berlim, da disseminação dos museus pela geografia física e política da cidade, o que está em relação direta com o movimento contemporâneo de retorno de parte das coleções em torno de uma área histórica comum, conhecida como Ilha dos Museus [*Museumsinsel*].

Histórias Mestiças, a segunda exposição objeto de nosso estudo, tem como curadores Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz. Pedrosa é diretor artístico do Museu de Arte de São Paulo (MASP) desde 2014, já tendo participado das curadorias da 24ª e 27ª bienais de São Paulo (1998 e 2006). Schwarcz é historiadora, antropóloga, professora titular no Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP) e curadora adjunta para histórias e narrativas do MASP. Ocorrida no ano de 2014 no Instituto Tomie Ohtake, na cidade de São Paulo, em *Histórias Mestiças* foram colocadas em convivência obras de africanos, europeus e brasileiros negros e não-negros, indígenas e não-indígenas. Temporalmente a exposição incluiu artistas desde o período das viagens de Albert Eckhout, no século XVII até a contemporaneidade, com trabalhos dos celebrizados Adriana Varejão e Ernesto Neto, entre outros. Tema central da discussão levantada pela curadoria é a formação do povo brasileiro. Objetos africanos e indígenas, pinturas de viajantes europeus, arte moderna e contemporânea são divididos em sete núcleos temáticos para tratar essa questão, que se desdobra em outros assuntos relacionados a ela.

Vale notar que o Instituto Tomie Ohtake foi aberto em 2001 e funciona como centro cultural na cidade de São Paulo e é uma instituição privada. A organização leva o nome da artista nipo-

⁵ A edição em alemão do catálogo utiliza a expressão *Gegenüberstellung* para designar essa forma de posicionamento das obras. A palavra pode significar tanto “confrontação” quanto “comparação” (TOCHTROP, 1996, p. 196).

brasileira que atuou na pintura e na escultura entre 1952 e 2015, ano de sua morte. Além de operar como centro de pesquisa, formação e educação em arte, o instituto destina-se à realização de exposições que privilegiam a arte contemporânea, ou períodos anteriores que ajudem a compreender o tempo em que Tomie Ohtake esteve em atividade⁶. Em vídeo⁷ produzido para a divulgação da exposição, Ricardo Ohtake, diretor do instituto, expressa o desejo de que o centro cultural abrigasse "uma exposição que se relacionasse com o pensamento e com o fazer nacional". Fora essa declaração, não foram encontradas outras fontes que abordassem as razões da mostra ter ocorrido no local. Não obstante, o Instituto Tomie Ohtake destaca-se pela realização de exposições de arte contemporânea, design e arte e tecnologia.

Segundo o curador Adriano Pedrosa (2014, p.29-30), *Histórias Mestiças* tem como pontos de partida a invasão portuguesa e a escravidão, de modo que são privilegiadas as matrizes ameríndias e africanas do país. Se *Incomparável* discute a relação desigual entre europeus e africanos no compartilhamento da modernidade e as ressonâncias culturais a partir da separação de objetos entre museus etnológicos e de arte, *Histórias Mestiças* propõe oferecer uma visão *decolonial* da formação do Brasil, a partir do tensionamento entre narrativas e protagonismos. A pesquisa analisa os objetivos de cada curadoria, além de passar pela discussão conceitual dos elementos teóricos que embasaram a discursividade que orientou cada mostra. Não obstante, o estudo das duas exposições é feito tendo-se em mente a diferença de contextos históricos e geográficos entre elas. Na Alemanha, ainda é o ocidental tentando revisar seu passado colonizador. No Brasil, estão em jogo não só o olhar do estrangeiro (o nosso *outro*) e o efeito de sua perspectiva na nossa percepção enquanto *eu*, como também nossas respostas à permanência desse olhar externo.

As duas exposições procuraram colocar em diálogo obras, trabalhos, artefatos e objetos que até então encontravam-se dentro de um regime próprio de visibilidade, este marcado pela sobrevivência no tempo e no espaço de noções hierárquicas e coloniais. Entre os diferentes pontos ressaltados por cada mostra, alguns problemas comuns podem ser identificados. Um deles é em relação à herança epistemológica e ontológica moderna, intimamente relacionada com a *colonialidade*, e sua reiteração através da história da arte e dos museus. Desse modo, procura-se analisar as exposições, cada uma em seu contexto, não encarando-as

⁶ Informações disponíveis na página do Instituto Tomie Ohtake: https://www.institutotomieohtake.org.br/o_instituto/sobre Último acesso em 13 de março de 2019.

⁷ "Histórias Mestiças - vídeo da exposição". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nzcd-hRFN9U>. Último acesso em 14 de junho de 2019.

necessariamente como modelos a serem seguidos, mas exemplos que buscaram ultrapassar categorias e divisões tradicionais, para oferecer outros modos de ver e de se relacionar horizontalmente com ontologias e culturas então relegadas a condições subalternas. No caso do nosso objeto de estudo, o deslocamento de acervos pertencentes a instituições substancialmente distintas entre si, junto da rearticulação deles no espaço expositivo toca em questões que ultrapassam o debate sobre a invenção de categorias e modelos de classificação para atuarem no campo da alteridade, na medida em que as percepções de *eu* e de *outro* são tematizadas, o que nesse trabalho será discutido em perspectiva histórica e teórica.

Diante do exposto, a pesquisa parte da seguinte pergunta: como discursos sobre *alteridade* e *decolonialidade* podem, no exercício da curadoria, contribuir para a formulação de narrativas historiográficas livres de um olhar culturalmente hierárquico?

Com base na pergunta que orienta a linha investigativa do trabalho, a pesquisa tem como objetivo geral descrever e discutir, a partir dos dois casos citados, como a atividade da curadoria, quando se apoia em estudos sobre *decolonialidade* e *alteridade*, pode propor com que acervos museológicos, coleções e discursos historiográficos sejam tratados em sintonia com um reexame de narrativas da história da arte, de modo que não se reduza o não-ocidental (o *outro*) a categorias pré-estabelecidas, geralmente baseadas na trajetória e nas experiências acumuladas pela Europa e mais recentemente pelos Estados Unidos. Essa abordagem está ancorada no desejo por examinar como *Incomparável* e *Histórias Mestiças* poderiam estar contidas no que Mignolo (2018; 2010) chama de atos de desobediência epistêmica e estética ao tornarem visível o invisível; aquilo que sabemos que existe, mas não queremos ver.

Nos dois casos, ainda que por razões e caminhos distintos, a curadoria procura encontrar meios para uma escrita histórica que considere fontes e versões de comunidades que por muito tempo não eram ouvidas para explicar suas produções visuais segundo suas próprias narrativas, ou cujas ontologias eram relegadas a uma condição subalterna. Em *Incomparável* e *Histórias Mestiças*, o tratamento do *outro* é reexaminado em uma busca por levar em consideração a pluralidade de culturas que por séculos encontram-se entrelaçadas, mas que foram submetidas a condições distintas de legitimação e análise. Colecionar culturas em espaços expositivos não é uma novidade. O diferencial contido nas exposições em análise está em como as “obras”, suas origens e, em muitos casos, seus usos, são articulados e mediados. Para tanto, nos dois casos as exposições estão divididas em grupos norteados por critérios formais e temáticos, em que se

buscou relacionar em maior ou menor grau maneiras comuns de analisar cada trabalho levando em conta as diferenças que marcam suas histórias, funções sociais e olhares sobre o passado.

Após a presente introdução, o Capítulo 1 é dedicado à apresentação e discussão de conceitos teóricos importantes ao tratamento da pesquisa, bem como do contexto que embasa o olhar aplicado às análises. Em seguida, no Capítulo 2 discorreremos sobre a metodologia do trabalho, o que utiliza parte dos conceitos delimitados no capítulo anterior. Os Capítulos 3 e 4 serão dedicados à apresentação de cada exposição, conforme os grupos temáticos selecionados e a visão oferecida pela equipe curatorial. A operacionalização de alguns referenciais teóricos utilizados por cada curadoria também constitui a etapa de apresentação de cada mostra, uma vez que o exame do trabalho curatorial e seu embasamento são questões centrais da pesquisa. Estes capítulos também abarcam os contextos institucionais em que cada mostra ocorreu.

O capítulo seguinte (5) é dedicado à reflexão sobre apontamentos que partiram do estudo das subdivisões temáticas, montagens e discussões teóricas suscitadas pela curadoria em cada exposição, o que é feito em paralelo com os conceitos estudados anteriormente e com a pergunta da pesquisa. Por fim são apresentadas as considerações finais, em que será feito o enlace dos assuntos dos capítulos anteriores, bem como do oferecimento de respostas à questão norteadora e de caminhos à continuação das investigações em outras exposições. Não é intenção deste trabalho estabelecer graus comparativos entre cada mostra, dado que elas trabalham com questões distintas e em diferentes contextos históricos e institucionais. Por outro lado, poderão ser aventadas pontes de diálogo naquilo em que elas têm em comum, apresentando um dos rumos mais explorados do pensamento curatorial contemporâneo.

1. DEFININDO CONCEITOS E DELIMITANDO CONTEXTOS

Inicialmente é necessário caracterizar as visões de mundo que *Incomparável* e *Histórias Mestiças* consubstanciam, o que na prática expositiva se deu com a construção discursiva de diálogos entre trabalhos com origens distintas tanto no tempo, quanto no espaço. Somado a isso há a presença de obras que são fruto do compartilhamento de experiências e vivências entre culturas, frequentemente marcadas por violência, dominação e resistência. As exposições lançam tentativas de reexame da convivência entre povos com ontologias e epistemes distintas, mas que foram submetidos ao olhar hierárquico de particularmente um deles: o europeu.

Essa sujeição se deu, como se sabe, em termos econômicos e políticos, em primeira instância, sendo transpassada também às esferas culturais e de produção de conhecimento. Os efeitos

provocados nas sociedades coloniais e as condições em que as relações entre colonizadores e colonizados se deram foi e ainda é objeto de estudo de diversos autores, o que frequentemente incorre em pesquisas interdisciplinares articuladas entre diferentes áreas do conhecimento como história, sociologia, antropologia e psicanálise. Para o teórico indiano Homi Bhabha, (1998, p.111) a condição colonial é um fator que aliena a própria natureza humana, visto que o “objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução”. Bhabha é um representante do pós-colonialismo, corrente de pensamento que não deve ser confundida com os estudos decoloniais, mas cujas relações entre elas podem ser complementares no entendimento da dinâmica colonial.

Como esclarecido por Pablo Quintero, Patrícia Figueira e Paz Elizalde (2019, p.5) os estudos pós-coloniais surgiram “de importantes centros de produção acadêmica do chamado “primeiro mundo”” e estão centrados em análises do discurso e da textualidade, já o pensamento decolonial é tido por eles como um conjunto heterogêneo de trabalhos teóricos que têm em comum a problematização da *colonialidade* em diferentes esferas. Nesse horizonte, a alienação da condição humana citada por Bhabha pode nos estudos decoloniais ser aproximada às condições que delimitaram zonas do *ser* e do *não ser*, assunto que, como será visto, é um ponto central ao pensamento decolonial, especialmente no que tange à histórica produção hierárquica de diferenças entre culturas.

Por enquanto continuemos com Bhabha para uma discussão sobre a alteridade na relação colonial, que para ele se dá sobretudo na produção de estereótipos. Bhabha (1998, p.76) sustenta que a alteridade colonial é produzida a partir da distância criada entre o *Eu* colonialista e o *Outro* colonizado. A questão não se limita ao reconhecimento de diferenças entre povos com origens distintas, mas concentra-se nos mecanismos de produção e interpretação de diferenças, bem como dos critérios utilizados para delimitar tais características. O pensador indiano lê a produção de estereótipos raciais no discurso colonial sob a ótica do fetichismo e a compara ao complexo de Édipo freudiano, em que o menino, ao notar a ausência de pênis no corpo da mãe, cria subterfúgios para lidar com a ansiedade gerada pela identificação dessa diferença. O paralelo formulado por Bhabha (1998, p.116) é o de que, em termos discursivos, o fetiche mascara a diferença ao mesmo tempo em que registra reiteradamente que ela existe, o que, no estereótipo racial/colonial, “dá acesso a uma "identidade" baseada tanto na dominação e no

prazer quanto na ansiedade e na defesa, pois é uma forma de crença múltipla e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa dela”.

Não obstante, o indiano utiliza o conceito de *imaginário*, como entendido por Jacques Lacan, especificamente no estágio da criança diante do espelho, para estabelecer as formas de identificação dominantes do poder colonial, centradas no *narcisismo* e na *agressividade*. Tida como uma resposta de Lacan a Freud, no que concerne ao “advento da alteridade” e à ideia de *narcisismo*, a imagem apreendida pela criança diante do espelho é necessariamente alienadora dado o seu caráter invertido, de modo que, “exterior a si mesmo desde sua própria origem, o “eu” é, então, essencialmente uma instância paranoica, independentemente da qualidade dos sintomas produzidos posteriormente pelo sujeito” (SALES, 2005, p.122). Assim sendo, o narcisismo está relacionado à identificação do *eu* com o *outro*; a agressividade, ao contrário, decorre do oposto. Essas considerações buscam chegar no ponto em Bhabha (1998, p.105) afirma ser “o estereótipo (...) uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre “no lugar”, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido”. Essa operação pode ser vislumbrada na manutenção da posição entre colonizadores e colonizados e nos efeitos desse poderio nas identidades dos indivíduos e culturas alvos de estereotipagens.

O assunto é desdobrado para toda a esfera do *ser* individual ou coletivo. O filósofo caribenho Frantz Fanon (1968, p.175) entende que o colonialismo “se orienta para o passado do povo oprimido, deforma-o, desfigura-o, aniquila-o”. A dominação referida por Fanon expande-se necessariamente à produção de conhecimento, sabendo-se que a legitimação de saberes é uma condição decorrente da detenção de poder. Exemplo dessa relação pode ser encontrada no sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel (2016, p.40), segundo o qual “os africanos transportados para as Américas, estavam submetidos e um regime de racismo epistêmico que proibia a produção autônoma de conhecimento”. Tendo em mente a proximidade entre conhecimento e poder, discutiremos adiante conceitos e ideias que formam o campo de investigação da presente pesquisa e o olhar a partir do qual se examinará cada exposição.

O sociólogo jamaicano Stuart Hall (1992) elabora um pensamento em torno da formação da ideia de “Ocidente”, constituída discursivamente a partir do contato com o seu oposto, o “Não-ocidente”, o que ele denomina de “o resto”. Fundamental à disseminação dessa dicotomia é o conceito de *regime de verdade* elaborado por Michel Foucault, em que o poder opera no sentido de reforçar a prevalência de determinados discursos e o silenciamento de outros (HALL, 1992, p.295). Desse modo, discursos hegemônicos são responsáveis pela circulação de poder e

conhecimento, sendo esse último determinado e referendado pelas camadas dominantes que constituem o primeiro. Essa acepção aproxima-se da ideia expressa anteriormente nas palavras de Fanon. Os regimes de verdade, segundo Foucault (apud HALL, 1992, p.295), determinam quais discursos são entendidos por uma sociedade enquanto verdadeiros ou falsos, além de produzirem os meios pelos quais a verdade é sancionada.

Somada à questão da reprodução de discursos propagados por grupos hegemônicos está a sedimentação de uma identidade ocidental, o que foi possível dada a convivência e o tratamento dispensado pelos colonizadores em diferentes níveis de apropriação e violência aos grupos que se afastavam das práticas e crenças europeias. Hall (1992, p.290) explica que a formação dessa identidade comum esteve primeiramente centrada no pertencimento ao cristianismo, de modo que as ideias de Europa e Cristandade eram virtualmente idênticas. Ademais, os europeus tinham como prática ler o *outro* a partir de seus próprios pressupostos e compreensões de mundo, ambos considerados por eles mesmos como os mais avançados e legítimos em uma escala de progresso. Não era possível, nesse cenário, que o *outro* fosse detentor de conhecimento e subjetividade passíveis de serem tolerados.

A partir da ideia do *dualismo estereotípico*, expressa pelo teórico da literatura e da antropologia Peter Hulme, Hall (1992) aborda a produção de estereótipos como ferramenta da explicação e produção da diferença em relação a tudo o que não é europeu. Desse modo, Hall apresenta o que Hulme (1986) entende sobre a maneira com que estereótipos operam: a partir da combinação de adjetivos judicativos, que estabelecem características expressas como inatas àqueles que as manifestam, entendidas como verdades apartadas do momento histórico (HULME *apud* HALL, 1992, p.308). A estratégia discursiva do estereótipo, portanto, consiste em amalgamar diversas características no sentido de conferir uma ideia geral sobre um grupo.

Em seguida, Hall explica que o *dualismo estereotípico* incorre, para além da atribuição de características gerais ao *outro*, na própria cisão desse *outro* em duas metades binárias, como o bem e o mal. No caso que Hulme (1986, p.48-50) elucida está a identificação de dois povos narrados enquanto rivais na região do Caribe, o que remonta à presença de Cristóvão Colombo e outros navegadores na região a partir de 1492. Embora estereotipados na figura de primitivos e selvagens, os *Arawak* foram tidos pelos exploradores como relativamente pacíficos, já os *Caribes* eram hostis e canibais, sendo essa última característica o sinal mais inequívoco de um comportamento selvagem e primitivo. Essa leitura dualista, aplicada à relação estabelecida

dentro da formação da identidade ocidental, opera como uma imagem espelhada do “*eu*” em que seu reflexo, o *outro*, é representado como essencialmente diferente de si.

Entender, representar e explicar a existência do *outro* como aquele em tudo oposto ao *eu* esteve também atrelado à autoproclamada posição de superioridade ocidental, dado que seus opostos não comungavam de suas práticas, suas crenças e valores. Pensando na propagação de discursos enquanto ferramentas de circulação de poder, portanto validados pelos núcleos de produção de conhecimento dos grupos dominantes, é possível compreender como a noção da inferioridade do não-ocidental foi transmitida e utilizada pela ciência. Presente nisso está a contribuição dos pensadores iluministas Diderot, Montesquieu, Voltaire e Rousseau, que para Hall (1992, p.314), se deu no reforço ao assentamento da identidade sediada nos opostos “nós” – ocidentais – e “eles” – não-ocidentais – e na construção de um pensamento no qual a evolução humana era entendida como linear e progressiva, sendo o homem branco europeu o representante do topo da caminhada rumo ao progresso econômico e organização social. Se esses últimos representavam o ponto mais avançado da civilização, seu oposto, ou seja, a camada mais primitiva, era composta pelos indígenas do continente americano.

1.1 Coleções e pensamento [de]colonial

Como parte dos esforços empreendidos no sentido da naturalização dessa forma de ler o mundo, a organização de coleções e a separação de peças em diferentes tipos de museus esteve no centro da formação discursiva da superioridade ocidental. Outra contribuição nesse sentido vem do historiador da arte estadunidense Donald Preziosi (2009, p.11), segundo o qual “a arte da história da arte” tornou-se um instrumento para imaginar e definir as histórias sociais, cognitivas e éticas de todos os povos. O autor entende que a narrativa da história da arte incorre num poderoso meio para a transformação da identidade de indivíduos e nações.

As entranhas desse processo são discutidas pelo teórico argentino Walter D. Mignolo (2010), que escreveu sobre a colonização da *aesthesis* pela estética. Mignolo explica que o significado de *aesthesis* gira em torno da palavra *sensação* (visual, gustativa ou percepção). A transformação da *aesthesis* em uma “sensação do belo” é tida como uma operação do século XVIII europeu, principalmente a partir de Immanuel Kant. Mignolo localiza a estética enquanto teoria particular de sensações relacionadas à beleza, mas que converteu o amplo conceito de *aesthesis* em seu próprio significado. O problema então está no tratamento desse conceito, que foi colonizado, como valor universal. Tal concepção incorreu na desvalorização da experiência

aesthética que não tenha sido conceitualizada nos termos em que a Europa conceitualizou sua própria experiência sensorial, que por sua vez é de caráter regional (MIGNOLO, 2010, p.14).

Esse problema é comentado pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano (1992, p.16), para o qual “o europeu estabeleceu (...) uma relação de sujeito e objeto com as outras culturas. Relação essa que só pode se dar no campo da dominação, ao bloquear possibilidades de comunicação e intercâmbio de conhecimentos”. A negação de que o *outro* possa ter contribuições a oferecer está ligada à diferença entre *colonialismo* e *colonialidade* que Quijano (1992, p.11-12) apresenta. O primeiro diz respeito ao período de dominação direta que europeus exerceram sobre outros povos, mas que foi exaurido ao nível formal em que era operacionalizado. A sobrevivência dessa dominação se deu pela via mais complexa conhecida como *colonialidade*: força que opera no imaginário dos colonizados, nos modos de se conhecer, produzir conhecimento e de reproduzir inconscientemente discursos que reiteram traços de colonização cultural.

Dando continuidade à discussão, o filósofo porto-riquenho Nelson Maldonado-Torres (2007, p.243) sustenta que o *colonialismo* denota uma relação política e econômica em que a soberania de uma nação ou um povo reside no poder de outra nação. Dessa forma, podemos entender que o colonialismo moderno perdurou em diferentes partes do mundo, em níveis e temporalidades distintas entre o século XV, a partir da ocupação portuguesa na costa ocidental da África, e a segunda metade do século XX, com os movimentos de independência nas ex-colônias francesas e britânicas. A *colonialidade* para Maldonado-Torres é um fenômeno que surgiu a partir do descobrimento das Américas, e se refere a um padrão de poder de longa duração, que emergiu como resultado do *colonialismo*, mas que define cultura, relações de intersubjetividade e produção de conhecimento para além dos limites estritos das administrações coloniais.

Outro fator fundamental que Maldonado-Torres (2007, p.247) aponta como origem da naturalização de práticas racistas e violentas em relação ao *outro* diz respeito ao estado de exceção a que paradigmas éticos foram relegados quando nas colônias, o que seria semelhante a um estado de guerra e de ausência de ética. Para Maldonado-Torres, o que ocorreu nas Américas e depois também em outras colônias, foi a naturalização desse estado de exceção moral. É o que o autor chama de naturalização da guerra por meio da naturalização da escravidão, agora justificada em relação à constituição física e ontológica do povo e não em decorrência de sua fé ou crença. Essa relação foi consolidada quanto à escravidão no continente africano e, segundo Maldonado-Torres, é estável até hoje nas diferentes formas de racismo.

Em paralelo à contribuição de Hall quanto à formação da identidade ocidental, no que concerne à identificação do *outro* como aquilo em tudo diferente de si, colocamos agora o que Maldonado-Torres (2016) elabora acerca da formação da consciência moderna ocidental, que reside na passagem do imaginário escolástico, ainda atrelado à fé cristã, para a noção secular, laica, de produção de conhecimento. Da escolástica, a noção secular incorporou um “imaginário civilizatório baseado em diferenças de tipo ontológico de acordo com as quais, certas comunidades seriam mais representativas do ideal humano do que outras” (MALDONADO-TORRES, 2016, p.82). Tal separação ontológica foi baseada inicialmente na diferenciação entre comunidades com religião e comunidades não religiosas, ou em comunidades cristãs e não cristãs, o que o imaginário secular traduziu entre aqueles que *são* e aqueles que *não são*.

Daí nasce linha ontológica moderno-colonial, que separa aquilo que constitui o “*eu*” europeu, daquilo que pertence ao “*outro*” não-europeu. Essa separação por sua vez acarreta em uma hierarquização entre o *eu* e o *outro*. Nesse percurso, museus e outras instituições, universidades por exemplo, contribuiram para consolidar narrativas que reiterassem relações de dominação, de controle epistêmico e de invisibilidade de ontologias diferentes da secular-europeia. A pesquisa buscará compreender as alternativas encontradas por cada curadoria, no sentido de apresentar outras formas de exibição, que questionam a separação de peças a partir de cânones europeus e trabalhos originários de outras tradições.

Após a leitura de Fanon, que propôs uma interpretação da modernidade sediada não na dicotomia entre antigo/moderno, mas negro/branco, Maldonado-Torres (2016, p.92) formulou entendimento que contribui nas discussões em *Incomparável e Histórias Mestiças*: “no mundo moderno antinegro, a cor da pele se converte na marca que servirá para localizar sujeitos e povos em diferentes zonas”. Na mesma página, ele completa que a *colonialidade do ser* atua no sujeito “na esfera do desejo, da percepção e da atitude (...) e isto o leva a situar-se (...) como senhor natural e cidadão legítimo da zona do ser ou escravo natural, um sujeito inferior que habita a zona do não ser”.

Nos trechos mencionados identificamos dois modos de tratamento contidos no pensamento de Maldonado-Torres. O primeiro diz respeito à diferença de cor, o que determinará, juntamente com outros fatores como gênero e sexualidade, o pertencimento a uma classificação que, em última instância, define aqueles que “são” e aqueles que “não são”. “Ser” implica ter contribuições a dar, ser ouvido e passar conhecimento adiante. A esfera do “Não ser” habilita a desconsiderar da subjetividade do *outro*. Coloca-o em uma posição de subalternidade em

relação à sabedoria daquele que “é”. Tal relação de pertencimento e exclusão é denominada pelo autor como *colonialidade do ser*, sendo ela fundada na desumanização e na invisibilidade. Sobre esse aspecto, Maldonado-Torres (2007, p.257) refere-se não apenas à redução do particular a uma generalização, mas à violação do significado da alteridade humana ao ponto em que o “alter-ego” (outro eu) torna-se um “sub-alter” (sub-outro).

Seguindo a questão da *colonialidade do ser* e da reprodução da consciência moderna ocidental, Mignolo (2018, p.321) aponta que essa trajetória “gerou a ilusão de que a arte africana pareceria muito “natural” num Museu de História Natural”. Sendo que em verdade, ainda segundo Mignolo (2018, p.319), as classificações elaboradas pelas pessoas são menos algo natural, do que uma manifestação de poder por parte daqueles que controlam o conhecimento. Esse posicionamento de Mignolo possibilita que se olhe de maneira crítica e questionadora a conformação de museus e exposições no Ocidente que lidam com acervos não-ocidentais. Com essa inquietação podemos passar para a discussão do termo seguinte.

O que seria então a *decolonialidade*? Novamente é preciso recorrer a Maldonado-Torres (2007, p.259), para o qual o ideal de raça sugere não apenas inferioridade, mas também a dispensabilidade, de modo que a subjetividade do *outro* não teria nada a contribuir. Essa negação do intercâmbio entre ontologias é o que origina um mundo em que as dinâmicas sociais são qualificadas por domínio e supremacia, em vez de uma interação recíproca. Segundo Maldonado-Torres (2007, p.260), o combate a essa situação de naturalização do estado de exceção da guerra consiste na promoção de um mundo orientado pelos ideais de generosidade humana e receptividade. Nisso consiste a definição de *decolonialidade*: compreender que o *outro* também tem contribuições a dar. Adiante, Maldonado-Torres (2007, p.261) afirma que a descolonização convida ao diálogo e procura fomentar a *transmodernidade* que, para ele, consiste numa ética dialógica radical e na formação de um cosmopolitismo *decolonial* e crítico.

A *decolonialidade*, para Mignolo (2010), procura tornar visível aquilo que não se quer ver, mas se sabe que ali está. Ele explica que a *colonialidade* é formada por aspectos de opressão e de negação, sendo que a primeira diz respeito a relações desiguais de poder entre indivíduos e a segunda faz com que se negue aquilo que se sabe acontecer. Os *processos decoloniais* para Mignolo (2010, p.18) consistem em retirar a opressão e a negação de seus lugares reprimidos, mostrando também as características imperiais da negação. O desafio, portanto, está na maneira com que instituições e agentes que lidam com acervos não-ocidentais podem, a partir desse pensamento, levar em consideração as contribuições do *outro*, entendido aqui como os povos

de onde os objetos se originaram ou o resgate da sabedoria acumulada por essas populações. Tal dado nem sempre se dá pela via da escrita ou pelo acesso direto a elas, não só por questões geográficas, mas porque algumas etnias foram completamente dizimadas.

1.2 Autoridade no espaço expositivo

Às ideias expostas pelos referidos autores acrescentamos a contribuição do historiador indiano Dipesh Chakrabarty (2000), cuja proposta de “provincializar a Europa” tem como objetivo “resgatar histórias silenciadas a fim de construir um mundo mais plural” (JÚNIOR; LIMA; ALMEIDA, 2015, p.77). Chakrabarty (2000, p.6-7) cita duas heranças da Europa do século XIX que são fundamentais à ideia de modernidade histórica e política. A primeira é o historicismo, que prevê a existência de uma unidade histórica, cuja análise do mundo se dá dentro de um suposto desenvolvimento decorrente dessa unidade. No olhar historicista está a ideia de que primeiro o desenvolvimento, entendido como a constelação entre capitalismo, modernidade e iluminismo, se deu na Europa e de lá em diante através da colonização.

Chakrabarty aponta que um dos efeitos do historicismo é a utilização do tempo histórico, europeu como medida de distância cultural existente entre o Ocidente e o Não-ocidente, conseqüentemente uma visão hierárquica. O historicismo como produtor de distanciamento qualitativo entre culturas está muito próximo do conceito de *negação da coetaneidade* do antropólogo alemão Johannes Fabian, que foi utilizado pelos curadores de *Incomparável* e será elucidado no capítulo que se debruça sobre a exposição.

Quanto à herança da modernidade política, Chakrabarty (2000) enxerga outro tipo de negação: aquela que refuta aos povos não-ocidentais a possibilidade de participação no modelo político mais avançado, entendido como o autogoverno regido por eleições periódicas, conforme defendido pelo filósofo e economista britânico John Stuart Mill. Chakrabarty (2000, p.8) aponta que Mill negou essa possibilidade aos povos africanos e indianos, sob a justificativa de que eles ainda não seriam civilizados o suficiente para se autogerirem, legitimando assim a supremacia europeia como forma de aprendizado e suposto encaminhamento a uma maturidade civil. Chakrabarty segue explicando que os argumentos historicistas de Mill confinaram africanos e indianos a uma espécie de “sala de espera da história”, em que o mesmo destino estaria prescrito a todas as nações, mas algumas chegariam antes do que outras.

A batalha dos países com passado colonial seria, portanto, negar a visão da sala de espera, que implica em uma condição indefinidamente subalterna. Para tal, Chakrabarty (2000, p.9) cita

dois fenômenos que constituem essa tentativa de superação da dominação estrangeira. Um deles consiste na rejeição, pelas elites nacionalistas locais, da narrativa da sala de espera enquanto justificava impeditiva à emancipação política. O segundo está na transformação do camponês iletrado em partícipe das decisões políticas, antes mesmo que ele tenha acesso à educação formal. Esse embate pode refletir em pressões direcionadas aos grandes museus do Ocidente, tanto nos estudos de proveniência de suas coleções, quanto nos modos de expor. Esse processo requer que se pense em modos de compartilhamento da autoridade nos espaços expositivos.

Nesse sentido, sobre o papel da curadoria no resgate de histórias silenciadas, Maura Reilly, professora do *Queensland College of Art*, na Austrália, criou o termo “ativismo curatorial”. Instigada a pensar sobre uma representação justa da produção artística global, Reilly (2011, p.14) estabelece que ativistas curatoriais se ocupam da realização de iniciativas contra-hegemônicas, que dão voz àqueles que foram historicamente silenciados ou omitidos da “narrativa mestra”, entendida como aquela centrada na criatividade branca e masculina. Nesse sentido, ela aponta que sua proposta privilegia a produção de artistas mulheres, "de cor", não-europeus ou queer. Ao narrar experiências curatoriais que buscaram tornar visíveis questões de diferença racial normalizadas na Austrália e nos Estados Unidos, a pesquisadora defende que as instituições de arte devem, em permanente autocrítica, examinar seus vieses ideológicos e repensar metodologias e iconografias quanto a construções de raça, gênero classe e nação. Para tanto, ela destaca que objetos culturais e práticas sociais sejam reexaminados, com o objetivo de que se entenda padrões da vida cotidiana que modulam o passado e agem sobre o futuro (REILLY, 2011, p.14).

Pensando no olhar de Reilly e ainda no cenário de reprodução da consciência moderna ocidental, podemos entender museus e exposições como agentes que historicamente atuaram no direcionamento dos sujeitos às *zonas do ser* e do *não ser*, bem como na reiteração do lugar estereotipado das culturas não-ocidentais. Exposições como *Incomparável* e *Histórias Mestiças* sinalizam que esse processo passa por transformações, a partir do momento que acervos são reordenados ou reunidos para questionar o papel de instituições museológicas ou/e narrativas hegemônicas sobre determinado assunto. Tendo em mente a posição dos museus na dominação colonial, o que esteve diretamente ligado à formação de narrativas hegemônicas sobre o entendimento de arte e história da arte, as curadorias das exposições em análise procuraram abordar esse problema não só pela forma com que as obras foram dispostas, mas também pelos discursos que atravessam as mostras. A diversificação do acesso a museus e reivindicações de

comunidades particulares quanto à exibição de objetos que um dia integraram ritos e outras manifestações elevam as pressões relativas aos modos de exhibir. Diante disso, são os curadores os agentes frequentemente encarregados de enfrentar tais demandas.

Nesse contexto, o antropólogo norte-americano James Clifford (2016, p.22) fala de um compartilhamento da autoridade por parte do museu. No caso de grandes instituições que se pretendem universais, como o *Metropolitan Museum of Art*, o *Louvre*, o *British Museum*, ou, no caso deste trabalho, os *Staatliche Museen zu Berlin*, tal compartilhamento é reflexo de uma complexa rede não-uniforme de freios e contrapesos, que leva em conta não apenas o diálogo e o intercâmbio com comunidades de origem, mas também cenários políticos, econômicos e as possibilidades orçamentárias das instituições. Não há especificamente um modelo que padronize linhas de ação, porém se um dia curadores de arte não-ocidental ou diretores de museus etnológicos puderam decidir a portas fechadas sobre a configuração de exposições e modos de expor, atualmente essa possibilidade passa por mediações em função das pressões externas direcionadas a essa atividade e às ressonâncias do espaço expositivo, que ultrapassam as paredes das instituições para penetrarem no imaginário relativo a certas culturas, uma vez que é justamente seu patrimônio que está sendo agenciado.

Os espaços expositivos em *Incomparável* e *Histórias Mestiças* apresentam conjuntamente trabalhos originários de sistemas culturais com diferentes entendimentos sobre os temas nos quais eles foram agrupados. Nesse sentido, o esforço por relacionar cada peça ao tema geral em que ela foi alocada requer que se tenha conhecimento sobre seus usos nos locais de origem e sobre como cada item exposto seria indiciário do modo como cada cultura lidava com determinado assunto, como gênero, espiritualidade ou o papel da mulher. Essa questão é relevante principalmente para que se compreenda trabalhos de arte tradicional indígena e africana, contudo veremos que nem sempre as exposições conseguiram atender esse ponto. Pensando em diversificar o conhecimento sobre determinados acervos e em compreender o museu como um espaço de visibilidade, Clifford (2016) vislumbra o museu como uma *zona de contato*, que seria formada por uma rede capaz de articular povos originários e o pessoal do museu. Ele toma a expressão emprestada da linguista canadense Mary Louise Pratt, que estabelece a *zona de contato* como

espaço de encontros coloniais, o espaço onde povos geográfica e historicamente separados entram em contato uns com os outros e estabelecem relações concretas,

geralmente envolvendo condições de coerção, desigualdades radicais e conflitos irreduzíveis. (PRATT *apud* Clifford 2016, p.5).

Tendo em mente esse local onde emergem relações de poder decorrentes de um entrelaçamento histórico de exploração, Clifford (2016, p.24) vê as *zonas de contato* como “lugares de possibilidades híbridas e de negociação política, lugares de exclusão e luta”. O museu, portanto, é tido como espaço propício a um sistema aberto de interrelações com a esfera pública, um ambiente dialógico descentralizado, onde negociações políticas dão cabo a maneiras de expor e de comunicar com o público. Nesse sentido, é analisado como *Incomparável e Histórias Mestiças* dão visibilidade a tais relações de poder e a que nível se dá a permeabilidade de cada curadoria em tratar os trabalhos expostos em consonância com suas origens.

Isso abre caminho para se pensar que, mesmo que algumas comunidades não se manifestem no sentido da devolução de objetos adquiridos por mecanismos eticamente dúbios, dado o desequilíbrio das relações de poder, a permanência deles nos museus possa ser uma forma de que o grupo historicamente desfavorecido galgue um espaço de visibilidade na esfera pública. Essa relação é explicada por Clifford (2016, p.25) de maneira que os grupos “reivindicam um lugar controlado localmente na cultura pública mais ampla, na medida em que falam de dentro de comunidades particulares e também com uma gama mais vasta de plateias”. Nessa situação, o museu seria palco para a exibição não de objetos que remetam apenas a um período específico de um povo, mas sim um lugar onde vivências são compartilhadas, intermediadas pela experiência provida pela comunidade, em parceria com a instituição.

A partir da contribuição de Clifford cabe complementar o raciocínio com mais um conceito relevante para que se pense a participação de comunidades politicamente à margem dos centros de tomada de decisão. O *multiculturalismo policêntrico*, conforme Ella Shohat e Robert Stam (2006, p.88), para além da polifonia que a nomenclatura expressa, entende comunidades minoritárias como "participantes ativos no centro de uma história comum de conflitos". O que caracteriza esse pensamento é o tratamento da história cultural a partir de um jogo de relações sociais de poder e dominação. O que está em jogo é a disposição para a negociação quanto aos modos de expor e quão permeável o museu é a pressões políticas no sentido de reorganizar sua estrutura e compartilhar a autoridade relativa a seu acervo. No espectro desse debate o ponto culminante é quando a instituição decide ou é obrigada a restituir peças outrora pertencentes a grupos historicamente explorados.

Como na maior parte desses casos, o acervo é salvaguardado legalmente e tido como patrimônio público, sendo assim restituições implicam em processos demorados que não dependem somente da instituição, mas também de vontade política. Nesse caso, o debate sobre compartilhamento da autoridade entre curadores e povos originários, de forma a encarar os desafios de conceber exposições baseadas em diferentes olhares, pode encaminhar a soluções frutíferas que abram outros caminhos de escrita da história da arte e das populações afetadas.

As questões coloniais discutidas nas exposições objeto desse trabalho condensam temas que extravasam a multiplicidade social dentro das fronteiras de um país, para discutirem práticas conduzidas historicamente entre continentes. Como colocado por Shohat e Stam (2006, p.42), “as instituições coloniais procuraram destituir certos povos dos ricos atributos culturais que formavam sua identidade comum, deixando um lugar de trauma e resistência”. Levando em consideração essa herança histórica, *Incomparável e Histórias Mestiças* procuram um outro lugar de tratamento e exibição de objetos, o que incorre em leituras que extrapolam a prática de separação conforme origem geográfica ou cultural de cada trabalho e/ou artista.

Adiante será exposta a metodologia desenvolvida para tratamento dos objetos de estudo, bem como os recortes delimitados e os conceitos eleitos para guiar a análise do conteúdo.

2. METODOLOGIA

Em consonância com a literatura articulada no capítulo anterior, é estabelecido que a metodologia do trabalho busca estar em harmonia com o que Maldonado-Torres (2016, p.94) chamou de *consciência decolonial*, o que requer a criação de laços e novas formas de contato entre esferas que a Modernidade ajudou a separar. O espaço onde essas possibilidades de relacionamento com o passado ocorrem, ou a *zona de contato* como formulado por Clifford (2016), é o espaço museológico, materializado no Museu Bode e no Instituto Tomie Ohtake. Embora essa última instituição não seja um museu propriamente dito, entendemos que seu papel enquanto respeitado espaço expositivo no cenário brasileiro contribui na legitimação de discursos e na recepção de produções artísticas e propostas curatoriais. Nesse sentido, o trabalho analisa a atividade de curadores que atuaram no diálogo com outras áreas do conhecimento, principalmente entre pontes com a história da arte, a antropologia e a museologia, no intuito de tornar visível outras percepções sobre o passado colonial, o que se reflete também na maneira como nos constituímos enquanto sujeitos hoje. Como Mignolo (2018, p.316) formulou, “o futuro está aberto”. É nessa perspectiva que as exposições e suas referências são analisadas.

As fontes primárias para o desenvolvimento da pesquisa consistem nos catálogos das duas exposições. O pesquisador também realizou visita à exposição de Berlim em 2018. Todo o restante das fontes de pesquisa é documental. Partimos das referências bibliográficas utilizadas por cada curadoria ou de materiais midiáticos produzidos para cada mostra. Outras produções teóricas são acessadas no intuito de contribuir com a discussão e expandir o conhecimento sobre algumas obras em exibição. Isso foi feito no intuito de propiciar com que as análises não estivessem limitadas às opções de embasamento teórico feitas por cada curadoria.

Além dos catálogos, a curadoria de *Incomparável* disponibilizou aplicativo organizado pelos curadores, que oferece quatro tipos de visitas guiadas à exposição e conseqüentemente ao Museu Bode, visto que houve um entrelaçamento entre o acervo da casa e as peças vindas do Museu Etnológico. A proposta de visita mais completa passava por todos os 28 conjuntos temáticos da exposição; uma segunda, mais resumida, era destinada aos visitantes com menos tempo e abarcava seis duplas de obras localizadas em diferentes pontos do museu; a proposta seguinte passava por nove duplas de obras e um conjunto temático composto por maior número de trabalhos, e buscava oferecer uma discussão sobre os materiais que compõem cada objeto; por fim, a última colocava em pauta a proveniência dos trabalhos, ou seja, como cada peça chegou às coleções públicas de Berlim. Essa proposta era formada por sete duplas de obras e três grupos temáticos. Com exceção da primeira, todos os percursos consistiam em recortes temáticos da exposição, em que algumas obras ou grupos se repetem. Os textos de parede que acompanharam as obras e grupos temáticos em *Incomparável* também foram acessados. Além do catálogo de *Histórias Mestiças*, tivemos acesso ao audioguia da exposição, no qual os curadores comentam os sete núcleos temáticos que a integram.

Com base nas questões levantadas a partir do estudo preliminar de cada exposição, bem como das referências, abordagens teóricas e discursivas contidas nos textos de apresentação escritos pelos curadores, propõe-se que as análises tenham como foco o papel de cada curadoria no sentido de oferecer outras abordagens do entrelaçamento histórico e cultural entre ocidentais e não-ocidentais, tendo-se em mente as relações coloniais intrínsecas a essa convivência. Dessa linha decorre a necessidade de que sejam levados em consideração i) os fundamentos da modernidade ocidental e sua estreita relação com a colonialidade do ser e do conhecimento; e ii) o papel das instituições museológicas na reiteração de discursos racializados e de práticas racistas da modernidade.

Diante do vasto conjunto de obras abarcadas por cada exposição, foi necessário estabelecer os limites de cada objeto de estudo, ou seja, os grupos temáticos de cada mostra que entrarão na pesquisa. Como dito na Introdução, *Incomparável* é dividida em 28 subgrupos temáticos, estes contidos em duas seções principais. Entendemos que a proposta de análise pode ser aplicada a qualquer grupo temático, entretanto, por questões de limites físicos e temporais, este trabalho se debruçará sobre a seleção da curadoria que consta no aplicativo e propõe uma visita que acentua aspectos da proveniência de cada obra. Já em relação a *Histórias Mestiças*, como não há uma pré-seleção da curadoria que se assemelhe à outra exposição, a pesquisa irá passar pelos sete grupos temáticos que a constituem.

A partir da delimitação dos conceitos essenciais à operacionalização dos objetos de estudo, além da demarcação do campo de investigação, passamos a seguir ao exame de cada exposição. Entendendo que elas estão inseridas em contextos políticos e institucionais distintos e que um exame isolado das exposições seria insuficiente para discutir questões que vão além do espaço expositivo, procuramos expor o contexto em que cada mostra se deu para pensá-las em um sistema maior de reformulação de conhecimento, de tratamento de acervos, entre outros pontos.

3. INCOMPARÁVEL: ARTE DA ÁFRICA NO MUSEU BODE

Antes que analisemos o recorte estabelecido para *Incomparável*, é necessário que seja exposto o contexto em que a exposição ocorreu, principalmente em se tratando de um dos eventos preparatórios para a abertura do centro cultural Fórum Humboldt. Isso implica que a mostra foi pensada dentro da visão norteadora da organização do centro e da futura montagem que exhibirá os acervos do Museu Etnológico e do Museu de Arte Asiática. O desejo pelo reordenamento das coleções não-ocidentais, bem como da mudança da localização desses museus para um espaço comum remonta ao ano de 1999. Desde então esse processo vem sendo marcado por duas questões que se desdobram paralelamente aos acertos em torno do Fórum Humboldt. Uma delas diz respeito à reorganização do espaço urbano em Berlim, que em 1990 voltou a ser a capital da Alemanha, a partir de então reunificada. A outra se dá em relação ao passado colonial do país, tema que ganha cada vez mais espaço no debate contemporâneo, e que gera críticas ao lugar escolhido para sede do Fórum Humboldt e à arquitetura projetada para receber coleções, em que partes expressivas são oriundas de contextos coloniais. Passaremos por esses pontos antes de nos debruçarmos sobre a exposição.

A formação do acervo do Museu Etnológico de Berlim esteve aliada a expedições e domínios coloniais antes mesmo que a Alemanha obtivesse formalmente colônias sob seu poderio. Somente após sua unificação, em 1871, o país teve meios concretos para adentrar na disputa colonial. Entre 1884 e 1918, estiveram sob domínio alemão colônias no oeste e no leste da África, mais especificamente onde se localizam a República dos Camarões, Namíbia e Tanzânia, bem como ilhas do Oceano Pacífico [*Südsee*] e um entreposto em Qingdao [*Kiautschou*], na costa leste da China. Apesar de sua participação formal ser relativamente tardia nesse processo, Jürgen Zimmerer, professor de história da África na Universidade de Hamburgo, destaca que na história do colonialismo moderno, a Alemanha esteve presente desde o início, com participações nas viagens de portugueses e espanhóis nas Américas e na Índia, tendo atuado também por determinado período no tráfico negreiro (ZIMMERER, 2012, p.13).

Sobre a aquisição do acervo do Museu Etnológico de Berlim, a historiadora e socióloga Cornelia Essner relata o complexo arranjo institucional articulado por Adolf Bastian (1826-1905), primeiro diretor da instituição, que esteve à frente da casa e manteve laços estreitos, ainda que nem sempre alinhados, com a administração do Império Alemão entre 1873 e 1905. A partir de correspondências e documentos oficiais, Essner (1986, p.74-76) relata que Bastian conseguiu estabelecer com que o Museu Etnológico da capital do império tivesse preferência no recebimento de objetos removidos durante as expedições coloniais financiadas com recursos públicos, de modo que outros museus correlatos em florescimento não dispusessem de acesso direto ao patrimônio etnológico recolhido⁸.

Outra questão de grande relevância e que coloca em questionamento a legitimidade das coleções, além de refletir na discussão das pretensões de *Incomparável* e em última instância nos objetivos do Fórum Humboldt, diz respeito à forma com que foi adquirido o patrimônio cultural advindo de populações submetidas a condições de exploração social e econômica. Essner (1986, p.77) cita fragmento de carta enviada em 1897 por Richard Kandt, viajante alemão e residente no então domínio onde hoje se localiza Ruanda, a Felix von Luschan, então diretor ajunto do Museu Etnológico e sucessor de Bastian a partir de 1905. No fragmento, o viajante informa ao diretor ser muito difícil obter um objeto sem o uso de um mínimo de

⁸ Exemplo do afã pelo abastecimento do Museu Etnológico de Berlim na América do Sul foi a expedição capitaneada pelo antropólogo alemão Theodor Koch-Grünberg entre os anos de 1903 e 1905, em que foram percorridas regiões do Alto Rio Negro, na fronteira entre a Colômbia e o Brasil (KRAUS, HALBMAYER, KUMMELS, 2018, p.9).

violência. Ele também diz acreditar que metade do acervo do museu seria formada por patrimônio roubado⁹.

Os problemas da origem colonial que marcam o acervo do Museu Etnológico, bem como das peças africanas exibidas em *Incomparável* está presente também no local escolhido para a futura sede do Fórum Humboldt e das novas propostas de exibição dos acervos não-europeus. Isso se dá em função da estrutura arquitetônica e do local escolhidos para abrigar o centro cultural: a reconstrução, ainda que parcial, do *Berliner Stadtschloss*¹⁰ [Palácio da Cidade de Berlim] (figura 1). O emprego do termo reconstrução se dá em função do destino histórico que o palácio teve no século XX. Com a reconfiguração do mapa da Alemanha a partir do fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e a segmentação do país e de Berlim a partir de 1949 em duas nações, o Palácio, que foi severamente danificado durante o conflito, estivera localizado na área da então socialista República Democrática da Alemanha (RDA). Em 1950, a construção foi demolida para dar lugar a outro edifício, mais alinhado com os auspícios do novo regime.



Figura 1. Max Missmann – Panorama noroeste do Palácio da Cidade (dir.), à esquerda vê-se a catedral de Berlim e o início das Ilha dos Museus, 1904. Fotografia. Fonte: site do Fórum Humboldt e acervo do *Stadtmuseum Berlin*.

O que era um palácio barroco até 1950, deu origem a uma edificação moderna e voltada para a visitação pública a partir de 1976. O chamado *Palast der Republik* [Palácio da República] (figura 2) tornou-se o centro para grandes eventos políticos e culturais da RDA.

⁹ Nas palavras de Kandt: “*Überhaupt ist es sehr schwer, einen Gegenstand zu erhalten, ohne zum mindesten etwas Gewalt anzuwenden. Ich glaube, dass die Hälfte ihres Museums gestohlen ist*“ (ESSNER, 1986, p.77)

¹⁰ Informações sobre a história do Palácio da Cidade de Berlim podem ser encontradas na página oficial do edifício. Disponível em: <https://berliner-schloss.de/das-historische-schloss/baugeschichte/>. Último acesso em 14 de março de 2019.



Figura 2. Junge Heinz - Palast der Republik, 1976. Fotografia. Fonte: Arquivo Federal da Alemanha [Bundesarchiv]

Mais tarde, em 1990, após a queda do Muro de Berlim (1989) e em vias da reunificação, o palácio foi fechado sob alegação de contaminação por amianto em sua estrutura. Com a interdição e a mudança do regime político, iniciou-se o debate em torno da reconstrução do antigo Palácio da Cidade e de sua futura utilização. Conforme relatado por Viola König (2011, p.45), diretora do Museu Etnológico de Berlim entre 2001 e 2017 e antropóloga especializada em estudos pré-colombianos ligada à *Freie Universität Berlin*, no ano de 2002 o Parlamento alemão aprovou a reconstrução parcial do Palácio da Cidade na área original, o que implicou na demolição do Palácio da República em etapas entre 2006 e 2008.

Foi votado também que a reconstrução do Palácio da Cidade seria destinada a sediar o Fórum Humboldt, em homenagem ao legado do cientista e viajante berlinense Alexander von Humboldt. König havia sido nomeada em 2001 como diretora do Museu Etnológico com a tarefa específica de elaborar um novo conceito para a exibição das coleções do museu no futuro centro cultural (KÖNIG, 2011, p.9). A intenção era de que os acervos não-europeus fossem deslocados da antiga sede do Museu Etnológico, localizada no subúrbio ocidental da cidade, e retornassem a ter uma localização central na geografia da Berlim unificada. De fato a formação do centro cultural já era tema de debate interno na cúpula que rege as casas expositivas públicas da cidade conhecida como *Stiftung Preußischer Kulturbesitz* [Fundação do Patrimônio Cultural Prussiano], de modo que as decisões políticas, portanto, confirmaram o que havia sendo planejado, visto se tratar de patrimônio do Estado.

A reconstrução do Palácio da Cidade representa o desejo por reconectar Berlim com seu passado, mas aquele ainda distante da passagem e das marcas deixadas pelo nacional-socialismo e dos conflitos do século XX. O lugar simboliza o início da formação das coleções imperiais da cidade, o que remete à existência da *Kunstammer* [Gabinete de Arte], local que

abrigou entre os séculos XVI e XIX, em conjunto, objetos da Antiguidade, etnologia, arte, artesanato e música. Como König (2011, p.118-120) complementa, o Palácio da Cidade representa o nascimento dos museus, da universidade e da biblioteca de Berlim. Tal simbologia é resgatada pelo Fórum Humboldt, uma vez que o centro cultural é constituído por três instituições: a Fundação do Patrimônio Cultural Prussiano, responsável pelos *Staatliche Museen zu Berlin* [Museus Estaduais de Berlim], logo do Museu Etnológico e do Museu de Arte Asiática, a *Humboldt-Universität zu Berlin* [Universidade Humboldt], e a *Zentral- und Landesbibliothek Berlin* [Biblioteca Central e Estadual de Berlim].

O palácio, portanto, está ligado diretamente ao desenvolvimento e expansão da cidade. As primeiras construções no local datam de 1443, porém para fins desta pesquisa interessa-nos a função ocupada pelo lugar como sede do governo da Prússia, a partir de 1701, e a partir de 1871 como casa dos imperadores alemães, o que o torna um polo ressonante do poderio colonial alemão e das práticas ligadas ao exercício do colonialismo. Se por um lado, o lugar escolhido para sediar o Fórum Humboldt propõe um retorno às origens da cidade, aquele foi também um dos locais em que Império Alemão expediu suas diretrizes coloniais e cuidou da administração de seus protetorados espalhados pelo mundo e da aquisição de objetos removidos dessas e outras regiões. O retorno de objetos africanos a um palácio imperial pode soar contraditório dentro das propostas de ressignificação das coleções de arte não-europeia. De todo modo, a não inauguração do espaço impede com que se analise com segurança o resultado do trabalho iniciado por König quanto à exposição dos acervos. Caberá ao trabalho curatorial dar o tom da exibição dos objetos e a contemporização desse assunto na estrutura do centro cultural.

3.1 Exposição como laboratório

A exposição *Incomparável* insere-se em uma sequência de eventos iniciada em 2004 e conhecida como *Auf dem weg zum Humboldt-Forum* [A caminho do Fórum Humboldt]. Os acontecimentos são organizados pelas três instituições que integram o Fórum Humboldt, e ocorrem em caráter preparatório à abertura do centro. A primeira exposição da série, chamada de *Brasilien in Berlin* [O Brasil em Berlim], exibiu objetos do país, pertencentes ao acervo do Museu Etnológico, e ocorreu no foyer da Universidade Humboldt (KÖNIG, 2011, p.10)¹¹.

¹¹ Adicionalmente, cabe pontuar que entre 2003 e 2004 transitou pelas unidades do Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília a exposição “Arte da África – Obras-primas do Museu Etnológico de Berlim”, cujo catálogo conta com textos de Viola König, já ocupando o cargo de diretora do Museu Etnológico. O curador da exposição foi o pesquisador Peter Junge, então diretor da divisão africana no museu.

Diante do cenário exposto, passemos agora à análise da exposição e do trabalho desempenhado pela curadoria. Em primeiro lugar cabe a reflexão sobre o lugar em que se deu a mostra e a simbologia da presença de objetos africanos em um palácio como o Museu Bode, que originalmente, quando da sua abertura em 1904, era chamado de *Kaiser-Friedrich-Museum* e deveria servir à exibição de arte europeia. Em 1956 o museu foi renomeado em homenagem a seu idealizador, Wilhelm Bode (1845-1929), que havia sido aluno do historiador da arte e da cultura Jacob Burckhardt (1818-1897). Assim como seu mestre, Bode destacava a arte do Renascimento italiano, atribuindo a ela caráter exemplar e pedagógico. O mesmo deveria então reverberar na estrutura do Museu, cuja apresentação privilegiava aquele período como momento áureo da arte ocidental.

Desse modo, os curadores de *Incomparável* citam que Wilhelm Bode procurou, através da montagem do acervo da época, oferecer uma representação do contexto de onde as obras provinham, por isso pinturas e esculturas eram expostas em conjunto, o que não era comum naquele momento (CHAPUIS, FINE, IVANOV, 2017, p.6). A ideia pode ser melhor compreendida a partir da descrição feita por Peter-Klaus Schuster (2010), historiador da arte e diretor dos *Staatliche Museen zu Berlin* entre 1999 e 2008, acerca do pensamento em torno do Museu Bode. Nas palavras de Schuster (2010, p.58) o referido museu foi tido pelo seu idealizador como sonho de *fin-de-siècle* na forma de uma obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*). Externamente, a estrutura neobarroca do palácio construído para sediar o museu é marcada pela passagem do rio Spree pelas laterais da edificação, que por sua vez localiza-se na extremidade da Ilha dos Museus, o que na paisagem urbana da cidade industrial ofereceria, segundo Schuster, a impressão de retorno a um império da beleza, em meio de um mundo marcado pelo comércio, consumo e massificação. Internamente, a partir da reunião entre pintura e escultura, as salas expositivas deveriam, através da articulação entre beleza, harmonia e conhecimento, oferecer uma contextualização cultural sobre a origem das peças exibidas.

O Museu Bode, portanto, seria um representante por excelência da arte europeia. Se remetermos a linha de pensamento para o período em que ele foi inaugurado, 1904, em plena vigência do Império Alemão e do colonialismo ao redor do mundo, entende-se que ele também era um símbolo da superioridade ocidental, materializada na produção do Renascimento italiano diante das demais culturas. Como já exposto nas primeiras páginas desse trabalho, atualmente o museu não se limita ao Renascimento, tampouco à arte da Europa Ocidental, visto que abriga também a coleção de arte bizantina. Independente disso, a arquitetura do lugar, para citar sua parte

externa, e a articulação entre obras europeias e africanas preparada pela curadoria de *Incomparável* reforçam comparações entre as peças exibidas, historicamente submetidas a regimes diferentes de visibilidade e que, antes de serem expostas em museus, faziam parte de sistemas culturais próprios. A questão da comparação foi levada inclusive ao título da exposição em análise, bastante contraditório, visto que os curadores propõem uma discussão sobre a impossibilidade de se estabelecer comparações.

Chapuis, Fine e Ivanov (2017, p.11) expressam no catálogo que estabelecer o que é parecido ou o diferente não é uma questão de perspectiva, mas de epistemologia e poder. Como referência a esse pensamento, a curadoria acessou o trabalho do crítico literário indiano Rajagopalan Radhakrishnan, que entende o estabelecimento de comparações enquanto vetores de discursos de poder e superioridade. O crítico formula o raciocínio de que comparações são imbuídas de valores e, contextualmente, haveria sempre o efeito de uma agressão, na forma de um ponto de vista que deslegitima o *outro* dentro de sua subjetividade (RADHAKRISHNAN, 2009, p.454-455). Apesar disso, o autor procura estabelecer um parâmetro para que comparações extrapolem a tradição colonialista, que opera a partir da linha do *eu* e do *outro*, ou do *eu versus o outro*. Para tanto, Radhakrishnan (2009, p.455-456) oferece uma visão que busca contemporizar diferentes realidades em curso no mundo em um mesmo momento. Segundo seu pensamento, o mundo é um espaço irredutivelmente plural dentro de sua unicidade, no sentido de que realidades emergentes em diferentes partes do mundo são ao mesmo tempo historicamente distintas, mas contemporâneas umas às outras. Em última instância, busca-se mitigar a ideia do distanciamento temporal produzido pela Modernidade entre o europeu e o não-europeu, opondo-se à ideia de um suposto atraso civilizatório de outras culturas em relação à cultura ocidental dominante.

Em um exercício de aproximação do trabalho dos curadores de *Incomparável* com o pensamento de Radhakrishnan, cabe pontuar que o autor distingue formas de agir a partir de um determinado centro. Haveria, portanto, o *centrismo* que seria inevitavelmente descritivo, aquele que lê o mundo segundo a perspectiva e o acúmulo de experiências desse centro, e uma *atitude consciente*, que incorre no uso crítico e desconstrutivo do *centrismo* em nome do *outro* (RADHAKRISHNAN, 2009, p.463). Radhakrishnan segue seu pensamento ao formular que, mesmo que não seja possível haver um acesso direto ao *outro*, existe a possibilidade de uma rigorosa autocrítica e de uma “auto desfamiliarização” [*autodefamiliarization*] como respostas à presença do *outro*, de modo que tal convivência se pautasse pela contemporaneidade do *outro*

em paralelo ao *eu*. Tal abordagem autocrítica quanto ao *outro* não deixa de compreender reflexões sobre o próprio *eu* e os pressupostos que sedimentaram sua diferenciação.

Ao consubstanciar a problemática dos estudos comparativos, que reverberam um discurso valorativo e excludente, e procurar outra via para análises comparativas, Radhakrishnan (2009, p.470-471) propõe que comparações, para que se concretizem como conhecimento, devam se dar em um terreno que não pertença a ninguém. Ou seja, elas não deveriam atuar como difusoras de um cálculo que predetermina quem seria mais desenvolvido do que quem. Para ele, a comparação deveria se dar na forma de experimentos, em que o *eu* esteja disponível a tornar-se vulnerável ao olhar do *outro* em um campo horizontal de relações. Isso quer dizer que o fato de diferentes sociedades lidarem com questões de forma distinta, não impede com que uma possa aprender com a outra e vice-versa.

Outro ponto que merece ser comentado diz respeito ao posicionamento dos curadores de *Incomparável* quanto ao lugar de onde eles falam e a influência de seus contextos e formações na elaboração da exposição. Chapuis, Fine e Ivanov (2017, p. 13) reconhecem que, mesmo que cada um deles tenha analisado e escolhido as obras segundo pontos de vista, formações e inclinações distintas, essas escolhas refletem impressões de pessoas que viveram a maior parte de suas vidas no “norte global”, sobretudo na Europa e na América do Norte. Por isso, o formato da exposição, a montagem no museu e a formação dos grupos temáticos poderiam ser completamente outros, a depender da equipe encarregada. Fica a pergunta do porquê tais curadores não compartilharam sua autoridade com outros agentes, particularmente, profissionais provindos dos contextos colocados na mostra.

Esse discurso expresso pelos curadores pode mais uma vez ser relacionado com o estudo da comparação feito por Radhakrishnan (2009, p.459), em que ele sustenta que projetos comparativos devem estar conscientes de dois fatores. Por um lado, devem agir como se a comparação ocorresse em um mundo ideal, por outro, necessitam atuar na desconstrução de um idealismo ético para privilegiar os desequilíbrios que marcam a realidade vivida. Radhakrishnan segue dizendo que um projeto comparativo deve estar ciente de que, a despeito da evocação de um igualitarismo, nele inelutavelmente habita uma visão de mundo, que é presa a uma ideia de dominação e à reprodução dela.

Como percebido, uma questão central que determinou o tratamento das peças não-ocidentais nas coleções de Berlim foi a ideia de que povos não-europeus supostamente habitavam um

passado em muito tempo superado pelos colonizadores. A conceitualização desse pensamento pode ser compreendida a partir do estudo do antropólogo alemão Johannes Fabian, também acessado pelos curadores no catálogo de *Incomparável*, em que é discutido o uso do tempo pela antropologia. Quando fala sobre o princípio da *negação da coetaneidade*, Fabian (2013, p.67) refere-se a uma “persistente e sistemática tendência em identificar o(s) referente(s) da antropologia em um Tempo que não o presente do produtor do discurso antropológico”. Negar a *coetaneidade*, portanto, seria refutar ao *outro* a contemporaneidade no curso do tempo e da história, provocando um forçado posicionamento de atraso e subalternidade desse *outro*, em função dos pressupostos que regem a cultura e as relações sociais do *eu*.

Isso pode ser compreendido quando Fabian pontua que a epistemologia da história natural, fruto do Iluminismo, fundou-se no distanciamento e na separação. Isso colocou como referência comparativa positiva a Europa, o que implicou em perceber o *outro* a partir de sua diferenciação em relação a ela. Nas palavras de Fabian (2013, p.63) “o que torna o selvagem significante para o Tempo do evolucionista é o fato de ele viver em outro Tempo”. Ou seja, o tempo seria o agente que cria a distância entre o observador e o observado. Fabian propõe que um olhar que não negue a coetaneidade é aquele que assume o tempo compartilhado entre diferentes culturas e não localiza aquele entendido como *outro* em um tempo passado. Resumidamente, “o Conhecedor não pode alegar ascendência sobre o Conhecido” (FABIAN, 2013, p.179). É parte do trabalho curatorial em *Incomparável* retirar o enfoque na temporalidade das obras para oferecer uma percepção de compartilhamento do tempo entre africanos e europeus, o que também produz efeitos no presente.

Outra referência na pesquisa dos curadores é o antropólogo francês Bruno Latour, para o qual a distância entre observador e observado é causada pela tripartição crítica do Ocidente em *natureza*, *discurso* (política) e *sociologia*, ou seja, três narrativas usadas para falar do mundo. Essa divisão epistemológica impede os ocidentais de se analisarem com os mesmos pressupostos com que analisam outros povos (LATOURE, 1994, p.12-13). Quando ele sustenta que qualquer antropólogo é capaz de tratar sem crítica o “tecido inteiriço das naturezas-culturas” (LATOURE, 1994, p.12), diz justamente que o *outro* pode ser visto de maneira geral, já o *eu* é aquele ser complexo, cuja autopercepção é seccionada pelos segmentos supracitados. Essa visão é responsável por generalizar o *outro* em “tipos” condensados e estereotipados, uma vez que recusa a subjetividade individual em privilégio de uma abordagem que amalgama indivíduos em padrões de práticas e comportamentos. Outro ponto apontado por Latour (1994,

p.130) que favorece a compreensão do sujeito ocidental e da sua tentativa de diferenciação em relação ao *outro* consiste no fato de o indivíduo moderno viver em guerra contra si mesmo, dado o conflito gerado pelo processo de fuga de seus engodos resultantes do fracasso omitido da separação entre ciência e sociedade. O uso pela curadoria de Fabian, Latour e Radhakrishnan nos possibilita compreender ideias que os curadores procuraram articular na exposição, entre elas as noções de produção de diferenças a partir de um suposto distanciamento temporal, estereotipagens e o recurso a formas comparativas que não se deem de maneira hierárquica, mas a partir da compreensão das subjetividades colocadas em convivência.

3.2 Escolhas na mediação de informações

A proposta dos curadores em *Incomparável* consiste em incluir ontologias e epistemes africanas como parte da modernidade e da história da arte. Nas palavras dos curadores, propõe-se uma história da arte relacional, que coloque em questão perspectivas naturalizadas e as leve para futuras reflexões (CHAPUIS, FINE, IVANOV, p.16). Como esse objetivo se deu, será conhecido e analisado a partir do recorte da pesquisa.

No catálogo da exposição, a curadoria se ocupou em esclarecer os critérios levados em conta na elaboração das etiquetas de identificação das obras, que por sua vez incluem informações sobre a origem e proveniência de cada peça. Esse assunto merece tratamento diferenciado, em função do contexto em que as obras foram adquiridas, especialmente aquelas originárias da África, muitas delas removidas com o uso de violência por potências coloniais e posteriormente inseridas no mercado de arte europeu.

Chapuis, Fine e Ivanov (2017, p.17-18) refutam uma denominada “aura de autoridade” presente nas etiquetas de identificação das obras da exposição e recomendam que elas sejam observadas com um certo ceticismo. Eles entendem que as informações prestadas devam antes servir como pontos de partida para questionamentos dos próprios visitantes da exposição e dos leitores do catálogo. Os dados ali apresentados refletem o estágio da pesquisa sobre cada obra, o que posteriormente pode ser objeto de novas denominações e classificações, como alertado pela curadoria. Quanto à atribuição da autoria das obras, eles explicam que, quando não se conhecia o autor ou autora, foi optado por deixar um “metafórico espaço vazio” no título do trabalho, em vez de oferecer designações gerais como “artista anônimo” ou culturas específicas.

Em relação à designação da origem dos objetos, a curadoria informou que ela varia entre grupos étnicos, regiões geográficas ou nomes de lugares. Isso seria reflexo do acúmulo de informações

e denominações utilizados pelos museus ao longo do tempo. A atribuição da origem é sempre acompanhada entre parênteses do nome do atual país, ao qual a atual designação pertence ou pertenceu. Por fim, quanto aos dados da proveniência de cada peça, a curadoria reconhece a deficiência da pesquisa na área no âmbito dos museus públicos de Berlim e ressalta que o simples dado da proveniência não resolve essa intrincada trajetória dos objetos. Em alguns trabalhos os curadores tematizam essa proveniência e como eles passaram a integrar a coleções. De todo modo, as etiquetas de identificação exibem o nome da pessoa que cedeu ou vendeu o objeto a cada museu e a data da aquisição.

Nesse aspecto cabe apontar também a discrepância entre as informações disponibilizadas pelos museus em se tratando de objetos europeus e africanos. Entre as 33 obras africanas que compõem o recorte de pesquisa, à exceção dos dois trabalhos da artista contemporânea sul-africana Nomusa Makhunu, somente uma peça tem seu autor aventado. Já no caso das 23 obras europeias, em apenas 13 delas a autoria não é citada.

3.3 Grupos temáticos

3.3.1 “Os outros”

O primeiro grupo temático teve a pesquisa orientada pelo curador Jonathan Fine. Nele são agrupadas 12 obras que tratam da maneira como africanos e europeus viam uns aos outros. Fine (2017, p.21) explora o percurso histórico, que se inicia a partir das viagens portuguesas à costa ocidental da África no século XV, e, como, a partir da intensificação desse contato, europeus e africanos passaram a representar-se mutuamente. A questão do colonialismo é abordada como fato central que influenciou na maneira de identificar o diferente, o *outro*, e de perceber-se enquanto *eu*. O jogo de alteridades é composto por questões de diferença racial, nitidamente a cor da pele, e a crença europeia na sua superveniência em relação ao não-europeu.

Dois trabalhos expõem traços da maneira com que africanos e europeus viam uns aos outros. O primeiro deles é a escultura *Português com arma de fogo* (Figura 3), produzida supostamente entre os séculos XVII e XVIII em liga de cobre no então Reino no Benin, onde hoje se localiza a Nigéria. Uma figura masculina de olhos grandes, nariz e lábios finos representa um soldado português em posição de alerta, prestes a apertar o gatilho da arma.

O movimento que a peça exprime remete a uma postura de agilidade e vigilância. De antemão percebe-se a diferenciação nas características físicas do soldado, destituído de traços negroides.

Fine (2017, p.24) informa que outras esculturas semelhantes podiam ser encontradas na corte do Benin, além disso artistas daquela região representavam europeus não apenas como estrangeiros, mas pessoas violentas e algozes. O curador relembra que soldados portugueses atuaram em caráter privado a serviço da proteção do obá, ou seja, do governante do Benin. A escultura representa uma figura ambivalente, cuja presença atuou tanto na garantia do domínio colonial na região, como na proteção da administração local e na expansão do reino. Essa relação pode ser compreendida como garantidora da influência portuguesa na região. Nesse sentido, a pesquisadora norte-americana Flora Kaplan (1997, p.76) aponta que os portugueses atuaram junto do obá Esigie (1504-1550) na expansão do Reino do Benin, na primeira metade do século XVI. Nesse período, os reinos trocaram embaixadores e eram parceiros comerciais.



Figura 3. Português com arma de fogo, sécs. XVII-XVIII. Liga de cobre, 39 x 15 x 25 cm. Reino do Benin (Nigéria). Fonte: banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*.

O trabalho seguinte representa um homem negro e é originário da área que hoje compreende a Holanda e a Bélgica. *Busto de um africano* (figura 4) data de meados do século XVII e conforma uma série de preconceitos relacionados à ideia da incivilidade da população negra naquele período. Fine (2017, p.25) destaca que o busto é inacabado e poderia ter servido como modelo para representação de negros em um ateliê. O corpo africano é utilizado como elemento para exprimir desconforto, o que pode ser depreendido do semblante da figura, que denota confusão mental, estranheza e medo. Sua forma revela a ideia bestializada que se tinha das coletividades africanas, como se a razão fosse algo estranho ao negro representado. Outro apontamento é que a escultura em questão, que retrata um africano aos olhos de um europeu, pertence à coleção do Museu Bode e não do Museu Etnológico.



Figura 4. Busto de um africano, meados do século XVII. Terracota, 18 x 15,5 x 13,2 cm (sem o pedestal). Holanda ou Bélgica. Fonte: banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*.

A datação das duas obras elencadas é semelhante. Elas oferecem a oportunidade de percebermos pontos característicos de cada povo destacados pelos olhos de quem era originário de outro sistema cultural, com valores e princípios distintos. Enquanto o europeu era visto pelo africano como ser ambíguo, o africano era entendido pelo europeu como um ser que não partilhava da razão.

Outras peças presentes nesse grupo temático complementam a discussão sobre a maneira estereotipada com que europeus representavam africanos. Para além disso, é colocada uma máscara do leste da África datada do século XIX, em que sua identificação aponta para a representação da presença árabe na região¹². Essa peça traz a percepção de que não apenas os europeus eram tidos como *outros* aos olhos dos africanos, o que oferece a possibilidade de expansão da visão dualística que marca a exposição. Uma terceira questão que as obras desse grupo suscitam diz respeito ao entrelaçamento entre culturas, fruto das trocas e da convivência

¹² Como colocado em Silvério (2013), presença islâmica no continente africano inicia-se no século VII d.C. a partir da conquista do Egito pelos árabes. Até o século X d.C toda a parte norte da África é convertida, região que passou a ser denominada como “Magrebe”. Paralelo a isso decorreu a propagação da religião para o sul do deserto do Saara, chegando até o Sudão, regiões da Etiópia, Zimbábue e no noroeste da ilha de Madagascar. Até o século XVI o islamismo, ainda que internamente diferenciado em seitas e comunidades distintas, havia se espalhado desde a região conhecida como Chifre da África, no extremo-oriental do continente, até a costa do Senegal, no oceano Atlântico.

ao longo do tempo. As características dessa trajetória marcada por violência e desigualdade de condições podem ser verificadas em alguns dos trabalhos expostos.

Sete séculos separam duas peças que guardam grande semelhança entre si. Dois relevos desse grupo temático tratam de uma passagem da vida de Cristo e abrem a discussão sobre o espalhamento da cristandade pela África. O relevo europeu da *Crucificação* (figura 5) é feito em marfim e data século XII. Sua localização é atribuída à cidade de Colônia, no oeste da Alemanha, a autoria é desconhecida. A historiadora Mariza Soares (2017, p.60) cita registros da presença de marfim africano na Europa que remontam à Antiguidade, tendo sido pouco explorado durante o Renascimento, porém cujo comércio refloresceu a partir do século XV¹³.

Christine Seidel (2017, p.30) uma das curadoras assistentes em *Incomparável*, aponta que o relevo medieval agrupado nessa seção representa uma imagem canônica da referida passagem bíblica na ótica europeia. No centro da pequena peça está Cristo crucificado e em volta dele sua mãe Maria e São João que, como aponta Seidel, carrega um rolo de papel que simboliza seu evangelho e o livro de Apocalipse. Na parte superior do relevo estão figuras humanas que representam o sol e a lua, ambas em posição de lamentação.

Próximo a ele está um relevo africano (figura 6) que data supostamente do século XIX, da região da costa do Loango, onde atualmente localiza-se a República do Congo. A autoria também é desconhecida. Diferentemente do par europeu, o relevo africano exhibe Cristo na posição da crucificação, porém sem a cruz. Em vez de Maria e São João, são representadas duas figuras humanas ajoelhadas que apoiam suas mãos na vestimenta utilizada por Cristo, que encara o espectador em uma postura que se afasta da dor e do martírio. Outra característica que chama a atenção é o arco na parte superior do relevo. Fine (2017, p.31) afirma que o relevo é um exemplar do cânone artístico local, especialmente pelos traços do rosto com olhos grandes, nariz largo e do umbigo protuberante. Para o curador, as obras cristãs naquela localidade denotam a intensidade do “intercâmbio cultural e religioso” entre europeus e africanos ao longo dos séculos, sendo que o cristianismo propriamente dito teria se estabelecido na costa do Loango somente no século XVII.

¹³ Mariza Soares (2017) traçou histórico da exploração e exportação do marfim a partir da costa ocidental da África. Ela elenca registros da presença de artistas que se detinham com esse suporte desde o período que antecede a chegada e o estabelecimento dos portugueses no continente, marcado pela construção do Castelo de Elmina em 1482, onde hoje se localiza Gana. Soares comenta a ampla circulação do marfim na Europa do século XVI e a crescente demanda a partir do século XVII. O comércio de marfim e escravos no porto de Loango intensificou-se a partir do século XVII com a administração holandesa.

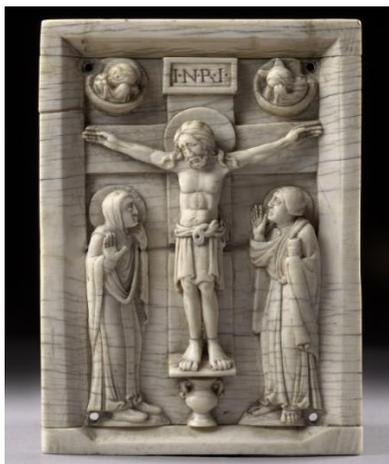


Figura 5. Crucificação, século XII. Marfim, 12,7 x 9,9 x 1,7 cm. Colônia (Alemanha). Fonte: banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*



Figura 6. Cristo entre duas figuras ajoelhadas, século XIX. Marfim, 8,8 x 5,5 x 6,2 cm. Costa do Loango (República do Congo). Fonte: banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*

O debate sobre a relação entre europeus e africanos é enriquecido com a análise da *Presa de elefante com relevos* (figura 7), que oferece uma narrativa da convivência histórica entre ambos. Esculpida no século XIX na costa do Loango, a peça consiste em uma narrativa entalhada em espiral na forma da presa e representa passagens do dia-a-dia da comunidade do artista que a produziu. São representados, por exemplo, cadáveres e ataques de animais. Na página da peça no banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*¹⁴ Paola Ivanov informa que peças desse tipo eram *souvenirs* muito comuns, mas que, apesar de refletirem o gosto do comprador europeu, discutiam a situação local e a crescente condição da superioridade europeia no reino de Loango. Indício disso pode ser verificado na extremidade superior do dente, em que na leitura de Ivanov, foi entalhada a figura de um homem europeu que escreve sentado em uma mesa. No catálogo, Fine (2017, p.32) informa que entre o final do século XIX e início do século XX era comum que africanos naquela região entalhassem em dentes de elefante para vendê-los aos europeus.

Cabe apontar também que a catalogação da referida peça informa que ela foi adquirida em 1874 pela expedição alemã na costa do Loango (CHAPUIS, FINE, IVANOV, 2017, p.32). Além disso, o referido banco de dados consultado informa que o item pertencia à coleção de Adolf Bastian, o primeiro diretor do Museu Etnológico, como já enunciado nesse trabalho. Mais do que um item comercial tornado popular pelos compradores, a obra é um registro da maneira com que a desigualdade entre africanos e europeus serviu como motivo para artistas daquele

¹⁴ *Elefantenstoßzahn*, código catalográfico: III C 429. Disponível em: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus>. Último acesso: 12 de junho de 2019.

continente. Ao mesmo tempo que esses artigos agradavam aos europeus, eles portavam em suas formas denúncias sobre os abusos cometidos nas regiões colonizadas.



Figura 7. Dente de elefante entalhado com relevos (detalhe), séc. XIX. Marfim, 70 x 7 x 13 cm. Costa do Loango (República do Congo). Fonte: banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*

Como última obra desse grupo temático a ser comentada, o autorretrato de 2013 da artista sul-africana Nomusa Makhubu trata do tema da manipulação fotográfica dentro da etnologia como forma de garantir a legitimidade do discurso que distancia africanos de europeus em um espectro civilizatório. Em *Imvunolo (vestimenta tradicional)* (figura 8), a artista posiciona-se em frente a uma projeção de uma fotografia etnológica que retrata trajés típicos usados por mulheres zulus¹⁵ na ocasião do casamento. A fotografia projetada tem um caráter descritivo não só das peças utilizadas pelas ancestrais de Makhubu, como também da mulher fotografada que é reduzida a um exemplar daquela cultura.

Makhubu adentra no cenário projetado na parede e se posiciona de modo que o corpo da mulher zulu passe a ser projetado em seu próprio corpo, evidenciando sua ancestralidade ao mesmo tempo em que contrasta o olhar colonial do fotógrafo da imagem projetada. A partir do tensionamento com a construção do estereótipo na fotografia etnológica, a artista problematiza

¹⁵ O povo zulu é oriundo de onde hoje localiza-se a África do Sul. Os territórios que habitam são ocupados por eles desde o século XVI. Seu poderio militar teve grande crescimento no século XIX, o que proporcionou também a expansão geográfica das comunidades. Nesse período e no início do século XX ocorrem confrontos diretos com os colonizadores britânicos, sendo o último registrado em 1906. As informações constam no *University of Iowa Stanley Museum of Art*. Disponível em: <https://africa.uima.uiowa.edu/peoples/show/Zulu> Último acesso em 21 de março de 2019.

esse hábito das expedições tidas como científicas especialmente no século XIX, assim como questiona a permanência desse modo de ver sua cultura aos olhos do estrangeiro.

Fine (2017, p.34) comenta que fotografias como a que Makhubu utiliza em seu trabalho eram registros visuais de como a representação do *outro* era definida e, nesse sentido, como a suposta objetividade reputada à fotografia foi manipulada para dar credibilidade às encenações que, uma vez distribuídas, propagavam o discurso sobre a imagem exótica e generalizada do africano. Uma característica do trabalho de Makhubu é que sua fotografia, ainda que uma obra de arte contemporânea, constitui parte do acervo do Museu Etnológico e não de um museu especializado na sua área de atuação, como por exemplo o Museu da Fotografia [*Museum für Fotografie*], instituição que também integra os *Staatliche Museen zu Berlin*.



Figura 8. Nomusa Makhubu – Imuvunolo (vestimenta tradicional), 2013. Impressão digital, 80 x 55 cm. Cidade do Cabo (África do Sul). Fonte: banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*.

3.3.2 “Gênero – ou a multiplicidade da pessoa”

O grupo temático seguinte é composto por 17 obras e foi dirigido pela curadora Paola Ivanov, com assistência de Antje Akkermann e participação de Julien Chapuis. A curadoria buscou oferecer uma visão da pluralidade que envolve a questão de gênero, especialmente quando se trata de sua operacionalização não dentro de uma, mas de várias culturas e diferentes espaços

temporais. Para tanto, no texto de apresentação do grupo, Ivanov e Akkermann (2017, p.51) partilham do pensamento da filósofa norte-americana Judith Butler, que entende as denominações de gênero e sexo enquanto categorias socialmente construídas nas quais diferentes atribuições são designadas conforme práticas corporais, performativas, discursivas, materiais e estéticas. Mari Mikkola (2017, *online*) enuncia que, para Butler, processos que delimitam distinções categóricas envolvem convenções normativas e avaliativas, frutos do exercício do poder, refletindo as condições daqueles que socialmente o detêm.

As curadoras também expandem a questão do gênero para elencarem que outras variáveis como senioridade, religião e status social também desempenham papel importante na constituição do sujeito. Outro aspecto destacado por Ivanov e Akkermann é o fato de que a interpretação sobre objetos que chegavam às coleções dos museus, em grande parte, era marcada pelo olhar de homens pertencentes às mais altas classes sociais, cabendo a eles o arbítrio na produção de conhecimento. Essa condição histórica é ilustrada nas figuras de Adolf Bastian, em relação à coleção do Museu Etnológico, e de Wilhelm Bode, no Museu Bode.

Ivanov e Akkermann procuram abordar a diversidade cultural manifestada no entendimento e na representação de gêneros na África e na Europa. A primeira obra a ser comentada apresenta uma performatividade ambígua no que diz respeito ao binarismo de gênero comum ao Ocidente. A máscara de origem Punu (figura 9), cujo território atualmente corresponde ao Gabão, é feita em madeira e datada do século XIX. Conforme informado por Ivanov e Akkermann (2017, p.58), peças desse tipo eram utilizadas em um ritual denominado *mukudj*. Nessa cerimônia caberia aos homens performar com a máscara, que por sua vez estariam encarnados por ancestrais femininos. As máscaras eram feitas tomando como modelo mulheres tidas como belas pela comunidade, em paralelo a formas bastante econômicas quanto às feições faciais, o que demonstra a articulação de um cânone à beleza local. Recai sobre o rosto uma camada de caulim, pigmento mineral branco, e na parte superior o penteado esculpido é recoberto de preto.



Figura 9. Máscara, séc. XIX. Madeira, 27 x 16 x 11 cm. Povo Punu (Gabão). Fonte: banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*.

Segundo a antropóloga norte-americana Elisabeth Cameron (1998, p.72) os autores das máscaras do ritual *mukudi* poderiam chegar a pedir para a modelo posar no momento de concepção do objeto. Ademais, é relatado que durante o ritual o público poderia reconhecer a pessoa representada pela máscara, que por sua vez era tratada como uma fotografia da retratada. Não só a máscara, mas a performatividade do homem, que acentua traços de sua modelo, ajuda no reconhecimento. Cameron acrescenta que os Punus acreditavam que os homens que performavam durante o *mukudi* seriam especialmente atrativos às mulheres. Elas poderiam rejeitar a ação dos homens que as representavam, que deveriam então corrigir a atuação.

Máscara semelhante pode ser encontrada no acervo do *Metropolitan Museum of Art*, de Nova York¹⁶. Na página no museu é explicado que o criador de uma máscara desse tipo buscava traduzir ao mundo espiritual os traços da mulher performada por ele. Esse significado, quando relacionado ao caráter solene de uso da máscara, soa como um culto à beleza, sendo essa associada à virtude. A página do museu complementa que o caulim utilizado na face da máscara era associado à cura e a um reino espiritual ancestral. A máscara Punu, portanto apresenta duas ambiguidades: uma com relação ao gênero – homens encarnados por mulheres; e outra, em relação à performatividade em si – encarnados por ancestrais femininas, que performam mulheres existentes na comunidade e provavelmente presentes na cerimônia.

A obra seguinte trata da representação do belo masculino na Itália do século XVI. *Retrato de um jovem homem* (figura 10) é um mármore de 1540 do escultor florentino Baccio Bandinelli

¹⁶ Informações disponíveis em: <https://metmuseum.org/art/collection/search/318667>. Último acesso em 22 de março de 2018.

(1493-1560). De acordo com Ivanov e Akkermann (2017, p.60), o busto de Bandinelli busca retomar a discussão artística de Michelangelo Buonarroti (1475-1564) sobre a forma. Nas palavras do historiador da arte Giulio Carlo Argan, esse desejo pode ser compreendido ao se conhecer que “Michelangelo não propõe tanto imitar ou emular o antigo quanto encontrar uma síntese, a continuidade profunda entre a espiritualidade sublimada do antigo e a espiritualidade cristã ou medieval” (ARGAN, 2013, p. 27). Desse modo, Ivanov e Akkermann comentam que Bandinelli teria elegido a indumentária clássica, sintetizada no mármore como material, no busto como forma, na túnica e na direção do olhar, para produzir jogo de movimentos que destacasse o aspecto vigoroso e viril da figura masculina. As curadoras deixam em aberto a possibilidade de que essa escultura represente alguma pessoa de fato, porém citam pesquisa que atribui o busto a Cosimo de Médici (1389-1464) (IVANOV, AKKERMANN, 2017, p.60).

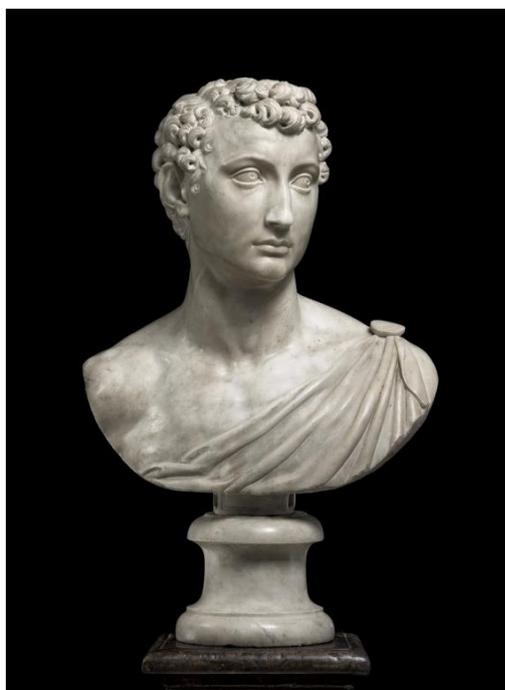


Figura 10. Baccio Bandinelli - Retrato de um jovem homem, em torno de 1450. Mármore, 77 x 51 x 26 cm. Florença (Itália). Fonte: banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*.

Sobre o trabalho de Bandinelli, cabe pontuar que Argan (2103, p.144) comenta que seu desenvolvimento se originou de uma análise dos valores de Michelangelo, portanto, de “uma pesquisa do equilíbrio balanceado nos movimentos dos volumes, de uma unidade plástica no modelado, de coerência do desenho, até de técnica”. O autor aponta que tanto em Vasari, quanto em Bandinelli, o belo ideal não seria mais o objeto de estudo, mas como o estilo se estenderia da arte ao modo de vida e como a arte se tornaria guia do gosto social. No busto percebemos o esforço por comunicar um caráter virtuoso e glorioso, em que a determinação do gênero da figura é bastante categórica quanto aos atributos qualitativos que caracterizam a forma.

Na peça seguinte, que tem origem no povo luba, região de Urua, onde atualmente se localiza a República Democrática do Congo, é representada uma imagem masculina, em que predomina a ambiguidade entre gêneros e o sincretismo de qualidades próprias do homem e da mulher segundo a tradição local. A *Figura ancestral masculina* (figura 11), datada supostamente do século XIX é de uma simbologia andrógina, caracterizada pelas escarificações na região do umbigo o que, segundo Ivanov e Akkermann (2017, p.62), simbolizam a fertilidade da mulher, em paralelo à presença do pênis. Elas também destacam que os “finos” traços do rosto, o “refinamento do penteado e da barba” e a “expressão majestosa” condensam uma perfeição terrena e espiritual. A leitura feita por elas pode se assemelhar à maneira de interpretar uma obra ocidental, como o busto de Bandinelli por exemplo. Como não são conhecidas referências bibliográficas que permitiram às curadoras o emprego desses adjetivos, permanece a dúvida se tal interpretação foi feita com base nos valores da cultura de onde a obra se originou. À luz da leitura das curadoras, podemos relacionar a *Figura ancestral masculina* com o *Retrato de um jovem homem* no que concerne ao desejo por consubstanciar qualidades referentes ao espírito e à forma. Mas, enquanto em Bandinelli, isso é feito de modo a excluir qualquer dúvida quanto à masculinidade do personagem, a entidade de Urua é virtuosa justamente por mesclar elementos característicos do homem e da mulher.



Figura 11. Figura ancestral masculina, século XIX. Madeira, 79,5 x 21 x 25 cm. Região de Urua, povo luba (República Democrática do Congo). Fonte: banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*.

Mary Nooter Roberts (2013) relata que na cultura Luba o rei, após a sua morte, encarnava na figura de uma mulher e seu sucessor deveria ser não seu filho direto, mas o filho de sua irmã. Esse costume foge em grande medida da hierarquia monárquica ocidental, em que o primogênito ou a primogênita do regente deve invariavelmente ocupar o cargo vago. Roberts

(2013, p.68) complementa que a arte na cultura luba, entendida como materialização de suas crenças espirituais e tradições políticas, que são intrincadas entre si, é essencialmente voltada para a classe dirigente e conforma a ambiguidade da relação entre os gêneros feminino e masculino no exercício do poder. Figuras ancestrais hermafroditas como a representada acima, embora produzidas e portadas por homens, exprimem a posição de liderança ao aludirem ao equilíbrio entre características femininas e masculinas. A androginia é tida então como virtude que contrabalança traços da personalidade do regente. Percebemos com essa obra um papel semelhante ocupado pelas mulheres nas culturas luba e punu, nas quais o poder é exercido não de maneira direta, mas segundo a encarnação feminina no corpo masculino.

As duas obras seguintes continuam a discussão sobre o gênero feminino, especialmente no que concerne à maternidade. Na arte ocidental são comuns representações de mãe e filho, o que tradicionalmente é materializado nas composições da Virgem Maria com o Menino Jesus. A escultura *Maria com o menino* (figura 12), datada de 1460 e oriunda de Estrasburgo, na França, representa, segundo Ivanov e Akkermann (2017, p.64) não apenas a progenitora de Cristo, mas também um símbolo de toda a Igreja. A curadoria selecionou outra obra que também trata do assunto da maternidade, mas discutida em outros termos. A imagem feminina originária de Bangwa (figura 13), na região onde se localiza a República dos Camarões, é também feita em madeira, porém a postura da mulher e a de seu filho diferem substancialmente da peça francesa. Na imagem Bangwa a mulher é representada portando apenas um adorno entalhado na região do longo pescoço, com joelhos flexionados, olhos bem abertos e dentes à mostra. Já a criança foi esculpida de costas para o espectador, de modo que pescoço e cabeça se curvam para o lado de suas costas, parecendo que ele olha reticente para quem o observa.

Jesus de Estrasburgo é representado de braços abertos e voltado para frente. Jonathan Fine (2017, p.64), que contribuiu no texto sobre a peça bangwa, pontua que a população local contemporânea à imagem provavelmente reconhecia as pessoas retratadas, sendo que a mulher poderia ser a companheira de um fon, o rei dos bangwas, que segurava o sucessor ou a sucessora do reino. Ademais, Fine complementa que a pátina incrustada na superfície da escultura apontaria para seu uso em rituais como o de coroação. Por fim, o curador diferencia a imagem da escultura de *Maria e o menino* ao comentar que seu uso se afastava de um significado religioso, para tratar especialmente de celebrações do poder da dinastia vigente.



Figura 12. Maria com o Menino, em torno de 1460. Madeira de buxo, 40 x 14 x 13 cm. Estrasburgo (França). Fonte: banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*.



Figura 13. Mãe com filho, séc. XIX. Madeira, 81 x 22 x 20 cm. Etnia Bangwa (República dos Camarões). Fonte: banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*.

Com as duas obras que se seguem, a curadoria de *Incomparável* parece buscar retirar do continente africano a peculiaridade da ambiguidade entre gêneros para abordar o assunto também no contexto europeu¹⁷. Equilíbrio e complementaridade são temas centrais abordados na obra “*Casal ancestral*” (figura 14), oriundo do grupo étnico Dogon, comunidade cujo território localiza-se entre o Mali e Burkina Faso. O conjunto escultórico representa lado a lado um homem e uma mulher em igualdade de proporção. O contato corporal entre os dois é dado pelo braço esquerdo masculino, que repousa sobre os ombros femininos. Chama a atenção a variedade de materiais utilizados na composição do trabalho, em que à estrutura dos corpos humanos em madeira são adicionadas peças em metal nas orelhas, narizes e bocas. Búzios entrelaçados são posicionados na cintura de cada figura e pérolas preenchem o lugar dos olhos. O curador Julien Chapuis (2017, p.69) acrescenta que essa obra simboliza o equilíbrio, a ordem e a harmonia entre gêneros, que apesar de diferentes, são complementares. Chapuis coloca que a peça está em diálogo com o mito de origem daquele povo, em que o deus *Amma* teria criado dois casais de gêmeos andróginos, que por sua vez foram os responsáveis pelos ensinamentos do manuseio de ferro, da tecelagem e da agricultura.

¹⁷ Cabe pontuar que no catálogo da exposição, quando é exibida a escultura de Baccio Bandinelli (figura 10), os curadores citam que no Renascimento figuras andróginas como a do David de Donatello simbolizavam a instabilidade entre a beleza mundana, juvenil, também chamada de *vida ativa*, e a aquela característica dos filósofos, a *vida contemplativa* (IVANOV, AKKERMANN 2017, p.60). Porém a não-exclusividade africana quanto ao tema da androginia adquire seu lugar quando uma obra europeia que trata do assunto é colocada de fato na exposição.

Outra obra nesse grupo trata da relação entre homem e mulher, mas menos em um contexto marital do que de obediência e aprendizado. O grupo escultórico medieval de *Jesus e João* (figura 15), é originário da região do Lago de Constança, no sul da Alemanha e data aproximadamente de 1310. Assim como no casal ancestral Dogon, as duas figuras partilham do contato corporal. A cabeça do apóstolo João apoia-se no peito de Cristo, enquanto a mão direita de cada figura é posta em contato. No banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin* é publicado trecho do livro *Bildwerke nördlich der Alpen* [Esculturas ao norte dos Alpes] (2014) do historiador da arte alemão Tobias Kunz, no qual a obra é analisada¹⁸.



Figura 14. Casal ancestral, século XIX. Madeira, búzios, metal, miçangas, 63,5 x 23 x 20 cm. Etnia Dogon (Mali e Burkina Faso). Fonte: banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*.



Figura 15. Grupo escultórico com Jesus e José, em torno de 1310. Madeira de carvalho, 89 x 47 x 31,5 cm. Região do Lago de Constança (Alemanha). Fonte: banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*.

Segundo Kunz (2014), o tema principal do grupo escultórico é a *Unio mystica*, a união mística entre Cristo e o apóstolo João. A origem dessa passagem, como explicado, remonta ao momento bíblico da Última Ceia, em que João, após a revelação de Cristo de que ele será traído por um dos apóstolos, dirige-se até seu mestre, repousa a cabeça em seu peito e toca a sua mão. Kunz expõe que figuras desse tipo eram comuns em mosteiros femininos no sudoeste da Alemanha a partir do século XII e que a figura de João era comparada à de uma noiva. A representação delicada e feminizada de João serviria como objeto de identificação às freiras, virgens unidas espiritualmente a Cristo. É notória a hierarquização entre Cristo e João, dada a diferença no tamanho de cada um. Ademais os traços masculinos, caracterizados sobretudo pela barba e o

¹⁸ *Christus-Johannes-Gruppe*, código catalográfico: 7950. Disponível em <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus>. Último acesso em 29 de março de 2019.

rostro austero, concentram-se na figura de Cristo. João, nesse caso, representaria o papel a ser cumprido pelas mulheres devotas à vida religiosa nos mosteiros.

O grupo temático aqui discutido coloca em convívio percepções, práticas e entendimentos diferentes no que tange a questões de gênero em diferentes sociedades. Pode ser depreendido também o esforço da curadoria em não cristalizar alguns comportamentos como essencialmente africanos ou europeus. As obras elencadas não abordam a binaridade de gênero como uma especificidade da Europa ou a androginia como algo caracteristicamente africano. Pelas peças escolhidas, entretanto, tem-se a impressão de uma presença maior da condensação entre gêneros nas peças africanas, entretanto não eliminando da Europa esse tipo de abordagem.

3.3.3 “*Performance*”

O grupo temático seguinte foi dirigido pelos curadores-assistentes Antje Akkermann e Andrew Sears. O conjunto é formado por 13 obras entre esculturas, retábulos e máscaras africanas e europeias. Entre as 7 peças africanas, cinco delas são máscaras. Os 6 artigos europeus dividem-se entre 4 imagens sacras, uma máscara e um retábulo. Somente a máscara não está relacionada ao cristianismo. A reunião das peças selecionadas busca discutir o papel dos museus na ressignificação dos objetos, uma vez que sua exibição estática em grande medida esvazia o trabalho do papel performático que coube a ele um dia. Para que se compreenda o que está sendo problematizado com esse conjunto, recorreremos ao antropólogo britânico Alfred Gell (2018, p.192) que, ao discutir a teoria antropológica aplicada à arte representacional, trabalha a noção de contato com objetos de culto dentro de relações sociais ligadas à maneira de se relacionar com objetos que medeiam práticas e ritos.

Desse modo, segundo Gell, é cabível que seres biologicamente inanimados possam iniciar ações, ou seja, desencadear a *agência social*, termo que para ele é identificado à detenção de subjetividade e intencionalidade, relação que prevê a existência de agentes e pacientes, que podem intercambiar ou fundir papéis a depender da situação. Gell (2018, p.184) completa que “é possível existir uma intersubjetividade entre pessoas e índices [objetos], em particular os índices que como imagens dos deuses, têm uma forma humana”. Objetos seriam dotados de características metafísicas pois há um círculo sociocultural, em alguns casos também político, em que relações sociais se dão no sentido de reiterar essas crenças e práticas.

Os objetos presentes nesse grupo temático atendiam a relações sociais frequentemente desencadeadas no âmbito religioso de cada sociedade. A agência que elas produziam era dada

pelo papel incumbido a cada um que, em alguns casos, somente se completava com o caráter performativo em que eles eram exibidos, no formato de danças ou procissões por exemplo. A exposição estática no museu pode incorrer no risco de reduzir o objeto às idiossincrasias de sua forma, o que acabaria por apartá-lo de seu passado performático. Akkermann e Sears (2017, p.89) lamentam que os museus que compõem o acervo da exposição não possuam informações detalhadas sobre as cerimônias em que os objetos eram apresentados, tampouco sobre a reação ou a participação do público presente em cada ato.

A primeira obra a ser comentada é oriunda da já comentada etnia Luba, da República Democrática do Congo, e representa um casal ancestral. Diferente da imagem andrógina do homem encarnado por uma entidade feminina (figura 11), a escultura em formato de assento é apoiada por um homem e uma mulher, proporcionalmente equivalentes (figura 16). Como apontado por Akkermann e Sears (2017, p.93) o trono na forma de um assento têm um grande significado simbólico para o povo luba. Ele servia como meio para manifestação de uma autoridade invisível e foi feito originalmente para que ninguém repousasse sobre ele, porque simbolizava a relação de proteção que havia entre o regente e seus ancestrais. As duas figuras apoiam a parte superior do trono delicadamente na ponta dos dedos, o que, segundo os curadores, significa que sustentam o peso do reinado sem muito esforço físico, serenos. A peça representava o poder do regente e ficava disponível à visualização apenas em datas oportunas.



Figura 16. Mestre Buli – Assento apoiado por um casal ancestral, século XIX. Madeira, 54,8 x 46 x 30 cm.
Fonte: banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*.

Esse assento Luba é a única peça africana do recorte da pesquisa em que há uma menção da autoria: o Mestre Buli, um escultor de origem luba, responsável por peças marcadamente unidas

pela característica do rosto alongado, como é o caso das duas figuras. A autoria de obras luba é discutida por outro trabalho da já citada pesquisadora Mary Nooter Roberts. Sobre esse ponto, ela relaciona a nomenclatura dada a objetos não ocidentais e as suposições em torno da autoria, mais como uma evidência da trajetória desses objetos nas mãos e instituições ocidentais, do que uma reconstrução fidedigna do contexto em que cada peça originalmente habitava. Criticamente, a pesquisadora expõe que a carência de documentação sobre os nomes dos artistas luba, seus colecionadores, comerciantes, profissionais de museus e especialistas é que são responsáveis pela criação de nomes como "Mestre Buli" (ROBERTS, 1998, p.61).

Roberts (1998, p.71) aponta que o "Mestre Buli" no início era identificado como "Mestre do rosto alongado", porém, ao citar contribuições de outros autores, ela elenca a possibilidade de ter havido dois mestres Buli, um em meados do século XIX e outro no final. Sobre a questão da autoria para os luba, Roberts (1998, p.67) descreve que, segundo sua experiência de campo, seus entrevistados falaram mais dos processos de concepção do objeto por meio da mediação de um espírito ou da sua prefiguração a partir de um sonho. Essas informações apresentam outros caminhos na relação de autoria e expõem um ímpeto ocidental pela individualização em autores, não excluindo elementos de validação dentro da comunidade.

Roberts refuta, porém, que uma autoria partilhada com espíritos e sonhos diminua a importância da maneira com que a criatividade do artista é percebida e performada pelos luba. A pesquisadora conclui que, se para o Ocidente a questão da originalidade está ligada a perspectivas de êxitos mercadológicos, para os luba ela estaria associada à validação e legitimação de autoridade política, de modo que a formação de valor de uma peça estaria ligada à raridade e antiguidade de um objeto em relação às suas reproduções (ROBERTS, 1998, p.70). O eventual sigilo em torno da autoria, segundo Roberts, preservaria a aura sagrada da peça.

A curadoria estabeleceu uma relação entre o assento luba e uma escultura em madeira oriunda da cidade alemã de Colônia. O "*Anjo do santo sepulcro*" (figura 17) data aproximadamente de 1170 e é parte de um grupo escultórico mais complexo, destinado a narrar a passagem da ressurreição de Cristo. Conforme explicado na página da obra no banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*¹⁹ a função do anjo no grupo escultórico seria a de representar o aviso às Três Marias, à beira do túmulo, de que Jesus havia ressuscitado. A imagem perdeu as asas, que podiam ser removidas de suas costas, bem como um possível cetro apoiado na mão esquerda

¹⁹ *Engel vom Heiligen Grab*, código catalográfico: 2969. Disponível em: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus>. Último acesso em 02 de abril de 2019.

da figura. Akkermann e Sears (2017, p.90) apontam que, assim como no assento Luba, a presença da divindade era atestada pela sua ausência material. A presença de Cristo não é materializada, mas simbolizada pela representação da narrativa de sua ressurreição.

Conforme posto no catálogo de *Incomparável*, o grupo do qual o anjo faz parte era posicionado no altar de uma igreja no período da páscoa e simbolizava o túmulo de Cristo, o que era característico da teatralidade litúrgica na época em que a peça foi feita (AKKERMANN; SEARS, 2017, p.90). A simbologia da imagem e a circunstância em que ela era exibida, portanto, representavam uma história religiosa e a presença viva do espírito ressuscitado.



Figura 17. Anjo do Santo Sepulcro, 1170. Álamo, 62,5 x 25 x 23,5 cm. Colônia (Alemanha). Fonte: banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*.

Quatro máscaras de diferentes regiões da África têm funções ritualísticas performadas por grupos masculinos, ou estão ligadas a cerimônias de passagem, em que meninos passavam a ser tratados como homens. Há também a presença de uma máscara europeia, oportunidade que os curadores utilizam para apontar diferenças simbólicas entre elas.

A comparação é estabelecida nitidamente com uma máscara oriunda da região de Kom ou Fungom, na República dos Camarões. Essa máscara, intitulada *Mabuh* (figura 18), possui os traços marcados pelo exagero nas expressões faciais, seja pelos olhos bem abertos, bochechas cheias, nariz e boca protuberantes e sobrancelhas que formam dois arcos sinuosos na parte superior do rosto. Conforme explicado por Akkermann e Sears (2017, p.98) o objeto compunha um ritual performado em conjunto com outras máscaras, em que cada uma simbolizava uma entidade na hierarquia dos povos das planícies dos Camarões. O portador da máscara liderava

o ritual e representava uma entidade que dava origem a um ser ancestral. Outras máscaras representavam guerreiros e animais.



Figura 18. Máscara Mabuh, séc. XIX. Madeira e fibra vegetal, 35 x 25,5 x 17,5 cm. Região de Fungom ou Kom (República dos Camarões). Fonte: banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*.

A máscara europeia que compõe o grupo temático é também caracterizada pelo exagero nas formas, porém sua agência difere substancialmente do uso da máscara *Mabuh*. O *Console com máscara de um homem selvagem* (figura 19), feito de arenito em torno de 1704, era imóvel e exibido na fachada do então Palácio da Cidade, cuja reconstrução abrigará o centro cultural Fórum Humboldt, discutido no início deste capítulo. A máscara é oriunda do ateliê do arquiteto e escultor Andreas Schlüter (1659-1714), incumbido pelo Duque Frederico III²⁰ para dirigir a expansão e reestruturação do Palácio da Cidade a partir de 1698 (HINTERKEUSER, 2004, p.301-302). Conforme informado por Akkermann e Sears (2017, p.96), a exemplo de máscaras e seres grotescos esculpidos nas paredes e torres de igrejas românicas e góticas, como na catedral de *Notre Dame* em Paris, cuja função era causar temor e simbolizar irracionalidade e atrocidades do mundo exterior à Igreja, a máscara de Schlüter representa poderes da natureza, que deveriam ser controlados pelo caráter civilizatório da monarquia prussiana.

²⁰ Com a unificação do Reino da Prússia em 1701, o Duque Frederico III de Brandemburgo (1657 – 1713) passa ao comando da monarquia e é renomeado como Frederico I.



Figura 19. Andreas Schlüter e ateliê - Console com uma máscara de um homem selvagem, em torno de 1704. Arenito, 66 x 44 x 32 cm. Berlim (Alemanha). Fonte: banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*.

Akkermann e Sears (2017, p.98) aventam semelhanças formais entre a máscara de Schlüter e a máscara *Mabuh*. Eles citam sobretudo o destaque nos eixos horizontais e verticais, o forte alinhamento frontal e a robustez das formas. Apesar disso, enquanto a máscara *Mabuh* era exposta em ocasiões específicas e relacionadas à liga masculina secreta da sociedade de Kom, o selvagem de Schlüter destinava-se à permanente exibição pública.

Uma peça nesse grupo temático apresenta um exemplo de escultura europeia, cuja performatividade não era estática. O “*Cristo sobre o jumento no domingo de ramos*” (figura 20) data de 1530 e é de autoria desconhecida. A escultura contém a imagem de Cristo sobre um jumento cuja articulação das patas dianteiras e traseiras notadamente exprime movimento. A imagem representa a passagem bíblica da entrada de Jesus em Jerusalém, em que apóstolos atendem ao seu pedido para que o trouxessem uma jumenta, que eles encontrariam amarrada junto a seu filhote. Jesus teria montado no filhote, já coberto com o manto dos apóstolos, e partido para Jerusalém, onde foi recebido pela multidão com ramos nas mãos²¹. O episódio é conhecido como a “Entrada Triunfal em Jerusalém” e o dia foi nomeado como “Domingo de Ramos”. A data marca o início das festividades da semana santa. Conforme explicam Akkerman e Sears (2017, p.104) desfiles de esculturas como essas são registradas desde o século XII em cidades de língua alemã. Eles ocorriam durante procissões litúrgicas no Domingo

²¹ Na Bíblia, a referida passagem é narrada no livro de Mateus, capítulo 21. Texto disponível em: https://www.bibliaon.com/mateus_21/. Último acesso em 04 de abril de 2019

de Ramos para lembrar as pessoas de comparecerem às festividades da Paixão de Cristo. Durante a reforma protestante, esse tipo de escultura foi tido como idolatria e vários exemplares foram destruídos, porém ainda hoje algumas cidades preservam essa tradição. A obra só era exibida em uma ocasião específica e atendia a uma função determinada pelo calendário cristão.



Figura 20. Cristo sobre o jumento no domingo de ramos, em torno de 1530. Tília, 148,5 x 166 x 54 cm. Suábia (Alemanha). Fonte: banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*.

Uma peça africana nesse grupo temático também era exibida, ou performada, em momentos específicos no cotidiano da sociedade a qual pertencia. A máscara *Ekpoki* (figura 21) é oriunda da região do rio Kwa, na Nigéria, e novamente a datação é atribuída ao século XIX. A forma da máscara tensiona horizontalidade e verticalidade. Ainda que o afunilamento dos traços se dê cima para baixo, a expressividade do formato do rosto é construída pela expansão horizontal dos elementos, como se vê na testa, nos olhos e na boca. Nota-se uma oposição do queixo diminuto em relação à testa esparsa. A mandíbula inferior é amarrada à parte superior da boca, o que proporciona com que ela se movimente.



Figura 21. Máscara Ekpoki, século XIX. Madeira, 28 x 29 x 14 cm. Região do rio Kwa (Nigéria). Fonte: banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*.

Akkermann e Sears (2017, p.102) comentam que a máscara era parte de um conjunto maior utilizado por uma aliança masculina intitulada *Ekpo*, que no período pré-colonial detinha funções governamentais na região do rio Kwa. O objeto era utilizado em festividades específicas como em datas que comemoravam o casamento de ancestrais masculinos ou em funerais de membros da referida aliança. Os curadores comentam que a máscara teria uma espécie de duplo negativo, que seria uma figura má e desprovida de beleza. Eles supõem que a presente peça seja a máscara que representava o bem, dotado de serenidade e sabedoria, dadas as cicatrizes verticais em sua testa e o contraste entre formas grandes e pequenas.

Os curadores de *Incomparável* discutem o efeito que museus causam a objetos, que não foram a princípio concebidos para uma exposição contínua ao público, tampouco pensados como itens autônomos ou teleológicos. Utilizando peças da África e da Europa, percebemos que a discussão do conjunto se deu em dois eixos. Um deles diz respeito ao fato de que a presença das peças no museu as aliena de seus usos tradicionais, o que fica claro no caso das máscaras africanas (figuras 18 e 21), pelo fato delas comporem rituais em que não havia uma diferença clara entre a pessoa que usava cada a máscara e as entidades que agenciavam as cerimônias. Como comentado, não só as máscaras, mas o assento luba (figura 16), a imagem *Cristo sobre o jumento no domingo de ramos* (figura 20) e o *Anjo do Santo Sepulcro* (figura 17) eram disponibilizados ao olhar exclusivamente em ocasiões propícias, propriedade que lhes foi retirada em favor de uma suposta preservação da memória sobre o que elas compunham. O outro eixo está ligado ao exercício de não localizar certas características propriamente ao

continente africano ou ao europeu. A máscara de Schlüter (figura 19), por exemplo, é um vestígio que contradiz a ideia exotizante de que máscaras seriam uma peculiaridade africana.

A reunião de trabalhos tão variados, com origens, trajetórias e agências distintas fez da sala de exposições temporárias do Museu Bode um espaço de experiências não apenas das diferenças e aproximações entre as culturas exibidas, mas também como algumas delas representavam uns aos outros e os reflexos dessas impressões na forma de cada obra. Os objetos do grupo *Os outros* acentuam elementos visuais do processo de desumanização do africano por parte do europeu e da sedimentação hierárquica dessa figura do *outro*. Grosfoguel (2016, p.40) comenta que especialmente a partir de 1492, data da chegada de Colombo na América, o entrelaçamento do cristianismo junto ao centralismo racial e étnico do Ocidente incorreu na racialização dos membros de outras culturas e credos, os posicionando abaixo da linha do humano.

Outras obras do grupo exibem olhares africanos sobre esse longo contato com o europeu, no qual se percebe o protagonismo do tema da violência. Os demais grupos temáticos do recorte atendem a um esforço presente em toda a exposição, que é o de discutir alguns temas à luz de cada cultura, sem que para tal sejam delimitadas características típicas de cada povo. Isso ficou claro principalmente no grupo voltado para o debate sobre gênero. Influências compartilhadas nesse processo de contato sistemático entre europeus e africanos são da mesma forma pontos tocados pela curadoria. Adiante teremos contato com peças que foram dispostas em dupla ao longo das várias salas onde se dá a exposição permanente do Museu Bode.

3.4 Confrontações

Como descrito na Introdução e no Capítulo 2, cada uma das sete duplas que compõem esse recorte seguiu um ordenamento específico. Uma peça africana e uma peça europeia foram colocadas próximas uma da outra, de modo que ficavam dispostas lado a lado ou frente a frente. Esse tipo de posicionamento é chamado pelos curadores de *Gegenüberstellung*, e pode ser traduzido como *confrontação*. O aplicativo da exposição informa a localização das confrontações e dos grupos temáticos, de modo que o visitante pode ir direto às salas onde os objetos estão posicionados ou simplesmente os encontrar ao acaso ao longo da visita. As subdivisões a seguir são nomeadas conforme os títulos dados pela curadoria a cada par de obras.

3.4.1 “Como a arte torna-se arte?”

No primeiro conjunto de obras (figura 22) a curadoria buscou levantar o debate sobre o tratamento diferenciado que museus historicamente dispensaram a obras ocidentais e não-ocidentais. Ao lado esquerdo do *Putto com tamborim*, um anjo de autoria do mestre renascentista Donatello, feito entre 1428 e 1429 em Florença, foi colocada a *Estatueta da deusa Irhevbu ou da princesa Edeleyo*, cuja autoria não é conhecida, a datação é estimada entre os séculos XVI e XVII e sua origem remete ao antigo Reino do Benin, atual Nigéria. Na montagem, a dupla foi posicionada na basílica do Museu Bode, um local privilegiado e centralizado, que segundo os curadores foi construído para tornar perceptível os volumes e a estrutura de uma igreja florentina do Alto-Renascimento (CHAPUIS, FINE, IVANOV 2017, p.9). As duas peças em questão tinham papéis definidos em cada cultura a que pertenciam, porém diferentes fatores, entre eles a entrada no mercado de arte e a maneira com que cada uma foi tratada pelos museus que as abrigaram, contribuíram para que seus significados fossem objeto de disputa, o que pode ser verificado nos estudos sobre a proveniência de cada trabalho.



Figura 22. (à esquerda) Donatello – Putto com tamborim, 1428-29. Bronze com restos de douramento, 36,2 x 14,7 x 16,2 cm. Toscana (Itália). (à direita) Estatueta da deusa Irhevbu ou da princesa Edeleyo, séculos XVI-XVII. Liga de cobre, 46,5 x 22,6 x 18,7 cm. Fonte: site do Fórum Humboldt.

Ao escrever sobre essa confrontação, o curador Jonathan Fine (2017, p.133-134) comenta o papel dos museus no processo de diferenciação entre as duas obras e pondera que originalmente nenhuma delas havia sido concebida como obra de arte autônoma, mas fizeram parte de grandes encomendas com finalidades religiosas ou ritualísticas. Ele exprime o ponto de vista de que as duas esculturas contam entre as principais obras dos museus berlinenses. O paralelo estabelecido por Fine, é o de que tanto a escultura do *Putto*, quanto a de *Edeleyo/Irhevbu*, foram

produzidas em momentos sensíveis da história de cada povo de onde elas originaram. A primeira é para Fine um exemplar de escultura do início do Renascimento [*Frührenaissance*], “um período de renovação artística e experimentações criativas”. Já a segunda seria um exemplo de peça produzida em um período de inovações no Reino do Benin, uma vez que a partir do início do século XVI os artistas daquela região passaram a dominar a técnica da fundição de metal, matéria-prima foi introduzida pelo comércio com a Europa²².

O curador explica que o *Putto* de Donatello tinha posição de destaque no então *Kaiser-Friedrich-Museum*, dado que Wilhelm Bode o posicionou junto a outros bronzes para comunicar um ordenamento histórico-artístico, já que sua intenção era que o museu transmitisse o contexto cultural de onde cada peça advinha. A montagem de Bode conferia relevância ao trabalho também em função do grande valor que o Renascimento tinha para ele próprio. Já no caso da escultura de *Edeleyo/Irhevbu*, por ser tida como uma peça etnológica, ficava exposta junto a várias outras obras do então Reino do Benin em uma vitrine abarrotada.

No banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*²³ é exposto que o *Putto* de Donatello compunha originalmente a fonte do batistério da catedral de Siena juntamente com outras cinco figuras semelhantes, sendo três de Donatello e três do escultor Giovanni di Turino, contemporâneo do primeiro. A peça esteve desaparecida desde 1687 e teve sua atribuição creditada ao mestre do Renascimento quando Bode em 1902 a adquiriu em Londres do *marchant* Murray Marks dono da galeria *Burlasker Brothers*. Após isso, Bode doou a peça ao museu que hoje leva seu nome.

Já a obtenção da obra atribuída à princesa *Edeleyo* ou à deusa *Irhevbu* foi marcada pela violência colonial que assolou diferentes regiões do continente africano. Fine (2017, p.133) relata ainda no catálogo que o referido bronze havia sido feito para o palácio onde viva a monarquia do Reino do Benin e compunha um altar em memória a um antigo rei. A peça foi removida do local em 1897 pela expedição punitiva britânica, responsável pelos saques ao patrimônio monárquico. Em seguida, junto com outras peças, o bronze foi inserido no mercado de arte e em 1900 foi comprada em Londres do colecionador britânico William Downing Webster e, desde então, passou a integrar o acervo do Museu Etnológico de Berlim.

²² A pesquisadora da Universidade de Viena e curadora Barbara Plankensteiner (2007, p.77) aponta que entre o final do século XV até a dominação inglesa do Reino do Benin em 1897, o país comercializava com a Europa sobretudo pimenta da Guiné, marfim, algodão, tecidos em rafia, madeira, borracha e óleo de palma. Os europeus inicialmente vendiam ao Reino latão, cobre, sedas, corais mediterrâneos e mais tarde também armamento.

²³ *Putto mit Tambourin*, código catalográfico 2653. Informações disponíveis em: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus>. Último acesso em 9 de abril de 2019.

Como exposto acima, as duas peças foram compradas no mesmo período, porém tiveram destinações distintas, conforme a narrativa escolhida para interpretar cada trabalho. À peça europeia, o museu de arte; à africana, o de etnologia. Esse assunto é aprofundado pelos curadores que discutem o registro catalográfico em cada obra. Na parte de trás da obra do Reino do Benin há duas inscrições, uma delas é ainda hoje utilizada pela catalogação do Museu Etnológico, a outra teria supostamente sido inscrita por algum de seus detentores após o saque de 1897. Já a inscrição na superfície do *Putto* de Donatello é invisível ao espectador, foi feita na superfície inferior da concha que sustenta o corpo da figura. Segundo Chapuis, Fine e Ivanov (2017, p.8) a visibilidade do lugar no qual a peça da princesa/deusa recebeu a inscrição pelo sistema classificatório do museu era claramente mais importante do que a peça em si. No caso da obra de Donatello, eles apontam que tudo foi feito para preservar sua fruição estética e não permitir com que o número de inventário atrapalhasse essa experiência, já que não deveria haver barreiras entre o objeto e sua “dignidade”.

3.4.2 “*Animais selvagens*”

A confrontação seguinte oferece uma discussão sobre o entrelaçamento cultural a partir do sistemático contato entre europeus e africanos, em que trocas, apropriações, ressignificações de objetos e seus valores simbólicos entram no campo de interação entre as diferentes culturas. As duas esculturas podem ser chamadas de *aquamaniles*, ou jarros em formato de animais, que podiam ser enchidos com água para diferentes usos. O *Aquamanile de Leopardo* (figura 23), feito em latão, é oriundo do já citado Reino do Benin e data do século XVII. Oposto a ele, está o *Aquamanile de Leão* (figura 24), feito em bronze no século XV e proveniente da Baixa Saxônia (Alemanha). Os autores de ambos são desconhecidos.



Figura 23. Aquamanile de leopardo, século XVII. Latão, 44 x 15 x 65,5 cm. Reino do Benin (Nigéria). Fonte: banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*.



Figura 24. Aquamanile de leão, em torno de 1500. Bronze, 32,5 x 42,6 x 12,5 cm. Baixa Saxônia (Alemanha). Fonte: banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*.

Após narrar o surgimento dos *aquamaniles* no Oriente Médio, a partir do ano de 800 e sua distribuição pela Europa Ocidental, via Espanha moura, bem como sua popularização a partir do século XII, o curador Julian Chapuis (2017, p.137) coloca que as *aquamaniles* europeias teriam chegado à África Ocidental trazidas por comerciantes portugueses no século XV e a partir de então prefiguraram como itens de ostentação pelos obás do Benin. Chapuis explica que a matéria-prima da *aquamanile* do Benin, o latão, era importada da Europa, assim como outros produtos. Em troca, o Benin forneceria pessoas escravizadas, especiarias e marfim. No Benin, o objeto teria adquirido um aspecto de maior proeminência simbólica do que na Europa.

Enquanto o exemplar da Baixa-Saxônia podia ser manuseado com um cabo contido nas costas do jarro em forma de Leão e era utilizado principalmente como um gesto de hospitalidade quando oferecido para lavar as mãos de visitantes, o objeto do Benin, que pesa 10 kg vazio, não possui apoio para seu uso. No Benin, *aquamaniles* de leopardo serviam a rituais de purificação do *obá* em cerimônias anuais destinadas ao fortalecimento do poder do governante, ocasião na qual um leopardo era também sacrificado (JUNGE *apud* CHAPUIS, 2017, p.138). Chapuis também chama a atenção para a monumentalidade do aquamaline do Benin e da sua relação com o pertencimento, por parte do obá, de características semelhantes às do leopardo. Assim como a escultura de *Edeleyo/Irhevbu*, a proveniência da aquamanile do Benin remete à expedição punitiva britânica ao reino em 1897. A peça foi adquirida também em 1900, mesmo ano de aquisição da escultura feminina.

3.4.3 “Mulheres poderosas”

A comparação seguinte procura discutir a dimensão política dos papéis femininos em cada sociedade. A *Cabeça memorial de uma rainha-mãe (Iyoba)* (figura 25) data do século XVI e é mais uma peça presente na exposição que originalmente foi adquirida no mercado de arte britânico após a já referida expedição punitiva ao então Reino do Benin. O curador Jonathan Fine (2017, p.193) afirma que o busto feminino supostamente compunha um altar dedicado a um ente ancestral até ser removido pelos ingleses. Em frente a ela está o *Retrato de uma jovem dama (Marietta Strozzi)* (figura 26), feito em torno de 1462 pelo escultor florentino Desiderio da Settignano (1428-1464).



Figura 25. Cabeça memorial de uma rainha-mãe (Iyoba), século XVI. Liga de cobre, 51 x 16 x 18 cm. Reino do Benin (Nigéria). Fonte: banco de dados Staatliche Museen zu Berlin



Figura 26. Desiderio da Settignano - Retrato de uma jovem dama (Marietta Strozzi), em torno de 1462. Mármore, 52,8 x 47,8 x 23,8 cm. Florença (Itália). Fonte: banco de dados Staatliche Museen zu Berlin.

Fine (2017, p.193) coloca que a mulher representada no busto do Reino do Benin faz referência mais a um cargo político na hierarquia daquele estado, do que especificamente a uma única mulher. O curador explica que a figura possui diversos elementos que acentuam seu poder político, como a coroa verticalizada e o colar que cobre todo o seu pescoço. Ele chama a atenção para a composição do rosto, especialmente dos olhos e aponta que anteriormente a pupila deveria ser preenchida por ferro, com o intuito de realçar seu olhar. Essa figura feminina é associada a uma *Iyoba*, ou seja, uma rainha-mãe. Fine coloca que politicamente no Reino do Benin as mães dos obás passaram a deter um papel proeminente na administração após o episódio em que entre 1515 e 1516 a rainha-mãe Idia teria comandado exércitos para combater invasores, e, após garantir a vitória a seu filho, o então jovem obá Esigie (1504-1550), foi honrada com o título de *Iyoba*, que passou a ser hereditário entre as rainhas-mães.

Flora Kaplan (1997, p.77) coloca que na sociedade do Reino do Benin, a figura de uma *Iyoba* representava uma mulher exemplar, que incorporava virtudes e conquistas desejadas pelas mulheres comuns, que poderiam almejar um lugar na corte pela via da união com um obá ou um de seus funcionários. A crença em torno da *Iyoba* era a de que elas eram predestinadas ao cargo mesmo antes de terem nascido e de que o êxito em dar à luz ao próximo obá seria o resultado de seu destino e de suas habilidades pessoais. Caberia, portanto, à arte da corte do Benin eternizar sua existência.

Contraposta à *Iyoba* está um busto em mármore do *Quattrocento* italiano. Como explicado por Fine (2017, p.193-194), a influência política da mulher representada nessa escultura está não por ela formalmente ser dotada de poderes administrativos, mas pela expectativa de poder que um casamento com ela poderia gerar em seus eventuais pretendentes. A identidade da jovem mulher esculpida por Desiderio da Settignano é atribuída a Marietta Strozzi, que, segundo Fine, pertencia a uma poderosa família de florentina, rival dos Médici. Ao traçar um perfil de Marietta Strozzi, o pesquisador Victor Coonin (2009, p.44-45) ressalta que a beleza da moça foi celebrada na Florença do século XV, além de ela ter sido uma atrativa opção de casamento, dado o alto dote que a acompanharia.

Embora a atribuição não possa ser confirmada, em função da falta de uma inscrição no busto que garanta se tratar de Strozzi, Fine explica que durante o Renascimento italiano, retratos femininos eram feitos para celebrar noivados ou casamentos, no intuito de representar ambições dinásticas ou objetos de desejo aos anseios masculinos. Por outro lado, tais peças poderiam servir como memoriais após a morte prematura de uma mulher. Retornando a Coonin (2009, p.41), o pesquisador aponta que, diferente de representações masculinas, pouquíssimos bustos femininos do *Quattrocento* podem ser atribuídos a um artista em específico e são ainda mais raros os casos em que a retratada pode ser identificada com segurança, em função de não haver inscrições na peça que informem dados de autoria ou de quem se tratava a escultura.

A curadoria de *Incomparável* também ressalta a questão da beleza nas duas figuras femininas, os diferentes significados depreendidos de cada uma delas e como essa característica é medida. No caso de *Iyoba*, Fine (2017, p.193-194) atribui a construção da beleza no busto não apenas à destacada simetria de seus traços faciais, mas também ao fato de a escultura exprimir a grandeza do cargo político ocupado pela mulher, de modo a demonstrar força, maturidade e determinação. Já no caso do busto atribuído a *Marietta Strozzi* o curador afirma que Settignano expressou no mármore um “momento de beleza” de sua modelo por tê-la representado no

movimento em que sua cabeça, seu olhar e sua atenção são levemente desviados à esquerda. Sobre os diferentes significados dos bustos em suas culturas, Fine aponta que a obra de Settignano busca eternizar a juventude feminina e seu potencial de servir ao ímpeto político de sua família, já a imagem de *Iyoba*, que não é jovem, nem idosa, eterniza uma posição feminina de exercício ativo do poder, não apenas político, como também militar. Independente de como Fine articulou o papel da beleza em cada busto, não parece claro haver uma ponderação sobre como o Reino do Benin pensava a beleza e como seus atributos estariam conformados na imagem de *Iyoba*. A imagem abaixo (figura 27) clarifica a ideia da montagem por confrontação realizada em *Incomparável*, onde vemos o busto da rainha-mãe do Benin posicionado frente a frente com o da jovem dama de Florença.



Figura 27. Sala 129 do Museu Bode. (centro) Cabeça memorial de uma rainha-mãe (*Iyobá*), Reino do Benin (Nigéria) século 16; (no primeiro plano, à esq.) Desiderio da Settignano, Retrato de uma jovem dama (“*Marietta Strozzi*”), Florença (Itália), em torno de 1462. Fonte: blog *Staatliche Museen zu Berlin*.

3.4.4 “*Quem precisa de proteção?*”

Antes de pertencerem a museus, as duas peças da confrontação seguinte tinham como função a proteção de suas respectivas comunidades. Fora as dimensões semelhantes entre as duas obras, as peças refletem entendimentos distintos sobre as condições de proteção e quais seriam os algozes em cada cultura. A escultura africana é um *Mangaaka* (figura 28) datado pelo museu como do século XIX e oriundo da etnia Yombe, residente na região do rio Chilungo, que compreende territórios da República Democrática do Congo, República do Congo e Angola. Seu par europeu é uma figura da *Maria do Manto Protetor* (figura 29), de autoria atribuída ao escultor alemão Michel Erhart (1440-1522), datada de aproximadamente 1480.



Figura 28. Mangaaka, séc. XIX. Madeira, ferro, porcelana, pigmento, 120 x 54 x 38,5 cm. Etnia Yombe (República Democrática do Congo, República do Congo e Angola). Fonte: banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*.



Figura 29. Michel Erhart - Maria do Manto Protetor, em torno de 1480. Madeira de tília, 135 x 62 x 36 cm. Ulm (Alemanha). Fonte: banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*.

Os curadores Julian Chapuis e Paola Ivanov (2017, p.145) explicam que figuras de *Mangaaka* surgiram no Congo a partir da segunda metade do século XIX, quando a região era simultaneamente disputada entre Portugal, França e o chamado Estado Livre do Congo, criado pelo rei Leopoldo II da Bélgica. A função dessas imagens seria garantir a justiça, afastar o mal e contribuir para a confiança na ordem social. Cabe elencar que um *Mangaaka* era feito a partir do trabalho conjunto entre um escultor e um *nganga*, pessoa da comunidade que conhecia os rituais com profundidade. O *Mangaaka* possui uma postura que confronta quem o olha de frente. Queixo e pescoço encaram o espectador, os olhos são arregalados, a boca semiaberta com dentes à mostra. No centro do abdômen há uma cavidade, que era preenchida por objetos que conferiam o poder combativo à entidade. O mesmo era feito no preenchimento da barba. Chapuis e Ivanov (2017, p.146) completam que quando europeus perceberam o significado protetivo dos *Mangaaka*, proibiram seu uso, os confiscaram, destruíram vários exemplares ou os enviaram a museus nas metrópoles. Para que o poder de um *Mangaaka* não se voltasse contra o povo Yombe, antes que os europeus os apreendessem, os *ngangas* retiravam da cavidade abdominal e da barba os utensílios que atestavam seu poder combativo, como pode ser percebido nesse exemplar.

Diferentemente da postura afrontosa do *Mangaaka*, a *Virgem do Manto Protetor* possui um olhar sereno, que em vez de encarar o espectador, mira ao longínquo enquanto protege seus féis que, de joelhos, pedem por proteção no interior de seu manto. Chapuis e Ivanov (2017, p.145) explicam que a imagem possivelmente era posicionada no altar de uma igreja, enquanto os fiéis ajoelhavam-se de frente a ela, em semelhança às imagens das pessoas sob seu manto, no sentido

de pedir por proteção contra males como a fome, a guerra ou pragas. A imagem, segundo os curadores, servia como foco de pedidos, fonte de esperança e coragem aos crentes. A comparação entre as duas obras mostra diferentes maneiras de expressar visualmente angústias de comunidades ameaçadas, cada uma à sua maneira e conforme seus contextos. Não obstante, o *Mangaaka* é sinal da violência da corrida colonial e das marcas deixadas nas crenças e nos hábitos de comunidades que estavam pelo caminho, nesse caso os yombe. Em outra situação, o que atormentava os alemães no século XV era a perspectiva de pestes, guerras e da fome.

3.4.5 “*Marfim*”

Nesta confrontação, os curadores Jonathan Fine e Christine Seidel buscaram colocar em discussão os sistemas classificatórios anteriores e posteriores ao advento da etnologia. A peça africana *Recipiente de sal* (figura 30) é atribuída a um artista da etnia Sapi, originária da atual Serra Leoa, e tem datação estimada entre 1490 e 1530. É informado que antes de 1688 a peça já se encontrava nas coleções berlinenses, ou seja, quase dois séculos antes da unificação da Alemanha e da entrada formal do país na disputa colonial. Seu par europeu é uma escultura de *Hércules* (figura 31) atribuída ao círculo do artista sueco Raimund Faltz (1658-1703). A datação atribuída pelo Museu Bode à escultura a localiza anterior ao ano de 1694 e é informado que, em função de seu estilo, a peça teria sido concebida no norte da Alemanha, talvez em Berlim. A trajetória dos dois objetos nas coleções públicas de Berlim ilustra o desenvolvimento do pensamento e do discurso que diferencia temporalmente africanos de europeus. As duas peças foram feitas com o mesmo material, o marfim, porém a leitura conferida a cada uma delas fez com que uma convivência inicial no já referido Gabinete de Arte da monarquia prussiana, as separasse mais tarde entre o Museu Etnológico e o Museu Bode.



Figura 30. Artista sapi – Recipiente de sal, entre 1490 e 1530. Marfim, 21 x 11,5 cm. Povo Sapi (Serra Leoa). Fonte: banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*.



Figura 31. Círculo de Raimund Faltz – Hércules, anterior a 1694. Marfim, 33,8 x 9,3 x 9,5 cm. Norte da Alemanha (Berlim?). Fonte: banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*.

Conforme narrado por Fine e Seidel (2017, p.129-130), os dois objetos dessa confrontação foram adquiridos pelo império prussiano no século XVII, para compor o Gabinete de Arte, localizado no mesmo edifício sede da monarquia. Ainda que inicialmente as obras fossem exibidas na mesma sala, elas despertavam a atenção por aspectos diferentes. Séculos depois os objetos foram separados conforme a classificação consolidada no século XIX, que relegou o *Recipiente de sal* à categoria de objeto etnológico e o *Hércules* a objeto de arte, cada um sendo direcionado a museus de propósitos essencialmente diferentes.

Conforme comentado não só pelos curadores, mas também informado em página virtual do *Metropolitan Museum of Art*²⁴ dedicada a obra semelhante de seu acervo, recipientes como esse que integra a exposição são exemplos do contato entre culturas, nesse caso resultado da presença portuguesa na costa ocidental da África a partir do século XV, em contato com moradores daquela região. Segundo Fine e Seidel (2017, p.129), portugueses levavam à África desenhos, impressões e objetos como modelos e encarregavam artistas locais de entalhar imagens semelhantes em marfim. A página do museu nova-iorquino indica que os portugueses teriam ficado impressionados com o “considerável” talento de entalhadores de marfim ao longo da costa oeste da África. Com isso, passaram a encomendar trabalhos em que os artistas locais engenhosamente combinaram formas e estéticas africanas e europeias.

²⁴ Informações disponíveis em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/316442> (Último acesso em 16 de abril de 2019)

O recipiente sapi é feito em formato de um globo, em que cobras entrelaçadas descendem da parte inferior da esfera até a base que a sustenta, onde podem ser verificados leões, que exibem escudos da bandeira portuguesa. Em torno do globo há uma faixa com símbolos e letras onde pode-se ler a inscrição “*Espera in Deo*”, traduzido pelos curadores como “*Hoffe auf Gott*”, que em português pode ser entendido como “tenha esperança em Deus”. Sobre o *Hércules* de marfim, os curadores apontam registros do comércio da matéria-prima que remontam à Antiguidade, mas que viveu novo impulso a partir das empreitadas coloniais²⁵.

Fine e Seidel (2017, p.130) ainda colocam que, mesmo quando em 1858 os dois objetos estiveram exibidos lado a lado, quando o Gabinete de Arte foi transferido para o segundo andar do *Neues Museum*, a escultura de *Hércules* despertava atenção pelo suposto refinamento e complexidade de sua forma, enquanto o *Recipiente de sal* era interessante dada sua origem longínqua conferindo um ar exótico à coleção. O retorno da convivência entre as duas obras em *Incomparável* ocorre no âmbito de um desejo de problematização de classificações museológicas, pensando na visão hierárquica e colonial que pesou sobre objetos não-ocidentais em relação a peças exibidas em museus de arte.

3.4.6 “Retratos de cabeças”

A comparação seguinte discute a maneira com que objetos não-ocidentais foram recepcionados no contexto museológico e do mercado que se formou em torno de objetos removidos das regiões colonizadas. A peça “*Cabeça memorial de um Obá*”, feita em bronze, data do século XVI e seu autor é desconhecido. Ela é oriunda do antigo Reino do Benin e, assim como as demais obras beninenses na exposição, foi parar no mercado de arte europeu em função da expedição punitiva britânica ao Reino do Benin em 1897. Os registros no catálogo apontam que a obra foi adquirida já no ano seguinte para compor o acervo do Museu Etnológico de Berlim. Seu par europeu é a “*Cabeça de João Batista em uma bandeja*”, feita em madeira de carvalho e cuja datação gira em torno de 1430. Sua autoria é desconhecida, porém sua origem é creditada aonde hoje se localiza a Bélgica. As duas peças e a maneira com que foram expostas em *Incomparável* podem ser conferidas na imagem abaixo (figura 32).

²⁵ Sobre a exploração de marfim da África e sua popularização no continente europeu ver a nota 13.



Figura 32. Sala 208 do Museu Bode. (à esquerda) Cabeça de João Batista em uma bandeja, em torno de 1430. Madeira de carvalho, 22,5 x 36 x 34,5 cm. Bélgica. (à direita) Cabeça memorial de um obá, século XVI. Bronze, 22 x 19 x 20. Reino do Benin (Nigéria). Fonte: imprensa *Staatliche Museen zu Berlin*.

Como a imagem esclarece, os dois objetos tratam de representações de cabeças, cada qual detendo significâncias particulares, conforme a cultura em que foi concebida. Não obstante, a sobreposição do poder político europeu na África marcou a maneira com que as peças daquele continente foram lidas após a retirada forçada de seus locais de origem, a introdução no mercado de arte e a posterior alocação em museus da Europa.

Conforme o curador Andrew Sears narra no catálogo (2017, p.189-190), a cabeça referente ao obá do Benin era abrigada no palácio real saqueado pelos britânicos, e compunha um altar privado dedicado à preservação da memória daquele obá. Após o saque, os comerciantes europeus relacionaram cabeças desse tipo a elementos de rituais de sacrifícios humanos, especificamente a decapitação, reforçando a narrativa da essência primitiva e selvagem daquele povo, o que serviu como um dos pretextos de legitimação da dominação britânica daquele país. Em verdade é a cabeça referente a João Batista que de fato remete a um sacrifício humano. A narrativa dessa decapitação é oriunda da Bíblia, na qual, segundo o Evangelho de Mateus²⁶, capítulo 14, versículos 1 a 12, Herodes, governante da Galileia, após a dança de Salomé, filha de Herodíades, sua cunhada e com quem desejava ter uma relação íntima, havia prometido à sobrinha qualquer desejo. Instigada por sua mãe, Salomé pediu a cabeça de João Batista em

²⁶ A referida passagem também pode ser lida no Evangelho de Marcos, Capítulo 6, versículos 14 a 29.

uma bandeja. João Batista havia em princípio sido preso por Herodes, por ter reprovado as intenções do rei de se relacionar com Herodíades (CASTRO, 1995, p.1301).

No que tange à cabeça do obá, o antropólogo britânico Robert Layton (1991, p.82) aponta que a arte do Benin, que era controlada pelo líder e restrita ao círculo de sua corte, não se dedicava apenas a representar uma ordem ancestral e imutável, mas também a registrar eventos únicos e pessoas específicas. Ele comenta que os primeiros registros de cabeças em bronze no Reino do Benin carregavam consigo traços mais naturalistas, que individualizavam as obras como retratos. Representações posteriores de cabeças como a presente nessa comparação eram feitas com cavidades na parte superior, destinadas a apoiar presas de marfim em altares dedicados a obás falecidos. Nesses exemplares, as feições dos obás adquiriram traços mais generalistas, com destaque aos adornos no pescoço e na parte superior da cabeça²⁷.

Sobre a cabeça de João Batista, que também possui um orifício na parte superior da cabeça, Sears (2017, p.189-190) utiliza trabalho da pesquisadora Barbara Baert (2013) para informar que a peça era utilizada como relicário, em que um cristal tapava a cavidade, ao mesmo tempo que permitia ver o eventual objeto guardado dentro dele. Segundo Baert (*apud* Sears, p.189), a peça é uma representação da morte, cujo naturalismo a torna palpável. Uma diferença notável quanto ao tratamento de obras europeias e africanas pode ser notada quando Sears informa que até a década de 1960, objetos como a cabeça de João Batista costumavam ser guardados no porão de museus devido ao seu caráter sanguinolento, enquanto que paralelo a isso, exemplares como a "*Cabeça Memorial de um Obá*" eram comuns no mercado de arte.

3.4.7 “Heróis míticos”

A última confrontação do recorte lida com esculturas de dois ícones religiosos pertencentes a cada cultura de onde as obras advém. A representação das entidades está diretamente relacionada com os ensinamentos e os valores das crenças a qual pertencem. De um lado é colocada uma escultura de *Tshibinda Ilunga* (figura 33), figura mítica do povo Còkwe, ou Chócue, oriundo de Angola e da República Democrática do Congo. A peça é datada do século XIX e composta por diversos materiais, como madeira, tecido, cabelo, vidro e fibras vegetais.

²⁷ A mudança nessas representações é discutida por Layton (1991) em diálogo com outros antropólogos estudiosos da arte do Reino do Benin. Layton (1991, p.82-83) cita estudo de Fagg (1970), que relaciona a passagem de um estilo individualista na representação das cabeças dos obás para outro de caráter mais geral com um possível declínio dessa posição política, o que justificaria o destaque aos adornos, no sentido de realçar mais o peso da posição de um obá naquela sociedade, do que um governante em específico.

Sua contraposição é uma escultura da “*Aflição de Cristo*” (figura 34), feita em 1525 pelo escultor alemão Hans Leinberger (1480/85 - após 1530)²⁸ em Landshut, no sul do país.



Figura 33. Tshibinda Ilunga, séc. XIX. Madeira, tecido, cabelo, vidro, fibras vegetais, 38,5 x 14,5 x 15,5 cm. Povo Còkwe (Angola e República Democrática do Congo). Fonte: banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*.

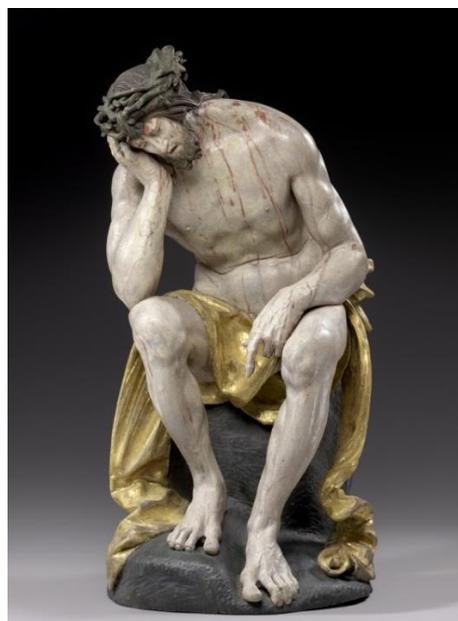


Figura 34. Hans Leinberger – Aflição de Cristo, 1525. Tília, 75 x 36 x 29. Landshut (Alemanha). Fonte: banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin*.

Os dois trabalhos medeiam relações religiosas e foram concebidos em momentos específicos da trajetória de seus povos. Como outros ícones africanos analisados neste trabalho, a escultura de *Tschibinda Ilunga* encara o espectador e é marcada pela postura rígida da figura e os joelhos levemente flexionados. Chapuis e Ivanov (2017, p.153) destacam que os traços simultaneamente realistas e expressivos da figura, com destaque à proporção tomada pelas mãos e pelos pés, expõem elementos de um tipo ideal masculino na cultura Còkwe, que ressoa força e habilidade de negociação. Já a escultura de *Jesus Cristo* possui um corpo farto em músculos e veias protuberantes. No entanto, sua força física concorre com o estado de desolação que o personagem se encontra. Segundo informado pela curadoria, a peça de Leinberger, feita anos antes da eclosão da Reforma Protestante de meados do século XVI, denota o sofrimento a que *Cristo* teria sido submetido para salvar a humanidade de seus pecados.

Retomando *Tshibinda Ilunga*, a curadoria toca nos efeitos das relações colonialistas em comunidades na África, que, nesse caso, dizem respeito não só às origens da inserção da

²⁸ O banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin* informa essa datação para o período em que Hans Leinberger teria vivido. Outras fontes apresentaram resultados semelhantes.

entidade na crença do povo Cômke, como também à influência do contato com europeus no período colonial, destacadamente com os portugueses. Conforme informado por Ivanov e Chapuis (2017, p.153), até o século XIX o povo Cômke encontrava-se disperso em comunidades de caçadores ou de fugitivos do tráfico negreiro pelo noroeste de Angola e sudoeste da República Democrática do Congo. Sua formação identitária teria sido reforçada naquele momento após alianças firmadas com os portugueses, principalmente em razão do comércio de marfim e cera de abelha. Segundo eles, disputas dos Cômke com outras comunidades locais, geradas pela sua expansão política com apoio português, foi um fator responsável pela adoção de *Tshibinda Ilunga* como entidade principal, uma vez que é creditado a ele a fundação do reino Lunda, vizinhos dos Cômke. Essa relação de origens comuns teria facilitado a convivência entre a organização política dos Cômke e seus vizinhos.

O estudo do recorte de *Incomparável* permitiu perceber como a curadoria articulou a diferenciação entre culturas, em paralelo à aproximação dessas por meio das obras. Essa operação levou em conta características de cada cultura e como elas poderiam ser compreendidas na forma dos trabalhos, o que em todos os casos necessitou ser complementado com informações sobre as origens e as agências de cada obra em sua respectiva cultura. Sobretudo nos objetos africanos, a performatividade detém um papel significativo na apreensão dos trabalhos, o que a exibição no museu pode informar, mas não proporcionar. O papel que o exame das culturas exerce na exposição pode ser verificado na abordagem da curadoria, que levou em conta menos uma individualização de artistas, do que expressões decorrentes de relações sociais e agências culturais.

Além de pensar cada cultura em sua subjetividade, a montagem da exposição, que nos grupos temáticos se deu pela aproximação física entre as obras em uma sala comum e nas confrontações as colocou em posições que favoreceram o estabelecimento de comparações, buscou fazer referência a indícios do entrelaçamento decorrente do contato partilhado entre africanos e europeus. Isso fica nítido em *Português com arma de fogo* (figura 3), no *Busto de um africano* (figura 4), no *Dente de elefante* (figura 7) e no *Recipiente de sal* (figura 30). Esse contato, por sua vez, foi intermediado por relações de poder e de dominação, que necessariamente abarcaram disputas dentro de cada grupo, provocadas pela corrida colonial entre as metrópoles europeias, e pelas pressões geradas por essa condição nas regiões africanas e nas comunidades afetadas. Talvez essa seja uma razão por conhecermos obras africanas que combinaram elementos de suas culturas e símbolos de estados europeus, mas não o contrário.

O colonialismo é, portanto, assunto que perpassa toda a exposição, desde a discussão em torno das etiquetas de identificação das obras até suas influências em crenças de etnias africanas e seus reflexos na produção de objetos. Mesmo que a maioria das peças europeias em exibição não façam uma referência direta ao modo hierárquico e racista que marcou o olhar europeu sobre o continente africano, como visto no *Busto de um africano* (figura 4), todas elas compõem o acervo do Museu Bode, um dia idealizado para exibir a ideia formada em torno da superioridade da cultura europeia, sua religião cristã e seus saberes. Desse modo, é determinante a discursividade que pesa sobre as obras quando elas são colocadas em conjunto e em um diálogo cujo foco da comparação é mais a especificidade de cada cultura em relação a temas que as atravessam, do que uma análise limitada a critérios formais.

Como informado na introdução, o recorte de pesquisa é fruto de uma proposta de visita à exposição, que a curadoria ofereceu no aplicativo criado aos visitantes de *Incomparável*, em que são tematizados aspectos relativos à proveniência dos trabalhos elencados. Informações mais detalhadas sobre como os objetos chegaram às coleções berlinenses, sobretudo no que tange às peças africanas, não implicaram em uma clara postura autocrítica quanto à posse nos dias de hoje de objetos legalmente comprados no mercado de arte europeu, mas que chegaram a até lá por vias perversas. O exemplo mais frequente está na aquisição dos exemplares do então Reino do Benin, adquiridos unanimemente devido à expedição punitiva britânica de 1897 (figuras 3, 23, 25 e 33). Para se ter uma ideia do impacto da remoção das peças daquela país, Plankensteiner (2007, p.77), aponta que, no Benin, esculturas em bronze e marfim detinham funções variadas na vida da corte, sendo a principal delas glorificar um obá e sua história. Quanto aos demais objetos africanos, não se conhece ao certo as condições em que foram removidos de suas culturas, o que na verdade reforça o ceticismo relativo à legitimidade da sua posse dada a disparidade na correlação de forças entre europeus e africanos no período colonial.

4. HISTÓRIAS MESTIÇAS

Com cerca de 400 obras pertencentes a 80 acervos nacionais e internacionais²⁹, *Histórias Mestiças* ocorreu entre 16 de agosto e 5 de outubro 2014 no Instituto Tomie Ohtake, na cidade de São Paulo. Diferente do que se verifica em *Incomparável*, os curadores em *Histórias Mestiças* não vieram dos quadros de um museu específico. Adriano Pedrosa destaca-se por ser

²⁹ Os dados são veiculados pelo seguinte vídeo de divulgação da exposição: “Instituto Tomie Ohtake - Exposição Histórias Mestiças”. Disponível em https://www.youtube.com/watch?time_continue=22&v=wWp7c4Wf2iA. Último acesso em 20 de maio de 2019.

curador de arte contemporânea e Lilia Schwarcz pela sua presença na área acadêmica, e por ser autora de diversos livros que tratam de temas como história do Brasil e identidade social. No catálogo de *Histórias Mestiças*, eles relatam que a mostra se deu na esteira das seguintes exposições, todas organizadas pelo artista visual e criador do Museu Afro-Brasil Emanuel Araújo (1940): *A mão afro-brasileira* (MAM/SP, 1987), *Negro de corpo e alma* (*Mostra do Redescobrimto*, São Paulo, 2000) e *Para nunca esquecer: negras memórias, memórias de negro* (Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, 2001). Outra exposição determinante citada pela curadoria é *Mining the Museum: an Installation*, ocorrida entre 1992 e 1993 no *Maryland Historical Society*, em Baltimore, Estados Unidos, em que o artista Fred Wilson manipulou o acervo do museu no sentido de articular objetos ligados ao açoitamento de populações negras escravizadas no país, como grilhões e pelourinhos, com outros ligados ao conforto das classes dominantes contemporâneas à escravidão. Walter Mignolo (2010, p.18) denominou a montagem de Wilson como um ato de desobediência estética e institucional, abertamente político e decolonizador.

Pedrosa e Schwarcz (2014, p.318) seguem explicando que na montagem de *Histórias Mestiças* foi desenvolvida uma estratégia chamada por eles de “metamestiça; ou seja, mistura [feita] proposadamente e a partir de diferentes temas, fontes, obras documentos, rituais, objetos”. Isso foi almejado por meio da escolha por retirar da linha narrativa critérios cronológicos ou geográficos, para privilegiar a abordagem de assuntos como o tráfico negreiro, o contato entre indígenas e europeus, a religiosidade, ou a abolição, vistos a partir de diferentes óticas. Essa característica deu espaço para que a montagem colocasse em proximidade narrativas em atrito dado o conflito de perspectivas. A essa estratégia a curadoria deu o nome de fricção.

O cenário institucional no qual *Histórias Mestiças* ocorreu é substancialmente diferente daquele estudado em *Incomparável*. Esta última exposição buscou, em primeira instância, oferecer caminhos para contribuir com a reorganização dos acervos não-ocidentais públicos de Berlim, um dia capital de um império colonial. Já a primeira se deu em um país que por mais de três séculos esteve sobre dependência formal europeia, e consistiu na reunião de obras dispersas em acervos de diferentes instituições dentro e fora do Brasil. O passado colonial e a sobrevivência da *colonialidade* são elementos centrais para Pedrosa e Schwarcz, que contrastaram narrativas a partir da proximidade no espaço expositivo entre artistas de diferentes tempos e origens.

Logo, em *Histórias Mestiças* procurou-se revisitar narrativas e examinar tramas para, a partir disso, propor outras maneiras de relação com o estudo da formação do povo brasileiro, o que,

por decorrência, pode influir nas maneiras em como se percebe um determinado *eu* e abalar uma eventual segurança na designação daquele que lhe é *outro*. Sobre esse ponto, Schwarcz (2017) comenta o papel da produção visual estrangeira na construção de convenções visuais capazes de se conformarem a diferentes regiões colonizadas como Cuba, Jamaica, Haiti e o Brasil. Essa prática resultou em representações que generalizaram povos indígenas e africanos em *tipos* ligados a funções laborais ou de representação cientificista, o que foi responsável por naturalizar estereótipos raciais, além de oferecer uma rasa visão coletiva de povos plurais entre si. Pensando nisso, a autora defende que se entenda o contexto no qual tais artistas estrangeiros viviam, para que se possa compreender seus objetivos e desmistificar uma suposta pretensão de objetividade em suas representações (SCHWARCZ, 2018, p.527).

Pensando no problema do olhar estrangeiro enquanto formador de uma identidade local, Stuart Hall (2018, p.90) entende que “identidades são os nomes que damos às maneiras diferentes como somos posicionados, e nos posicionamos, dentro das narrativas do passado”. Ao comentar sobre o exercício do poder cultural dominante quanto ao posicionamento e à subjugação dos modos de vida e das experiências negras, o autor jamaicano resume essa complexidade ao enunciar que o Ocidente não apenas construiu identidades diferenciadas, moldando o posicionamento do *Outro* dentro de um discurso dominante, como também, por meio dessa operação, fez com o que “nós mesmos” nos vejamos como o *Outro* (HALL, 2018, p.90).

Frantz Fanon (1968, p.182) entende essa situação como um processo, em que o “intelectual colonizado” passa de uma situação de assimilação da cultura daquele que lhe faz *Outro*, para posteriormente levantar-se diante dessa condição. Essa é uma questão complexa, uma vez que esse intelectual pode lidar com a cultura de seu povo como se fosse um estrangeiro, estabelecendo demandas e prioridades distantes da realidade de seus compatriotas. Isso decorre do que Fanon (1968, p.184) chama “de uma concepção de mundo formada em outros céus”. Para o autor, é fundamental ter consciência de sua própria alienação e entender que absorver a cultura ocidental é também ser absorvido por ela. Em diferentes ocasiões, a montagem de *Histórias Mestiças* problematiza a representação de episódios da história do Brasil, a partir da confrontação de obras feitas em diferentes períodos e por olhares e protagonismos distintos.

Presente no título da exposição, perpassa a mostra a discussão em torno do termo *mestiçagem* e seus usos nos diferentes momentos em que o entrelaçamento entre negros, indígenas e brancos foi alvo de exame de políticas públicas e identitárias. Schwarcz (1994; 1995 e 1996) também discute as diferentes abordagens que a esfera pública brasileira conferiu à ideia de uma

formação mestiça da população, tendo ela sido transformada de um mal a ser superado no século XIX e início do século XX, para, a partir da década de 1930³⁰, tornar-se um fator determinante na construção de uma identidade nacional, no sentido de firmar entendimento de conciliação, apesar das diferenças raciais presentes na sociedade.

Estudos sociológicos sobre períodos posteriores da história do Brasil apontam o esgotamento do ideário conciliatório da mestiçagem, alimentado a partir da década de 1930. Sérgio Costa (2001, p.151), professor de sociologia no Instituto para a América Latina da *Freie Universität Berlin*, fala sobre “a reabilitação contemporânea do conceito de raça”, o que teria ocorrido paulatinamente a partir dos anos de 1970, motivada em parte por movimentos identitários nos Estados Unidos, que transformou o conceito de raça em um elemento de mobilização política contrário às desigualdades sociais. Ponto importante citado pelo pesquisador é o desenvolvimento de indicadores sociais que revelam o desfavorecimento de grupos não-brancos, o que demonstram os limites da ideia de uma mestiçagem exitosa (COSTA, 2001, p.151). Nos limites da presente pesquisa, o essencial dessas transformações está no enunciado expresso por Schwarcz (1996, p.89) de que o conceito de raça e as relações interraciais no Brasil, ao mesmo tempo em que são negociados, passam por contínua construção.

Tendo em mente essa dimensão do inacabado denotada por Hall, Fanon e Schwarcz, podemos adentrar em *Histórias Mestiças*. Na primeira frase do audioguia da exposição, o curador Adriano Pedrosa afirma que essa “não é uma história da mestiçagem, mas uma mestiçagem de várias histórias”³¹. Ou seja, percursos que a partir de certo momento imbricaram-se e transformaram para sempre aqueles que neles caminhavam. Em seguida, Lilia Schwarcz aponta que a mostra teve como objetivo inverter o que ela chama de “senso comum de mestiçagem”, que é ligado à uma visão pacífica desse entrelaçamento entre negros, indígenas e europeus, para introduzir a ideia de uma mestiçagem resultante de discursos sediados na discriminação e no preconceito. As duas falas dão o tom que se procurou conferir à exposição.

³⁰ Lilia Schwarcz (1996) aponta que essencial para essa mudança foi a conjuntura política no Brasil da década de 1930 e o papel dos estudos de Gilberto Freyre na publicação de *Casa Grande e Senzala* (1933), em que, como colocado pela autora, Freyre apoiou-se no culturalismo norte-americano encabeçado por Franz Boas, mas sem ignorar o pensamento de intelectuais brasileiros influenciados pelo determinismo racial, que reduzia o sujeito a supostas características coletivas de sua raça. Freyre teria encontrado uma maneira de oferecer uma nova racionalidade à sociedade multirracial brasileira, de modo a celebrar a singularidade da miscigenação (SCHWARCZ, 1995, p.54).

³¹ O audioguia pode ser acessado em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/historias-mesticas>. Último acesso em 24 de abril de 2019.

No intuito de suprimir a possibilidade de se criar hierarquias entre as obras, documentos e imagens, Pedrosa explica que a organização dos sete núcleos se deu de maneira não-cronológica e não orientada segundo critérios de familiaridade cultural ou quanto à origem dos objetos. Assim como em *Incomparável*, a curadoria de *Histórias Mestiças* faz um alerta ao público ainda no audioguia: Pedrosa comenta que foi expressamente evitado o uso de termos como arte popular, *arte naïf*, arte ingênua ou arte primitiva, por entenderem que tais classificações decorrem de uma leitura europeia, sediada em seus próprios pressupostos.

Como Pedrosa (2014, p.29) coloca no catálogo da exposição, *Histórias Mestiças* poderia decorrer de diferentes pontos de partida para remeter um olhar à história do Brasil, porém foi escolhido pela curadoria examinar tal trajetória a partir de duas vertentes. A primeira delas é a “invasão portuguesa” no território que mais tarde foi unificado como estado nacional e nomeado como Brasil, o que acarretou a eliminação de diferentes comunidades originárias, o banimento da transmissão de saberes e a interferência na continuidade de tradições anteriores à catequização. A segunda consiste na “colonização africana do Brasil”, que Pedrosa aponta como sendo o “segundo mais populoso país africano, após a Nigéria”.

Ao tocar na segunda linha que orienta a exposição, Pedrosa faz uso dos escritos de Manuel Querino (1851-1923), autor negro e “o primeiro intelectual a reconhecer e divulgar a contribuição das culturas africanas à cultura brasileira”³². O intelectual atribui à mão de obra de colonos africanos, trazidos ao Brasil pelo tráfico negreiro na condição de escravizados, o crédito pela expansão no domínio do território e o êxito na exploração dos recursos naturais, uma vez que a atividade laboral não seria algo estimado pelos colonizadores portugueses, dada a mentalidade de enriquecimento rápido e economia de esforços. Outro fator que sem a presença do africano impossibilitaria a dominação europeia seria as barreiras naturais propiciadas pelas diferenças climáticas, algo que o africano estaria já habituado. Ademais, nas palavras de Querino (1980 [1918], p.146), a então longeva invasão árabe no continente africano³³, em paralelo com a posterior presença de feitorias portuguesas, fez com que “o colono preto, ao ser transportado para a América, [estivesse] já aparelhado para o trabalho, que o esperava aqui”.

³² Informação retirada do site do Museu Afro-Brasil, em página dedicada a Manuel Querino. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/07/17/manuel-querino>. Último acesso em 21 de maio de 2019.

³³ Sobre a presença árabe no continente africano ver a nota 12.

Um ponto que foi desenvolvido pela curadoria e ressignificado em *Histórias Mestiças* foi a antropofagia. No *Manifesto Antropófago* de 1928, Oswald de Andrade prega “contra todos os importadores de consciência enlatada” e “contra o mundo reversível e as ideias objetivadas”, ao mesmo tempo em que assume que “só me interessa o que não é meu”. A defesa de Oswald de Andrade vai no sentido de não se limitar à cópia do pensamento europeu, mas antes digerir-lo segundo os elementos históricos e culturais que diferenciam o Brasil daquele continente. No catálogo de *Histórias Mestiças*, Pedrosa (2014, p.30) entende que “os limites da antropofagia residiam precisamente na sua orientação excessivamente europeia”. O curador propõe expandir seu uso, para que ela recaia sobre histórias africanas e indígenas, no intuito de as repotencializar. Nesse aspecto, é importante a referência feita a Eduardo Viveiros de Castro (2008, p.118), que relaciona a antropofagia de Oswald Andrade com a própria antropologia, entendendo que “só é interessante o pensamento enquanto potência de alteridade”. Para ele, a antropofagia é uma ferramenta política contra a sujeição da América Latina ao pensamento europeu.

A antropofagia, em conjunto com as referências utilizadas pela curadoria, opera no sentido de buscar modos narrativos e expositivos que se afastem da tradição europeia em diversos sentidos. Um deles diz respeito à perspectiva lançada sobre o tema da exposição, que não é construída pela sobreposição da figura do europeu e de sua narrativa histórica em relação à convivência com africanos e indígenas. Outro aspecto é a subversão a partir da disposição dos trabalhos, que se deu a partir de temáticas e não segundo critérios formais, geográficos ou temporais. Pensando esse modo de expor, que busca uma via alternativa a expografias mais conservadoras, Schwarcz (2014, p.52) expressa no catálogo o pensamento de que formas de classificações “embutem regimes pesados de hierarquia, que parecem menos racionais e lípidos quando expostos a diferentes histórias e temporalidades”.

Outra importante ponderação expressa pela curadora é a de que, diante de procedimentos ambivalentes em que a mestiçagem ora foi tida como pecha ao futuro da nação, ora apropriada inclusive como projeto político, especialmente a partir da década de 1930 como já citado, consistiu ela em um processo que articulou inclusão e exclusões. Por isso, Schwarcz (2014, p.53) expande a perspectiva de *Histórias Mestiças* para tratar de histórias plurais “em seus grupos, em suas respostas, em suas temporalidades”. Com base nessas afirmações da curadoria e das referências articuladas até aqui, podemos examinar a exposição tendo em mente o almejado compartilhamento do protagonismo narrativo como parte da estratégia de colocar em convivência obras originárias de diferentes culturas ou perspectivas.

4.1 Núcleos temáticos

4.1.1 “Trilhas e Mapas”

Após o exame de algumas das referências bibliográficas e do conhecimento reunido pela curadoria da exposição, podemos passar à análise de cada um dos sete núcleos temáticos que compõem *Histórias Mestiças*. O primeiro núcleo temático é nomeado de *Trilhas e Mapas* e se concentra em apresentar obras que abordam noções de deslocamento humano em espaços geográficos e espirituais. As 29 peças do conjunto podem ser divididas em duas vertentes, uma que reúne obras relativas ao tráfico negreiro, a mais ampla delas, e a outra que aborda elementos de cosmologias indígenas.

Como colocado no catálogo por Pedrosa e Schwarcz (2014, p.70) a peça que abre o percurso na exposição é a escultura em alumínio do artista estadunidense Hank Willis Thomas (1976), *Um lugar para chamar de lar (África-América)* (figura 35), de 2009. O trabalho cartográfico representa o continente americano na cor preta, porém na região da América do Sul o artista a substituiu pela forma do continente africano. Ao cobrir a superfície do continente de preto, Thomas alude à quantidade de africanos transportados para toda a América. Essa presença é intensificada, quando ele coloca a parte sul do continente equivalente à própria África. Se a semelhança geográfica entre as regiões pode de sobressalto enganar o olho do espectador, as relações entre América do Sul e África são aproximadas por séculos de tráfico negreiro, especialmente quando se analisa o Brasil, para o qual foram embarcados 5.848.266³⁴ de negros e negras em condição de escravizados entre os séculos XVI e XIX.

³⁴ Dado retirado da página <https://slavevoyages.org/assessment/estimates>. Último acesso em 3 de maio de 2019.



Figura 35. Hank Willis Thomas – Um lugar para chamar de lar (África-América), 2009. Alumínio polido, 223,52 x 167,64 cm. Edição 3 de 3. Cortesia Jack Shainman Gallery. Fonte: site da Revista Select.

Outros dois trabalhos cartográficos foram reproduzidos especialmente para a exposição, além de terem sido impressos e distribuídos em formato reduzido como material educativo. Dois mapas continham informações sobre as rotas do tráfico negreiro no interior do continente africano, bem como da África ao Brasil pelo Oceano Atlântico. O conhecimento sobre as rotas no interior da África foi reunido especialmente por Alberto da Costa e Silva (1931), reconhecido por Pedrosa e Schwarcz (2014, p.71) como o “mais importante africanista brasileiro”. O núcleo também se ateu a discutir a condição de negros e negras no Brasil durante a escravidão. Para tanto, foram reunidos fac-símiles de plantas de quilombos, anúncios sobre a fuga e a venda de escravos, e gravuras retratando a condição de distribuição de escravizados no interior de navios negreiros.

Um importante local na cartografia do tráfico negreiro é o Castelo de Elmina, “a primeira edificação erguida por europeus na África subsaariana, em 1482” (PEDROSA; SCHWARCZ, 2014, p.71)³⁵. O local foi determinante na reunião e no embarque de pessoas negras escravizadas ao Brasil. Para tratar o papel desse lugar no âmbito das trilhas e mapas, a curadoria

³⁵ A construção do Castelo de São Jorge da Mina (ou Castelo de Elmina) pode ser conhecida por meio do relato do cronista e diplomata português Rui de Pina (1440-1523) presente em Newitt (2010, p.90-96). A fortificação foi encomendada em 1481 pelo rei Dom João II de Portugal (1455-1495) ao cavaleiro Diogo de Azambuja, que por sua vez recrutou 600 homens para a viagem à costa da Mina. É interessante notar que a construção do castelo foi marcada por conflito com a população local desde o primeiro dia de obras. Rui de Pina relata que para a começar a fortificação, os portugueses dilapidaram pedras elevadas, que eram adoradas e sagradas para o povo local, motivando a revolta da população contra os construtores portugueses, o que posteriormente foi contornado com uma política de presentes e doações. Pina relata que após garantir o suprimento de água aos construtores portugueses, os muros do castelo foram erguidos em 20 dias.

selecionou dois trabalhos. Uma gravura sem data do escocês John Ogilby (1600-1676) (figura 36) foi justaposta a um vídeo da artista visual Carla Zaccagnini, feito em cooperação com os artistas de Gana, Adwoa Amoah e Ato Annan (figura 37), que filmam a praia e o Castelo de Elmina. A edição da gravação, porém, fez com que as ondas se movessem em sentido contrário, efeito que Pedrosa e Schwarcz (2014, p.71) apontaram como uma reversão da história somente possível no âmbito da arte, tanto que o título do trabalho, “Anomansah”, remete ao nome da cidade de Elmina antes da ocupação europeia. O vídeo foi comissionado pela curadoria.



Figura 36. John Ogilby – Castelo de Elmina, s.d.
Litogravura, 32 x 54 cm. Gana. Coleção particular. Fonte: catálogo da exposição *Histórias Mestiças*, p.84.



Figura 37. Carla Zaccagnini em colaboração com Adjoa Amoah e Ato Annan - Anomansah, vídeo e áudio de Adjoa Amoah e Ato Annan gravado no Castelo de Elmina, Gana, em 11 de julho de 2014. Coleção dos artistas. Fonte: catálogo da exposição *Histórias Mestiças*.

A fração desse núcleo temático dedicada à arte indígena contém trabalhos majoritariamente de artistas de origem indígena e concentra-se na representação de diferentes cosmologias e maneiras de perceber o mundo. Uma dessas produções é *Shenipabu miyui* (figura 38), de 2014, feito pelos artistas Isaka e Ibã, do povo Huni Kuin, também chamados de Kaxinawá, cuja localização se divide entre Acre, sul do Amazonas e Peru. No trabalho feito em papel, os artistas dividem o plano em quatro partes, como um quadrante. Um longo jacaré distribui-se horizontalmente pelo plano, enquanto uma árvore enrolada por raízes separa o campo pela horizontal em lado direito e lado esquerdo. Pequenas pessoas caminham sobre as costas do jacaré, em uma travessia. Na parte inferior do papel, uma serpente corta todo o plano. Isaka e Ibã narram na obra elementos e narrativas da cosmologia Huni Kuin.



Figura 38. Isaka e Ibã Huni Kuin – shenibapu miyui, 2014, lápis de cera, lápis grafite, lápis de cor e hidrocolor sobre papel, 42 x 29,7cm. Coleção particular. Fonte: MATTOS, 2015, p. 61.

Em visita a *Histórias Mestiças*³⁶, Ibã Huni Kuin (apud MATTOS, 2015, p.76) encontra-se com o antropólogo Bruce Albert e explica a ele que o jacaré se chama *kapetawã*, jacaré-ponte, que no saber ocidental foi nomeado como Estreito de Bering, que separa a Ásia da América do Norte. Ibã segue dizendo que o jacaré-ponte pedia para que quem sobre ele atravessasse esse percurso, lhe desse em troca caça como alimento, com a condição de que os filhotes de jacaré fossem preservados. A imagem do animal que pula na boca de *kapetawã*, na extremidade direita, pode ser um exemplo da condição colocada por ele. O título do trabalho, *Shenipabu miyui*, é o mesmo que “Histórias dos antigos” e vem da elaboração de um livro fruto do trabalho de professores bilingues kaxinawá, que reúne contos da tradição oral daquele povo (KAXINAWÁ, 2008, p.5).

A montagem de *Trilhas e Mapas* agrupou as obras pelo critério da aproximação temática. Obras que tratavam do tráfico negreiro foram colocadas lado a lado na parede, assim como as peças oriundas de artistas indígenas ou feitas por artistas não indígenas, mas que tratavam de indigenismo. O assunto que une os trabalhos desse núcleo é o movimento dentro de cartografias que gerou a transformação de povos, marcada por relações de dominação e resistência frente o desejo de um deles pela submissão dos demais.

³⁶ Parte do encontro e da fala de Ibã Huni Kuin com Bruce Albert em *Histórias Mestiças* pode ser vista no vídeo “O sonho de nixi pae”, a partir de 29’30”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8LOL3BM0eRY&t=1835s>. Último acesso em 5 de maio de 2019.

4.1.2 “Encontros e Desencontros”

No núcleo temático seguinte, a montagem das obras potencializou suas narrativas ao confrontá-las entre si, a partir de seus próprios olhares e subjetividades. *Encontros e Desencontros* agrupou três séries de trabalhos em que o universo indígena era retratado pelos artistas. Na sala (figura 39) são colocadas lado a lado fotografias da suíço-brasileira Cláudia Andujar (1931), da série *Marcados* (1983-1984), em que a artista, então a serviço do fotojornalismo, registrou indígenas do povo Yanomami, residentes entre Roraima e a Venezuela, com placas de identificação com numerais. Ela explica que, com as invasões de garimpeiros a partir da década de 1970 no território dos yanomami, a questão da saúde daquele povo precisou sofrer intervenção das autoridades, devido à alta mortalidade em função de doenças trazidas pelos invasores brancos. Andujar conta que acompanhou uma equipe médica ao território yanomami e a identificação numérica de cada indígena foi a alternativa encontrada, uma vez que na cultura yanomami as pessoas não possuem nomes individuais³⁷.

Acima da série de Andujar está *A expedição do tenente-coronel Afonso Botelho e Souza aos Sertões do Tibagi*. São dispostas 38 aquarelas feitas entre 1771 e 1773, cuja autoria é atribuída a Joaquim José de Miranda³⁸, artista que acompanhou a expedição aos campos de Guarapuava no interior do Paraná e relata o contato dos brancos com o povo Kaingang e a evolução violenta dessa relação entre os exploradores e esse povo indígena. Maria Izabel Ribeiro (2016) comenta que a narrativa das aquarelas vai desde a descrição dos indígenas e de seu comportamento diante dos forasteiros, passando por visitas de indígenas ao acampamento dos exploradores e destes na aldeia e pela troca de presentes, até a revolta dos nativos, que surpreenderam o estabelecimento português e, após isso, foi necessário suspender a expedição.

A terceira série se chama *Funeral Yanomami*, feita por Taniki Yanomami. Seus desenhos foram produzidos após o contato com Cláudia Andujar, que levou papel e pincel atômico para aquela comunidade. Em vídeo³⁹ produzido para a exposição *Histoires de voir, Show and Tell* ocorrida na *Fondation Cartier pour l'art contemporain*, em Paris, em 2012, Andujar relata que pediu para que os indígenas representassem sua cultura da maneira com que eles mesmos a viam. De

³⁷ Declaração que a artista deu ao site da Bienal de São Paulo. Disponível em: <http://bienal.org.br/post/457>. Último acesso em 5 de maio de 2019.

³⁸ Não foram encontradas fontes seguras sobre o ano de nascimento e morte de Joaquim José de Miranda, porém os dados apontam que ele tenha vivido entre a segunda metade do século XVIII e início do século XIX.

³⁹ “Taniki, Yanomami et Claudia Andujar - Brésil - Exposition "Histoires de voir, Show and Tell", 2012”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jIXsaaY-4zk>. Último acesso em 14 de junho de 2019.

acordo com ela, os Yanomami até aquele momento não tinham contato com papel, caneta ou lápis. Ela completa que, no início, Taniki não sabia bem o que fazer, e que ele começou a emular a pintura corporal no papel. Sobre a série exposta em *Histórias Mestiças*, Pedrosa e Schwarcz (2014, p.110) relatam tratar-se de uma narrativa sobre a morte de uma mulher Yanomami, da dor da perda e da importância da cremação para a liberação da alma. Retornando ao referido vídeo, Andujar informa que, quando da morte da mulher, ela perguntou ao autor se não lhe interessava reproduzir no desenho os rituais envolvendo a morte em sua cultura. Taniki teria escolhido o papel branco e a caneta azul e feito os desenhos sem instruções de Andujar. A curadoria de *Histórias Mestiças* aborda a série como resultante de um diálogo entre dois artistas.



Figura 39. Vista da exposição *Histórias Mestiças*, núcleo Encontros e Desencontros. Fonte: site do Instituto Tomie Ohtake.

Pedrosa e Schwarcz (2014, p.111) colocam que, mesmo que as séries apresentem diferenças temporais e temáticas entre si, “em comum elas representam (...) várias formas de sepultamentos; verdadeiros enterros simbólicos”. No caso da série *Marcados*, de Andujar, os curadores veem o sepultamento da identidade Yanomami no fato de as placas de identificação numérica que acompanham os indígenas retratados reduzirem-nos à numeração que cada um porta diante da câmera. A sequência de aquarelas de Joaquim José de Miranda antecipa o massacre dos Kaingang, indígenas de “índole insubmissa”, que veio a se concretizar em função da construção da “estrada de ferro Noroeste do Brasil, já no fim do século XIX” (PEDROSA; SCHWARCZ, 2014, p.110). Por fim, a questão da finitude é explicitamente abordada por Taniki Yanomami ao reportar a relação de sua cultura com esse momento de passagem.

A montagem tensiona modos de ver e permite com que o visitante, em um só espaço, se relacione com temporalidades e trabalhos substancialmente distintos, mas que são parte de uma história partilhada de contatos e trocas, que na maior parte do tempo foram e ainda são marcados pela violência. O trabalho feito por Taniki, em colaboração com Andujar, não resolve uma questão de convivência e aprendizado com a subjetividade do *outro*, uma vez que as

idiossincrasias de sua cultura ficaram mais claras à fotografia a partir do momento em que ele utilizou um suporte elementar à expressividade ocidental, sendo que a compreensão da pintura corporal e de seus significados para os Yanomami poderia oferecer um intercâmbio a partir da própria tradição daquele povo. De todo modo, a intenção dessas reflexões está longe de uma invalidação de um trabalho de contato e esforço empático pela compressão do *outro*. Esse é um tipo de aprendizado que está constantemente em processo de construção.

4.1.3 “Máscaras e retratos”

Neste núcleo que reúne 96 trabalhos dispostos em uma sala circular, Pedrosa e Schwarcz (2014, p. 116) narram os segmentos que historicamente constituíram o sujeito ocidental, “portador de um eu físico, moral, corporal, psicológico e indivisível”, para depois deixarem claro que em outras sociedades essa perspectiva pode ser substancialmente diferente. A organização da sala e a enorme variedade de obras extrapolam o tema da subjetividade de cada cultura, para passar por outras questões que serão aqui discutidas, sem a pretensão de esgotamento das possibilidades interpretativas do conjunto. A circularidade do ambiente em que se deu a montagem desse núcleo é tida pelos curadores como um espaço reservado a retratos de família. Por isso, relações de diversos formatos são possibilitadas pela proximidade e o posicionamento dos trabalhos no espaço, tendo em mente o critério da familiaridade entre pessoas e culturas.

Em dois agrupamentos de obras chama a atenção a maneira com que a montagem subverteu a exibição das figuras de poder no período do Império brasileiro (1822-1889). Em uma fotografia de Dom Pedro II feita por Joaquim Insley Pacheco em 1883, o monarca é registrado em um ambiente artificialmente tropical. Sua foto foi posicionada abaixo e como que cercada de figuras negras, ou objetos oriundos do continente africano. Um desses elementos que enclausura o Imperador é o quadro “Baiana” (figura 40), de autoria desconhecida e datação que, segundo o catálogo da exposição, pode ser compreendida entre 1850 e 1889⁴⁰. A peça originalmente compõe o acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (MP/USP).

A pintura, um retrato de uma mulher negra bem trajada e portando elementos que denotam uma posição social diferenciada de seus pares na época, foi objeto de análise da historiadora Renata Bittencourt (2006). Ela defende que possivelmente a obra havia sido feita para ser vista por

⁴⁰ A pesquisa apontou para a falta de consenso relativo à datação da obra. Renata Bittencourt (2006, p.78) esclarece que no Museu Paulista da Universidade de São Paulo “não foi possível localizar através dos responsáveis pelo acervo qualquer registro de sua procedência ou data de incorporação à coleção”. Para fins desse trabalho, utilizamos a datação expressa no catálogo de *Histórias Mestiças*.

outros negros, uma vez que concorrem na imagem elementos que aludem à sua origem cultural, negra, em paralelo à afirmação de uma distinção social, branca. A pesquisadora indica que são os elementos que se referem à origem negra da "Baiana" que afirmam sua identidade autônoma, o que em última instância reflete "intenções de auto-representação da retratada" (BITTENCOURT, 2006, p.88). Isso se dá pelo destaque à disposição dos colares em seu busto, uma característica da joalheria usada por negros e negras no século XIX, segundo Bittencourt (2006, p.85), e à sua pele retinta, em detrimento de elementos como as luvas e os adornos ostentados em seu cabelo, identificados aos hábitos das mulheres brancas.

Acima da fotografia do Imperador está um retrato de autoria desconhecida, datado do século XVIII. A peça integra o acervo do Museu do Estado do Pernambuco. O homem negro retratado é Henrique Dias (figura 41), comandante do *Terço da Gente Preta*, infantaria que colaborou nas batalhas de Guararapes na reconquista da Capitania de Pernambuco contra os holandeses em 1638 (MATTOS, 2007, p.1). No retrato em sua homenagem, o herói aparece em trajes de fidalgo, resultado dos lastros concedidos pela coroa portuguesa após o reconhecimento da participação exitosa na reconquista da capitania. Fechando o círculo que envolve Dom Pedro II está uma máscara africana *pwo* (figura 42), oriunda do povo Cômbe, na atual Angola. Informações sobre a performatividade ou a proveniência da máscara não são abordadas pela curadoria. Originalmente a peça compõe o acervo do *Musée du quai Branly Jacques Chirac*, em Paris. O banco de dados do Museu também não oferece informações para além de seus materiais e uma datação aproximada do início do século XX.

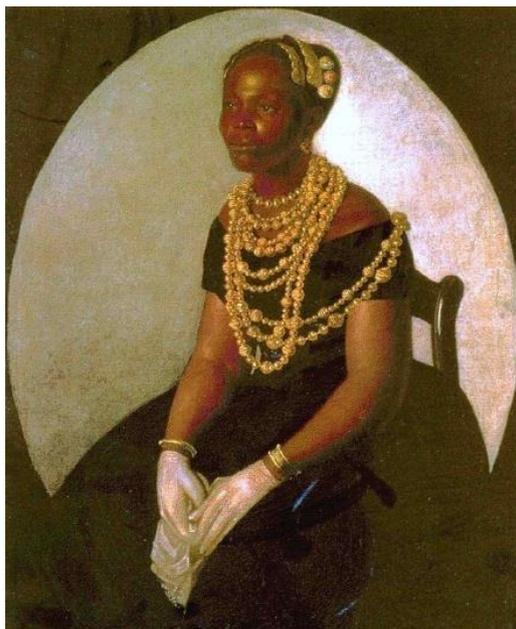


Figura 40. Autor desconhecido – Baiana, 1850 (Século XIX – República). Óleo sobre algodão, 77,5 x 96 cm. Acervo do Museu Paulista da USP. Fonte: Wikimedia Commons.



Figura 41. Autor desconhecido – Retrato de Henrique Dias – herói da insurreição pernambucana, século XVII. Óleo sobre tela, 96 x 70 cm. Acervo do Museu do Estado do Pernambuco. Fonte: Wikimedia Commons.



Figura 42. Lwena, Angola, Lac Dilolo. Máscara pwo, séc. XX. Madeira, caulim, 30 x 19,5 x 21cm. Fonte: banco de dados *Musée du quai Branly Jacques Chirac*.

Outra operação da montagem da exposição nesse núcleo está na relação estabelecida entre “Retrato de Princesa Isabel”, de Édouard Vienot (1868), e as 15 fotografias do açoriano Christiano Júnior, feitas em torno de 1870, em que “tipos” de escravos são retratados no formato de cartão de visita, 10 x 6 cm. A maioria desses retratos exibem negros e negras escravizados portando objetos ligados ao trabalho como maços de cana-de-açúcar e bandeja com quitutes. Sobre essa série de fotografias, seus fins comerciais na época e os sinais de resistência por parte das pessoas retratadas, Schwarcz (2018, p.530) esclarece que elas eram vendidas por Júnior a estrangeiros e serviam como *souvenirs*. A autora relaciona os sutis sinais de desobediência apreendidos nas posturas e olhares dos escravizados, obrigados a encenar, como registros “da negação do estereótipo da passividade e da exotividade”. O retrato da princesa é colocado abaixo das imagens de seus súditos, de modo que a peça com sua pomposa moldura dourada perde seu caráter majestoso ao ser posicionada de uma maneira que atenua sua posição de superioridade régia. A composição também alude a quem eram, em sua maioria, os súditos da monarquia importada de Portugal.

Nesse agrupamento de peças, que trata sobretudo da representação de “tipos” de negros e negras são acrescentadas na parte superior dois retratos a óleo de Benedito José Tobias (1894-

1970/1963?)⁴¹, em que uma mulher e um homem negros são registrados diferentemente da maneira estereotipada criada por Júnior. A exibição de retratos feitos por um pintor negro acima das várias outras imagens muda o referencial do olhar sobre os retratados e é um convite para que pesquisas sejam feitas, no sentido de identificar a contribuição de artistas que estiveram até então ausentes das narrativas sobre a arte brasileira. Reforçam a temática do subconjunto uma reprodução de pranchas de litografias Johann Moritz Rugendas, de 1835, em que o viajante representou negros e negras do Congo.

Somados a esse espaço estão trabalhos de artistas modernistas que, em produções específicas de suas trajetórias, também se dedicaram à representação de negros e negras. Ao lado do retrato da Princesa, portanto na parte inferior, está o desenho do *Velho ex-escravo* de Lasar Segall (1925) e o estudo de Tarsila do Amaral *A negra II* (1923). Como colocado por Pedrosa e Schwarcz (2014, p.118) os trabalhos de Lasar e Tarsila são vistos “fora dos contextos modernistas e convivem com africanos e escravos”. Em texto para a *Mostra do Redescobrimento*, ocorrida no ano 2000, Kabengele Munanga (2000) discute o lugar de Lasar, Tarsila e outros modernistas como Guignard, Volpi, Portinari, em um esforço por estabelecer parâmetros de análise crítica a uma “arte afro-brasileira”, termo não consensual⁴².

Apoiando-se na crítica de Marianno Carneiro da Cunha (*apud* MUNANGA, 2000, p.105), para o qual chamar os artistas supracitados de afro-brasileiros equivaleria a qualificar Pablo Picasso como “afro-francês ou afro-espanhol”, Munanga (2000, p.109) os situa distanciados de tal classificação, o que não obsta que em determinados trabalhos eles tenham se permitido articular referências africanas, sejam elas iconográficas, formais ou temáticas. O mesmo teria sido feito com fontes europeias ou indígenas. A leitura que Munanga faz dos modernistas é compatível com a proposta antropofágica, por eles defendida, de deglutição de outras culturas e do emprego delas em formas e iconografias canibalizadas em outras narrativas e visualidades.

Há também a pintura de Flávio de Carvalho “Retrato da pintora Tarsila” (1971), que é visto pelos curadores como uma operação de “transfiguração” em que a pintora se tornou pintura. A

⁴¹ A informação sobre seu período de vida é dada pelo Museu Afro-Brasil, disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/06/13/benedito-jose-tobias>. Último acesso em 8 de maio de 2019.

⁴² Em seu trabalho de dissertação sobre o tema, Hélio Menezes (2018a, p.199) coloca que o termo historicamente é usado por críticos, acadêmicos e curadores tanto quando se restringem a elencar artistas negros ou afrodescendentes, como em perspectiva ampla, em que artistas não negros são incluídos no momento em que articulam um “conteúdo afro-brasileiro” de trabalhos artísticos. Ademais, ele aponta que definições de uma “arte afro-brasileira” trazem ressonâncias de debates raciais e de seus contextos temporais. O autor analisa também as posições cambiantes de Emanuel Araújo quanto a esse termo, à luz das exposições organizadas por ele.

curadoria relembra que a atitude de Carvalho é semelhante ao que Tarsila teria feito com a modelo que posou para o renomado trabalho “A negra” de 1923. Por fim é adicionada uma máscara oriunda de Angola também pertencente ao acervo do *Musée du quai Branly Jacques Chirac*, posicionada sem mais informações além dos materiais que a constituem.

Na seção do álbum de família que apresenta o lado indígena desse entrelaçamento, pode-se perceber diálogos formulados entre a arte contemporânea e registros de povos indígenas no passado. Uma dessas conversas está nos autorretratos da artista contemporânea Adriana Varejão com os relatos visuais da “Expedição Filosófica”, empreendida entre 1783 e 1792 por Alexandre Rodrigues Ferreira (1776-1815) a mando da coroa portuguesa na Amazônia. Na viagem⁴³, os registros da natureza e dos povos indígenas couberam a José Joaquim Freire e Joaquim José Codina (figura 43). Nos três desenhos de Codina que integram *Histórias Mestiças*, o artista cita não apenas objetos utilizados pelos indígenas, mas detalha elementos da pintura corporal. Varejão emprega em seus autorretratos grafismos de um povo indígena generalizado na palavra “índio”, como se percebe no título dos desenhos de Codina (figura 44). Um ponto a ser refletido é a ausência da discussão sobre os grafismos em si e as ressonâncias dessa apropriação dentro do sistema cultural do povo que professa esse tipo de pintura corporal. Pedrosa e Schwarcz (2014, p.117) os denominam “autorretratos mestiços”.



Figura 43. Codina (desenhista da Expedição de Alexandre Rodrigues Ferreira) – Índio com zarabatana, séc. XVIII. Desenho: nanquim, p&b, 20 x 15,5 cm. Fundação Biblioteca Nacional. Fonte: site da Fundação Biblioteca Nacional.



Figura 44. Adriana Varejão – Autorretrato indígena II a partir de Codina, 2012. Óleo sobre tela. Coleção particular. Fonte: catálogo de *Histórias Mestiças*, p.142

⁴³ As informações sobre a expedição foram consultadas na página da Fundação Biblioteca Nacional, que guarda o acervo da coleção Alexandre Ferreira, disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/alexandre-rodrigues-ferreira/>. Último acesso em 8 de maio de 2019.

Os curadores indicam que as máscaras indígenas nos povos waurá e tapirapé, ambos residentes no estado de Mato Grosso, ancoram esse subconjunto dedicado ao segmento indígena e indigenista da arte feita no Brasil. De fato, as peças demarcam a presença dos indígenas na arte e na constituição dessa “família” criada pela curadoria por meio de seus próprios trabalhos e não somente dos registros e apropriações feitos por não-indígenas. Ao comentar a proximidade das máscaras com duas pinturas de Anita Malfatti e Di Cavalcanti, as duas intituladas *Índia*, 1917 e 1946 respectivamente, Pedrosa e Schwarcz (2014, p.117) citam a “fricção com o modernismo brasileiro”, ou seja, o atrito entre narrativas e representações. Enquanto as máscaras atendem a funções ritualísticas e performáticas, as pinturas modernistas de Malfatti e Di Cavalcanti enquadram-se no grupo de representações gerais sobre figuras indígenas.

Cabe pontuar adicionalmente que, no total, integram o núcleo temático cinco máscaras africanas pertencentes à coleção do *Musée du quai Branly Jacques Chirac*, de Paris. Elas são oriundas de regiões africanas, onde atualmente se localizam Angola, Benin e Nigéria, além de uma escultura também da Nigéria. A pesquisa no banco de dados daquele museu somente fornece dados aproximados sobre a datação de cada trabalho em questão⁴⁴, algo como “antes de 1909”, ou “antes de 1883”, e quase todas remetem a períodos em que cada local ainda estava sob o jugo do colonialismo. No material de pesquisa não notamos uma abordagem problematizadora pela curadoria quanto à proveniência de tais trabalhos. Há também uma máscara indígena brasileira datada entre os séculos XIX e XX. O catálogo não informa a origem da peça, porém o banco de dados do *Musée du quai Branly Jacques Chirac* a classifica como oriunda do povo Katukina, que habita estado do Acre⁴⁵. O desenvolvimento desse e dos demais apontamentos será retomado no capítulo destinado à discussão das exposições em conjunto.

⁴⁴ Os links do banco de dados do *Musée du quai Branly Jacques Chirac* com cada peça e as referidas informações podem ser acessados a seguir. Somente um objeto da atual Nigéria, datado de 1891, não foi possível encontrar com base nas informações prestadas pelo catálogo de *Histórias Mestiças*, mesmo assim, com base na datação podemos localizá-lo como oriundo do período colonial: <http://www.quai Branly.fr/en/explore-collections/base/Work/action/show/notice/293632-masque-anthropomorphe/> ; <http://www.quai Branly.fr/en/explore-collections/base/Work/action/show/notice/204636-masque/> ; <http://www.quai Branly.fr/en/explore-collections/base/Work/action/show/notice/214398-masque-anthropomorphe/> ; <http://www.quai Branly.fr/en/explore-collections/base/Work/action/show/notice/293862-cloche/> ; <http://www.quai Branly.fr/en/explore-collections/base/Work/action/show/notice/223897-masque-anthropomorphe/>. Último acesso em 6 de maio de 2019.

⁴⁵ Informação retirada da página da Fundação Nacional do Índio (Funai), disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/terras-indigenas-jurua>. Último acesso em 6 de maio de 2019.

4.1.4 “Ritos”

Com 61 trabalhos e uma instalação, o núcleo *Ritos* oferece uma rica amostra da diversidade de culto e do sincretismo religioso brasileiro, especialmente entre os entrelaçamentos do candomblé com o catolicismo, as representações de santos negros e objetos ritualísticos brasileiros e africanos. Percebe-se no texto da curadoria no catálogo o cuidado em informar sobre o significado de objetos ligados a crenças não-cristãs, como os vários exemplares de oxês de Xangô, que Pedrosa e Schwarcz (2014, p.182) explicam ser “um machado duplo de dois gumes, ferramenta típica de Xangô, o orixá do trovão e da justiça”.

Nesse grupo, a fricção, o atrito entre perspectivas, está sobretudo no posicionamento de seis desenhos de Joseca Yanomami sobre rituais de seu povo, e, de um lado pinturas do modernista Vicente do Rêgo Monteiro e, do outro, litografias dos viajantes e naturalistas alemães Johann von Spix (1781-1826) e Carl von Martius (1794-1868), que retrataram rituais indígenas nas viagens que fizeram pela colônia entre 1817 e 1820, segundo suas óticas próprias. Nos desenhos de Joseca, as narrativas dos rituais intitulam os trabalhos. Em três deles, a curadoria teve acesso à tradução dessa narrativa Yanomami, feita pelo próprio artista, e a incluiu na identificação dos trabalhos. A tradução do título de uma das obras (figura 46) narra que

“quando um Yanomami se torna xamã é assim que os espíritos descem até ele. Os xapiripê descem de muito longe, não vêm de perto. Por isso ainda que falem sobre suas terras, nós – não xamãs – não entendemos muito bem suas palavras” (YANOMAMI *apud* PEDROSA e SCHWARCZ, 2014, p.214).

Na litografia de Spix e Martius (figura 45) há um caráter nebuloso, apesar da atmosfera tropical, na qual os indígenas são representados com faces bestializadas, aproximando-se da representação de zumbis. Como relatado por Schwarcz (1996, p.81), a viagem dos naturalistas percorreu cerca de 10 mil quilômetros, sendo incentivada pelo rei Maximiliano José I da Baviera. O principal legado dessa experiência são os três volumes de *Viagem pelo Brasil* (1832), em que Martius atesta o caráter “primitivo” e “infantil” dos povos indígenas. Mais adiante, em 1844, é o próprio Martius quem vence o concurso do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, preocupado em como escrever uma história do Brasil. Nele, Martius (*apud* Schwarcz 1996, p.87) defende que “devia ser ponto capital para o historiador reflexivo mostrar como no desenvolvimento sucessivo do Brasil se acham estabelecidas as condições para o aperfeiçoamento das três raças humanas”. Imperava a visão progressista da humanidade

em que o europeu, masculino, era o ponto alto do desenvolvimento e as demais etnias encontravam-se atrasadas nessa caminhada.

A pintura modernista de Rego Monteiro trata da figura mitológica da Boiúna, “uma cobra gigantesca que vive no fundo dos rios, lagos e igarapés da Amazônia, num lugar chamado “boiaçuquara” ou “morada da cobra grande”” (UFMG, *online*). A Boiúna de Rego Monteiro (figura 47) é meio mulher e meio serpente. A pintura representa o momento em que ela dá o caroço de Tucumã a sua filha recém-casada. Dentro do caroço, simbolizado no quadro como uma noz, é guardada a noite. Pedrosa e Schwarcz (2014, p.184) comentam os traços orientalistas na figura feminina da cobra e relembram que quando a pintura foi feita (1921), seu autor vivia em Paris e explorava temas indígenas, em paralelo ao “diálogo claro com o ‘japonismo’ em voga naquele contexto”. Desse modo, o artista moderno procurou conciliar elementos da pintura de vanguarda com uma figura da cosmologia indígena, fato que segundo os curadores o tornam um “antropófago *avant la lettre*”, ou seja, que antecipa a própria antropofagia⁴⁶.



Figura 45. Van de Velden, segundo J.B. Spix e C.F.P. Martius – Dança dos Puris, c. – 1820-1823. Litografia colorida, 47,8 x 63,4 cm. Museu Castro Maya – IBRAM/MINC. Fonte: catálogo de Histórias Mestiças, p.213.



Figura 46. Joseca Yanomami – Ai yanomae thë, xapiri pë ithuu há, inaha pë kuai: prahaii hamë xapiripë ithuu, ahte hamë xapiripë ithoimi, kuë yaro kama pë urihipë ã há hayuma-muu makii, ai yanomae yamakí xapiri mãowi yamaniki yama thëã hiria totihpraimi. [Quando um Yanomami torna-se xamã é assim que os espíritos descem até ele. Os xapiripë descem de muito longe, não vêm de perto. Por isso, ainda que falem sobre suas terras, nós – não xamãs – não entendemos muito bem suas palavras.], s.d., técnica mista, 21x29,7 cm, acervo Instituto Socioambiental. Fonte: catálogo de Histórias Mestiças, p. 214.

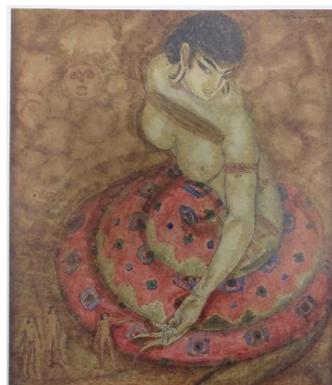


Figura 47. Vicente do Rego Monteiro – A Cobra Grande manda para sua filha a noz de Tucunã, 1921. Aquarela e nanquim sobre papel, 56 x 46 x 5 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand / MAM RJ. Fonte: Itaú Cultural.

⁴⁶ Não obstante, Pedrosa e Schwarcz (2014, p.184) mencionam em nota de rodapé trabalho de Jorge Schwartz (2013) que contesta a leitura de José do Rego Monteiro como um antropófago.

Esse núcleo possui ainda uma peculiaridade quanto à sua composição, que foi a montagem pelo artista contemporâneo Ernesto Neto, em colaboração com o líder indígena Huni Kuin Leopardo Yawa Bane, no próprio Instituto Tomie Ohtake, de um espaço destinado a cerimônias religiosas com ayahuasca. Intitulado *Em busca do Sagrado Jiboia Nixi Pae* (figura 48), o espaço foi delimitado com tecido branco e costuras, cujo interior foi preenchido com tapeçaria na forma de assentos dispostos em círculo e diversos outros objetos que deveriam servir à cerimônia. Em artigo que aborda este e outros trabalhos semelhantes de Ernesto Neto, as antropólogas Ilana Goldstein e Beatriz Caiuby Labate (2017, p.450) acrescentam que a instalação tinha “cheiro de cravo” e “forma de uma jiboia, na qual se entrava pela boca”.

Em vídeo gravado pelo Instituto Tomie Ohtake⁴⁷, em que o artista fala sobre o trabalho e sobre sua experiência com a ayahuasca e os Huni Kuin no Acre, podemos ver pessoas adentrando no espaço e visitando a instalação. Pedrosa e Schwarcz (2014, p.184) explicam no catálogo que “a cerimônia foi realizada duas vezes dentro da escultura de Neto durante a noite, para um grupo pequeno de convidados e interessados”, e que “apenas os que participavam da cerimônia e tomavam a ayahuasca poderiam estar presentes”. Goldstein e Labate (2017, p.450) relatam que para participar do ritual, os interessados deveriam passar por uma entrevista, que avaliava seu estado psíquico e físico, e assinar um termo de responsabilidade. Em ambas as ocasiões, o condutor do ritual foi Leopardo Yawa Bane. Além disso, durante o rito, e até mesmo por ocorrerem no período noturno, as atividades do centro cultural eram suspensas e nada mais acontecia no local. A curadoria expressou o desejo de que a possibilidade de realização da cerimônia em *Histórias Mestiças* possibilitaria viver a cultura, em vez de somente exibir artefatos culturais. Assim sendo, “a cultura Huni Kuin devora a instituição, e o museu (ou parte dele) se transforma também em local de cerimônia” (PEDROSA; SCHWARCZ, 2014, p.184).

⁴⁷ Instituto Tomie Ohtake - Histórias Mestiças - Ernesto Neto, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X60snHMi8OA>. Último acesso em 9 de maio de 2019.



Figura 48. Ernesto Neto – Em busca do Sagrado Jiboia Nixi Pae, 2014. Malha, meia e tubo de poliamida, tecido de algodão, tecido de poliéster, rafia de polietileno, compensado com corte digital, impressão digital sobre tecido, chocalhos de tampas de plástico, chocalhos de semente de seringueiras, chocalho de semente de castanha, cascalho, pimenta-preta, açafraão, cravo, quartzo branco, miçanga, granito preto São Gabriel, vela, jarra de vidro, copos de vidro, madeira, moringa de cerâmica, água, corda de polipropileno, corda de algodão, bola de vinil, espuma, balde de plástico, papel higiênico, cesto de palha, nixi pae, toalha de mesa huni kuin, maraca, tambor e violão, dimensões variáveis. Cortesia Galeria Fortes Vilaça. Fonte: Acervo Digital da UNESP.

Goldstein e Labate (2017, p.457) alertam para o risco de que ações como a instalação de Neto incorram em “uma nova versão do primitivismo”. Ao detalharem a expressão utilizada, elas explicam que no primeiro momento, na arte moderna, houve uma apropriação formal de características de objetos não-europeus. Já no segundo, próprio da arte contemporânea, há um interesse dos artistas por consubstanciar práticas e saberes de outras culturas em seus trabalhos.

Por um lado, as pesquisadoras entendem que a instalação de Neto passou, ainda que involuntariamente, pelas duas abordagens primitivas da arte, primeiro por emular o corpo da jiboia no formato da instalação, e segundo por articular conhecimentos e práticas de povos indígenas, fruto de seu interesse. Por outro, elas apontam potencialidades da presença indígena em espaços de visibilidade, especialmente como forma de reconstrução de uma identidade agredida e por muito tempo silenciada e combatida enquanto incompatível com a civilização. Um problema dessa atividade é o risco do que Goldstein e Labate (2017, p.459) chamam de “reificação de identidades e práticas culturais indígenas”, o que é potencializado pelo uso da ayahuasca fora do ambiente das comunidades e da presença de arte indígena no circuito artístico internacional. Elas completam que esse contato pode resvalar em uma antiquada visão romantizada dos povos indígenas, que os infantiliza e credita a eles uma identidade imaginada, em que habita a chance de resgate do planeta ameaçado pela devastação capitalista.

A exibição de *Em busca do Sagrado Jiboia Nixi Pae* e a realização das cerimônias religiosas com a ayahuasca em *Histórias Mestiças* abre o debate sobre outras questões, quando se procura uma intersecção entre o espaço museológico e a vivência de saberes de povos que tradicionalmente foram colecionados e oprimidos por esses mesmos lugares. É de fato um terreno delicado em que múltiplas questões estão em jogo não apenas para artistas e curadores, mas para os próprios membros das comunidades que decidem participar e dividir seus saberes ao público. Outro ponto a ser discutido, é em relação à autoria do trabalho, que nesse caso, em se tratando da instalação, coube a Neto. Na identificação do trabalho, não há a menção a Leopardo Yawa Bane, tampouco à ayahuasca. Ademais a instalação foi uma cortesia da galeria Fortes Vilaça, então representante do artista. A realização da obra é na verdade, um trabalho negociado, que envolve a aceitação dos diferentes elementos envolvidos no sistema da exposição. Não obstante, sem a cerimônia e a condução do líder Huni Kuin, o trabalho perde toda a potencialidade almejada pela curadoria, no que tange à vivência cultural.

4.1.5 “Cosmologias e Emblemas Nacionais”

Nesse núcleo, 35 obras constroem um espaço dedicado à exibição de compreensões sobre o tempo e à concorrência entre narrativas e protagonismos históricos. A curadoria exibiu 15 desenhos feitos pelos xamãs Antônio Brasil Marubo (Tekapã), Armando Mariano Marubo (Cherôpapa) e Paulino Joaquim Marubo (Memãpa), pertencentes ao povo indígena marubo, oriundos do Vale do Javari, no Amazonas. O material usado nos desenhos, bem como o incentivo da prática, partiu do antropólogo Pedro Cesarino que, em seu relato da experiência com os marubo informa ter inicialmente estimulado pessoas de diferentes idades da comunidade a desenhar. Ao antropólogo chamaram a atenção desenhos dos três xamãs acima denominados, por ele ter identificado que “estruturas narrativas e cosmográficas se encontram transpostas para o papel, a partir de sua articulação com o arcabouço de fórmulas poéticas e com a disposição geral da memória (...) nos processos de transmissão dos conhecimentos xamanísticos” (CESARINO, 2013, p.437). A identificação dos desenhos dos xamãs marubo informa que eles pertencem ao acervo do antropólogo.

A discussão sobre a produção visual dos xamãs soma-se àquilo comentado no núcleo *Encontros e Desencontros* em relação aos desenhos de Taniki Yanomami, estimulados por Cláudia Andujar e que depois passaram a compor a coleção da artista. O recurso ao desenho pode trazer respostas ao antropólogo sobre a subjetividade da cultura que ele pesquisa e dar uma feição visual a pensamentos e histórias pertencentes à tradição oral. O mesmo pode acontecer quando

da exibição de tais registros em exposições de arte, ao estabelecer um diálogo mais facilmente decifrável ao público habituado ao desenho e à pintura. No entanto é interessante pensar nas potencialidades que o aprendizado sobre a arte indígena pode gerar, quando examinada a partir de outras relações, como, por exemplo, quando artistas ou coletivos indígenas contemporâneos que, entendendo-se como produtores de arte, apropriam-se de mecanismos de produção visual comuns a artistas contemporâneos não-indígenas para dar cabo às próprias produções. A discussão gerada pelos trabalhos comentados aqui reside na inquietação sobre a abordagem de produções artísticas que partiram, a princípio, do desejo de pesquisadores por compreender outras culturas e que posteriormente passaram a compor suas coleções e são introduzidas em regimes de visibilidade que não necessariamente levam em conta o desejo dos artistas/xamãs.

A montagem desse núcleo temático estabeleceu ainda um tensionamento, uma fricção, entre narrativas de pontos fulminantes da história do Brasil. Pedrosa e Schwarcz elencaram pinturas históricas consagradas e pertencentes a acervos de importantes museus nacionais, em paralelo a encomendas ou trabalhos realizados por artistas contemporâneos, que estabeleceram outras perspectivas a passagens como a chegada dos portugueses (*descobrimento* ou *invasão*); a realização da primeira missa e a abolição da escravidão. Esse atrito entre narrativas evidencia-se na proximidade entre *Estudo para a Libertação dos escravos* (figura 49), de 1889, por Pedro Américo, e o políptico de Sydnei Amaral, *Incômodo* (figura 50), encomendado para *Histórias Mestiças*. Entre as duas obras foram posicionados dois trabalhos menores em dimensão, em que a proximidade também entra na discussão entre narrativas e representações.



Figura 49. Pedro Américo – Estudo para Libertação dos escravos, 1889. Óleo sobre tela 140,5 x 200 cm. Acervo do Palácio do Governo, em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: foto do autor.



Figura 50. Sidney Amaral – Incômodo, 2014. Aquarela, lápis e guache sobre papel Fabriano. 2 desenhos de 97 x 87 cm / 2 desenhos de 52,5 x 47 cm / 1 desenho de 122 x 188 cm. Coleção do artista. Fonte: *Google arts and culture*.

A ótica empregada por Pedro Américo em seu *Estudo para libertação dos escravos* é aquela que glorifica sobretudo a monarquia pelo seu ato de “clemência” em relação à escravidão. Na pintura, os beneficiários da Lei Áurea estão condensados em três figuras, o que poderia ser uma família negra, completamente resignadas e entregues à graça concedida. Há na pintura um espaço celestial, dominado por ninfas e figuras aladas que se distribuem pelo espaço circular. Uma figura derrotada, no lado inferior esquerdo da pintura sintetiza toda construção de Américo, no sentido de elogiar o poder. O demônio, lido como a própria escravidão, é negro. Ao comentarem a pintura, Pedrosa e Schwarcz (2014, p.228) falam de uma “associação plena de preconceitos”. A leitura da obra diz respeito à noção de que o mau que assolou o povo negro por séculos, fosse, na verdade uma decorrência de suas próprias características, ou, semelhante a eles mesmo fisicamente.

O trabalho de Sidney Amaral (1973-2017), artista negro que viveu em São Paulo, apresentou ao visitante de *Histórias Mestiças* outro ponto de vista sobre a abolição. Em seu políptico são as pessoas negras que detém o protagonismo das diferentes cenas articuladas pelo artista. Os quadros relatam a diversidade cultural, religiosa e a ancestralidade de povos de matriz-africana, além de retratarem uma passagem temporal que fala do passado no lado esquerdo, com negros e negras com instrumentos de trabalho diante de senhores brancos, e do futuro, quando, no quadro no último quadro do lado direito, representa uma mulher negra grávida e grupos de crianças. Como apontado no catálogo por Pedrosa e Schwarcz (2014, p.228) na obra de Amaral “os negros são agentes do ato e os verdadeiros responsáveis pela libertação”.

4.1.6 “Grafismos e Tramas”

Como um total de 59 trabalhos, o núcleo teve como objetivo oferecer uma maneira de abordar a abstração geométrica, sem que para tal a experiência europeia na arte moderna fosse tida como ponto de partida. São expostas fotografias de pinturas corporais indígenas, objetos coletados por antropólogos no século XX, tecidos, vestimentas, pinturas, aquarelas e objetos. Pedrosa e Schwarcz (2014, p.272) questionam “como falar da abstração geométrica sem nomeá-la como tal, aproximando-se dela pelas margens, a partir de outros pontos de vista, através de outros territórios?”. Entre os temas elencados, está a maneira com que grafismos e padronagens africanas e indígenas foram apropriados por artistas como Hélio Oiticica, Rubem Valentim e Emanuel Araújo, o que a curadoria chama de mestiçagem, ou como artistas viajantes, a exemplo de Debret, deixaram um legado visual que prefigurou o ideário sobre povos não-europeus no Brasil, ainda que em certos casos suas reproduções terem sido baseadas mais em relatos do que em empiria, o que gerou uma duradoura imagem equivocada sobre os povos representados⁴⁸.

A abordagem da curadoria sobre a presença do abstracionismo geométrico na história da arte brasileira requer uma breve contextualização, dado que o assunto é central na narrativa hegemônica local. O marco na defesa da abstração geométrica no Brasil está contido no manifesto do Grupo Ruptura, de 1952, em que artistas brasileiros e estrangeiros residentes no Brasil, sob liderança de Waldemar Cordeiro (1925-1973), rechaçaram “todas as variedades e hibridações do naturalismo” e também, mas não somente, “o não-figurativismo hedonista”, de modo que a arte deveria ser “considerada um meio de conhecimento deduzível de conceitos”⁴⁹. Tãmanha rigidez naturalmente gerou críticas, tanto por parte de artistas figurativos, quanto da vertente informal ou expressiva da abstração⁵⁰. Desdobramentos do marco construtivo também são observados na clara predileção dessa mesma narrativa pelos neoconcretos, cujos trabalhos

⁴⁸ Conforme exposto em publicação citada pela curadoria no catálogo de *Histórias Mestiças*, das mais de 250 aquarelas finalizadas que Debret teria executado no Brasil entre 1816 e 1831, somente se tem conhecimento de seis delas, em que ele abordou a representação de indígenas. Ademais, o pouco contato de Debret com comunidades indígenas lhe teria impelido a reproduzir cenas de gravuras já existentes dos viajantes bávaros Spix e Martius da expedição de 1817-1820. Por fim, cabe pontuar que são comuns a descoberta de equívocos e acréscimos discricionários nas representações de indígenas e negros por artistas como Debret, não só pelo desconhecimento sobre suas culturas, mas também dado ao ímpeto por coletar informações que pudessem compor suas descrições visuais (BANDEIRA e LAGO, 2008, p.128-129).

⁴⁹ Trechos extraídos do Manifesto Ruptura, *The Museum of Fine Arts Houston*. Disponível em: <https://www.mfah.org/art/detail/60078?returnUrl=%2Fart%2Fsearch%3Fshow%3D50%26q%3DManifesto%2Bgrupo%2BRuptura>. Último acesso em 16 de maio de 2019.

⁵⁰ Exemplo disso pode ser encontrado em Ana Avelar (2014, p.232) que, ao traçar itinerário do crítico de arte Lourival Gomes Machado (1917-1967), aponta suas reservas à postura dos artistas concretos, porém não contra a geometria em si, de modo que, para Gomes Machado, a questão com os concretos estava “no sentido de procurarem uma doutrina “única”, uma teoria “certa”, uma verdade “própria” (...) como solução formal determinante”.

são até hoje remetidos quando se pretende constituir uma genealogia para a arte contemporânea produzida no Brasil.

Nesse aspecto, a presença de três pinturas de Rubem Valentim no núcleo temático é um exemplo de como a abstração geométrica pode estar em diálogo com elementos de outras culturas e não somente vinculada à proposta citada do Grupo Ruptura. Uma análise da fortuna crítica em torno do artista possibilita compreender como referências africanas e religiosas afro-brasileiras são amalgamadas em sua produção abstrata. Segundo Pedrosa e Schwarcz (2014, p.274) Valentim “é o artista que mais substancialmente canibalizou tanto as referências e símbolos africanos e religiosos quanto a abstração geométrica europeia”. Roberto Conduru (2007, p.70) descreve que Rubem Valentim, em vez de sobrepor formas afro-brasileiras às leis da geometria, “reelabora suas referências ao fundir a geometria mítica das religiões afro-brasileiras à racionalidade construtiva”. O crítico Mário Pedrosa já em 1967 (2001, p.39) comenta que “há algo de antropofágico na sua arte no sentido oswaldiano – ser produto de deglutições culturais”.

Outro ponto da montagem desse núcleo temático é o esforço de aproximação entre a potência da relação que estamparias africanas têm com o corpo em movimento e trabalhos de artistas brasileiros. Um exemplo está no posicionamento do livro *Wrapped in Pride, Ghanaian Kente and African American Identity* (1998), do pesquisador norte-americano Doran Ross, sobre trajes da costa de Gana e outras regiões do oeste africano, abaixo de uma fotografia em que pessoas trajam *parangolés* de Hélio Oiticica (figura 51). Há também próximo a esses dois trabalhos um exemplar de grande dimensão (97 x 184 cm) de tecido *kente* (figura 52), produzido originalmente por povos Asante e Ewe, em Gana e Togo (PATRICK, 2005, p.26).



Figura 51. Hélio Oiticica – Grupo no morro da Mangueira com parangolés, durante a filmagem do filme HO, de Ivan Cardoso, 1979 – reprodução fotográfica, 34 x 41,5 cm. Acervo projeto Hélio Oiticica. Fonte: site do Instituto Moreira Salles.

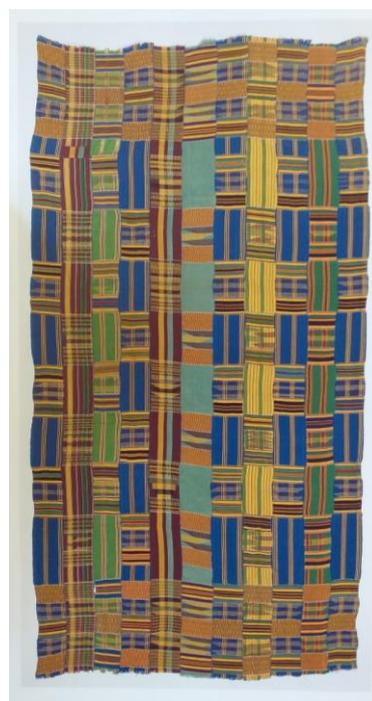


Figura 52. Gana. Tecido, século XX. Algodão, 97 x 194 cm. Coleção Particular. Fonte: catálogo de *Histórias Mestiças*, p.303.

Segundo trabalho de dissertação de Amanda Patrick (2005), a origem da tradição de tecidos *kente* é explicada pelos Asante e pelos Ewe, segundo a tradição oral de cada povo, a partir de mitos que passam pelo contato com o tecido que, primeiramente, teria sido produzido por aranhas e depois imitado pelas pessoas e incorporado em suas comunidades através do uso de teares na reprodução de faixas individuais que, por fim, são costuradas em conjunto. Patrick (2005, p.36-37) aponta ainda ser essa uma produção essencialmente masculina, sendo o tear visto como um objeto divino. Os tecidos comunicam posições de poder, provérbios religiosos, mitos ou são usados em comemorações específicas. Suas funções, portanto, constituem elementos da performatividade de diversos aspectos das culturas dos povos que os originaram.

Os *parangolés* de Hélio Oiticica são fruto de sua pesquisa sobre cores, formas e espacialidades e como essas três variáveis se relacionam no que será chamado de “objeto”. Em suas palavras, Oiticica (1986, p.66) esclarece que, em sua busca pela depuração das estruturas do objeto, o *parangolé* parte do “interesse, pois, pela primitividade construtiva popular que só acontece nas paisagens urbanas, suburbanas, rurais, etc...”. A elaboração teórica do artista sobre seu trabalho parte da discussão sobre a tradição ocidental que determina a posição do espectador diante da obra. Ao vestir o *parangolé*, Oiticica (1986, p.71) determina que o espectador, agora participante, “percebe (...), na sua condição de núcleo estrutural da obra, o desdobramento

vivencial desse espaço intercorporal”. O que até a arte moderna ocorria a partir da observação, foi transmutado para o campo da ação, de modo que o parangolé não “é”, ele acontece.

Nesse aspecto, podemos perceber a proximidade desejada entre as potencialidades do trabalho de Oiticica e a tradição de tecidos *kente* dos Asante e Ewe de Gana e Togo. A mera exposição de um *parangolé*, como ocorreu com o pedaço de tecido *kente* na figura 52, não medeia suficientemente as estruturas que compõem o objeto, mas que estão além de sua materialidade. Tanto no livro de Ross, quanto na fotografia dos *parangolés* o visitante de *Histórias Mestiças* pôde ver como os tecidos são trajados, mas não experienciam os efeitos produzidos por sua experiência. As fotografias disponibilizam ao espectador uma lembrança do aspecto visual dos trabalhos. No caso da roupagem *kente*, o tema é complexificado dada a relação estreita do seu uso com as práticas e a subjetividade das culturas de onde ela provém.

O caminho que a curadoria desenvolveu em *Grafismos e tramas* procurou expandir o entendimento sobre abstração geométrica, ao oferecer uma leitura de suas práticas, origens e trajetórias na arte brasileira para além daquele episódio concreto da década de 1950 e seus desdobramentos construtivos posteriores. O exercício se dá sobretudo em não estabelecer um olhar hierárquico, ou de primazia, mas, pelo contrário, explorar as possibilidades do conhecimento pela pluralidade. Ainda assim, resta o pensamento sobre a presença de registros de pinturas corporais e outras formas de expressão e produção de objetos que concentram elementos da cultura oral ou ritualísticos e como eles podem ser abordados pela curadoria e pela instituição que recebe as peças, de modo a endereçar suas historicidades e os saberes articulados nas formas e nas práticas que as envolvem.

4.1.7 “Trabalho”

O último núcleo temático de *Histórias Mestiças*, tem a mão de obra negra como foco da discussão. Pedrosa e Schwarcz exibem um apanhado de representações e registros sobre a prática laboral dividindo-a em três segmentos. O primeiro deles reúne aquarelas e litografias de

artistas viajantes como Debret, Paul Harro-Harring⁵¹, Charles Landseer⁵², entre outros, que documentaram as condições de violência e maus tratos a que trabalhadores escravizados eram submetidos. No centro da sala que abriga o núcleo, são expostos objetos utilizados no açoitamento dessas populações, como algemas, tornozeleiras e grilhões. A presença desses objetos guarda proximidade com a montagem de Fred Wilson na exposição *Mining the Museum* no *Maryland Historical Society*, em que objetos semelhantes foram colocados em conjunto com peças contemporâneas a elas, mas destinadas ao conforto e à ostentação de famílias abastadas. Cabe recordar que a curadoria de *Histórias Mestiças* mencionou a essa exposição como uma de suas principais referências.

O segundo segmento elaborado refere-se às relações laborais após a escravidão, bem como “suas feições mestiças, porque são mestiços nossos trabalhadores” (PEDROSA e SCHWARCZ, 2014, p.321). Nele percebe-se a condição de precariedade e desvalorização a que a mão de obra livre, porém de cor, foi submetida após o fim formal da escravatura. Por último, os curadores elencam objetos indígenas Karajá, Tukuna, Mehináku e Waurá, todos pertencentes ao acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo – MAE/USP. Os objetos têm caráter utilitário e estão relacionados a tarefas cotidianas como a navegação, a caça e ao preparo de alimento. Alguns deles, como os remos e os viradores de beiju, são dotados de grafismos e variações em seus formatos. Infelizmente informações que possam ir além do caráter utilitário de cada objeto não são apresentadas pelo núcleo.

Cenas de trabalho coletivo, seja ele desempenhado por negros escravizados ou libertos, são tematizadas em diversas obras do grupo. A maior parte desses trabalhos refere-se ao período posterior à escravidão, até a contemporaneidade, o que inclui peças dos artistas modernos Cândido Portinari, Heitor dos Prazeres e Quirino Campofiorito, até fotografias contemporâneas de João Farkas, Maurício Dias e Walter Riedweg. Na montagem, chama a atenção a

⁵¹ Paul Harro-Harring (1798-1870) tem origem alemã e dinamarquesa, visitou o Brasil entre maio e agosto de 1840. Em relato contido na biografia do artista escrita por Thomas Thode (2005, p.218), Harring coloca que no Brasil “voltou sua atenção quase que exclusivamente às desafortunadas nações da África Ocidental levadas para lá como escravos” (tradução nossa). O biógrafo acrescenta que, na Inglaterra, desejando publicar livro sobre sua viagem ao Brasil, o que de fato nunca aconteceu, Harring descreve sua experiência no país em artigo no jornal abolicionista *The African Colonizer* em 1841. O Instituto Moreira Salles informa que Walther Moreira Salles, em 1965, adquiriu em Paris 24 aquarelas em que Harring documenta cenas no Brasil, especialmente no que se refere à escravidão. Informação disponível em <https://ims.com.br/titular-colecao/paul-harro-harring/>. Último acesso em 17 de maio de 2019.

⁵² A passagem do britânico Charles Landseer (1799-1879) pelo Brasil se deu entre julho de 1825 a maio de 1826. Apesar de ter passado a maior parte do tempo no Rio de Janeiro, também visitou os estados de Pernambuco, Bahia, Santa Catarina, São Paulo e Espírito Santo. Informações disponíveis em: <https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-charles-landseer/>. Último acesso em 17 de maio de 2019.

proximidade entre dois trabalhos, um deles o desenho de Cícero Dias feito em 1933 para integrar as ilustrações do livro *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, publicado pela primeira vez nesse mesmo ano, o outro é a instalação de parede *40 nego bom é 1 real* (figura 53), do artista contemporâneo Jonathas de Andrade.



Figura 53. Jonathas de Andrade – detalhe da instalação *40 nego bom é 1 real*, 2013. Dimensões variáveis. Coleção Magnus Lima, São Paulo. Comodato Instituto Inhotim, Minas Gerais. Fonte: página pessoal do artista na plataforma cargocollective.com.

A instalação de Andrade gira em torno da confecção e das relações humanas imbricadas no doce *Nego bom*, preparado com banana e açúcar, comum no nordeste brasileiro. O trabalho é dividido em duas partes. Na primeira, o artista monta uma sequência de imagens em que 40 pessoas negras constituem uma fictícia zona de produção da especiaria. As imagens são acompanhadas do passo a passo necessário para que se chegue à consistência ideal do doce. Esse processo passa desde a coleta da fruta até o consumo final. A partir de certo momento da produção há um caráter sedutor que liga a figura do homem negro à do doce. A segunda parte da instalação é formada por elementos que aludem às relações trabalhistas que permeiam a produção do *nego bom*. Longe de uma estável e previsível relação contratual, Andrade ilustra com pequenos textos e imagens as tensões e o racismo que atravessam esse contato hierárquico, não só trabalhista, mas também racial, em parte afetivo, em parte ressabiado. Nos folhetos são narrados laços que envolvem amizade, confiança, apadrinhamento e toda sorte de favores, mas que são acompanhados de um tratamento desigual, necessariamente subserviente, o que é verificável sobretudo com as inscrições que informam os baixos salários ou baixas diárias de serviço e grande exigência no trabalho.

A proximidade do desenho de Cícero Dias feito para Casa Grande e Senzala com a instalação de Andrade tem um fim comunicativo específico. Andrade articula em seu trabalho a ideia do “equilíbrio de antagonismos” entre o negro e o europeu expressa por Gilberto Freyre. Como explicado por Ricardo Benzaquen de Araújo (1994, p.28-29), à época da publicação de Casa Grande e Senzala (1933), o debate racial no Brasil se dividia em duas posições distintas, porém não excludentes. Uma delas, influenciada pelo pensamento de Arthur de Gobineau (1816-1882), previa o fracasso irresoluto do país dada a dimensão da miscigenação de seu povo. A outra entendia a mistura entre as raças como elemento transitório, rumo à redenção decorrente do futuro branqueamento do seu povo e chegada aos trilhos da civilização. Em ambos os casos a única via possível seria a branquitude. Desse modo, o trabalho de Freyre inovou ao elevar a miscigenação como peculiaridade positiva do Brasil, uma relação de acomodações e consensos que deveria ser vista como conquista e não impedimento ao progresso.

Entretanto, como colocado por Benzaquen de Araújo (1994, p.29) e outros autores, críticas ao trabalho de Freyre vão no sentido de que o pensador “teria criado uma imagem quase *idílica* da nossa sociedade colonial, ocultando a exploração, os conflitos e a discriminação que a escravidão necessariamente implica atrás de uma fantasiosa “democracia racial””. Ademais Schwarcz (1996, p.99) comenta que a operação de Freyre desconhece ou pouco destaca a violência inerente a esse sistema.

Ao falar de sua obra em página pessoal, o artista Jonathas de Andrade declara que o livro de Freyre “é a primeira teoria local para a gênese da brasilidade, sendo contundente até hoje, embora sempre polêmica, acusada de ser otimista em naturalizar relações históricas perversas ao descrever uma espécie de democracia racial”⁵³. Em *40 nego bom por 1 real* Andrade articula relações aparentemente pacificadas, mas que guardam a sobrevivência de posições de poder e dominação, transmutadas em outras formas de dependência. Uma das questões levantadas sobre a contribuição de Freyre está na passagem supostamente harmoniosa e consensual, apesar de reconhecidas diferenças, da miscigenação de um lugar de pecha da nação para elemento basilar de sua glória. Desse modo, a proximidade dos trabalhos de Dias e Andrade se transformou em uma fricção, nos termos abordados pela curadoria ao longo dos demais núcleos temáticos.

Finalmente, os debates propostos em *Histórias Mestiças* podem ser identificados na discussão de Bhabha (1998, p.24), que, ao pensar o lugar do presente para além de processos de ruptura

⁵³ Jonathas de Andrade sobre *40 nego bom*. Disponível em <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/40-nego-bom>. Último acesso em 17 de maio de 2019.

ou continuidade, formula que “os próprios conceitos de culturas nacionais homogêneas, a transmissão consensual ou contígua de tradições históricas, ou comunidades étnicas "orgânicas" – enquanto base do comparativismo cultural – , estão em profundo processo de redefinição”. Essa ideia reside em sua defesa de que uma identidade nacional pura só seria alcançável por meio da eliminação literal e figurativa dos “complexos entrelaçamentos da história e por meio das fronteiras culturalmente contingentes da nacionalidade [*nationhood*] moderna” (BHABHA, 1998, p.25). O indiano acredita que o papel de minorias políticas na construção contemporânea de culturas nacionais produz conexões internacionais, em um movimento que supera a noção de “histórias alternativas dos excluídos”.

O estudo de *Histórias Mestiças* permitiu percorrer diferentes feições da arte feita no Brasil, como também perceber narrativas em disputa, passando pelas noções biologistas e deterministas do século XIX, à atmosfera de conciliação pela via da mestiçagem a partir da década de 1930, para expressões de esgotamento desse modelo e reivindicações pelo reconhecimento das questões de raça e cor no Brasil. Somente o que foi mostrado da arte indígena parecia estar descolado de questões políticas e mais ligado a cosmologias, mitos e objetos de uso cotidiano como as flechas, remos e viradores de beiju. Não obstante, a presença desses artigos no espaço do museu reflete a necessidade de tratamento crítico dessa produção e, mais ainda, lança o desafio da busca por instrumentos adequados à leitura dessas obras que não se baseie somente em critérios formalistas, mas leve em conta também agenciamentos desencadeados por cada peça, visto que isso igualmente as compõe.

Na esteira da influência das exposições organizadas por Emanuel Araújo, como revelado por Pedrosa e Schwarcz no catálogo, *Histórias Mestiças* inovou pela tentativa de traçar narrativas que, a partir da escolha de temas comuns em cada núcleo temático, buscou estabelecer possibilidades de convivência entre artistas afro-brasileiros, indígenas e outros mais próximos da trajetória ocidental. Tentativa essa que a partir da produção das fricções, para ficarmos no termo usado pela curadoria, revelou nitidamente disputas por protagonismo e questionamentos do passado histórico do país. De todo modo, classificações quanto a grupos de artistas e produções ainda são objeto de debate teórico, como é o caso de uma “arte afro-brasileira” e seus limites conceituais. Naturalmente, a proposta curatorial é sempre passível de análises críticas sobre suas decisões. Nesse aspecto a exposição ofereceu a oportunidade de se pensar modos de expor arte indígena e africana mais compatíveis com seus agenciamentos.

É interessante pensar a exposição a partir da perspectiva de Clifford (2001, p.230), para o qual uma das virtudes de uma exposição que exhibe uma postura ou que conta uma história é que estimula o debate e torna possível sugerir outras histórias”. Após *Histórias Mestiças*, outras exposições surgiram no intuito de debater principalmente a produção de artistas negros ou ligados a questões de raça e diálogo com o passado escravagista e suas ressonâncias no presente. Destaca-se nesse percurso a exposição *Histórias Afro-Atlânticas* realizada em 2018 simultaneamente no MASP e no Instituto Tomie Ohtake e que conforme exposto em sua página na internet, girou “em torno dos “fluxos e refluxos” entre a África, as Américas, o Caribe, e também a Europa, para usar a famosa expressão do etnólogo, fotógrafo e babalaô franco-baiiano Pierre Verger”⁵⁴. Não por acaso, Pedrosa e Schwarcz compuseram a equipe curatorial junto de de Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, e Tomás Toledo⁵⁵. A opção da curadoria por eliminar o critério cronológico no ordenamento das obras, pode ser visto à luz de Bhabha (1998, p.72), para o qual, “a luta contra a opressão colonial não apenas muda a direção da história ocidental, mas também contesta sua ideia historicista de tempo como um todo progressivo e ordenado”.

5. VISIBILIDADES E CONTRIBUIÇÕES

Após o estudo de *Incomparável* e *Histórias Mestiças* podemos adentrar em algumas discussões suscitadas pelo trabalho de cada curadoria à luz de referências teóricas operacionalizadas por elas, dos conceitos elaborados no Capítulo I e da pergunta de pesquisa expressa na Introdução. A concepção e a execução de uma exposição resultam da correlação entre diferentes variáveis em uma seara de negociação. Nesse percurso, é preciso saber lidar com limitações e circunstâncias institucionais, que atuam no sentido de delimitar o campo de ação do trabalho da curadoria. Ademais, grandes eventos como os estudados nesta pesquisa envolvem cadeias de pesquisadores e oferecem também programas educativos para a aplicação e mediação do conhecimento produzido em torno da mostra.

Nesse caso em que analisamos articulações que surgiram de acontecimentos concretos, os referenciais teóricos são ferramentas necessárias sobretudo à formação de um eixo analítico ao

⁵⁴ Página da exposição *Histórias Afro-Atlânticas*: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>. Último acesso em 28 de maio de 2019.

⁵⁵ Hélio Menezes (2018b, p.587) cita outras três exposições ocorridas no interstício entre *Histórias Mestiças* e *Histórias Afro-Atlânticas*, que buscaram “a seus modos e com suas diferenças, tematizar a arte afro-brasileira como uma área particular de produção artística”. São elas: *Territórios: artistas afro descendentes no acervo da Pinacoteca* ocorrida entre 2015 e 2016 na Pinacoteca do Estado de São Paulo, com curadoria de Tadeu Chiarelli; *A cor do Brasil*, no Museu de Arte do Rio entre 2016 e 2017, com curadoria de Paulo Herkenhoff e Marcelo Campos; e *Diálogos Ausentes*, realizada no Centro Itaú Cultural, em São Paulo, em 2017 e teve como curadoras as artistas Rosana Paulino e Diane Lima.

objeto de estudo. A escolha da abordagem decolonial justifica-se por ambas as exposições terem buscado formas não convencionais de visibilidade para os trabalhos exibidos, pensando que a produção de significado nelas decorreu em grande parte, não pelas obras isoladas, mas dos arranjos criados entre os conjuntos de peças dispostas nas salas, expografia enriquecida pelos catálogos, textos de parede, aplicativo e áudio-guia, no sentido de compartilhar com visitantes e leitores o local de fala escolhido pela curadoria. Diante dessas primeiras considerações, partimos a uma análise crítica das contribuições de *Incomparável* e *Histórias Mestiças*.

No capítulo I, foi mostrado que a decolonialidade está relacionada a tornar visível relações de poder naturalizadas por séculos de desequilíbrio de condições (MIGNOLO, 2010), o que se manifestou sobretudo pela localização de um sujeito segundo sua cor e nos esforços por apartá-lo de sua história e seus saberes pregressos à dominação (FANON, 1968). Essa referenciação se dá, por sua vez, pela classificação entre *ser* e *não ser*, de modo que a *colonialidade* age no campo da normalização, da invisibilidade da dominação e da desconsideração da subjetividade do *outro* (MALDONADO-TORRES, 2007). A alteridade, nesse aspecto, é ligada à humanização ou não daquele que não comunga determinado sistema de conhecimento. Esse longo processo passou por debates que definiram as circunstâncias e o que tornaria do *outro* algo tão distinto do *eu*. Primeiro isso se deu pelo pertencimento ou não ao cristianismo, em seguida pela diferença de cor (GROSGOUEL, 2016). Nesse percurso, estava em jogo a própria humanidade das pessoas que eram objeto dessa disputa.

Incomparável e *Histórias Mestiças* têm uma função declaradamente questionadora dos regimes de visibilidade da história da arte. Isso pode ser experienciado na montagem das exposições e nas terminologias eleitas para nomear o efeito provocado pela disposição das peças. Confrontações e fricções são termos que atuam no tensionamento de narrativas em história da arte e que puderam potencializar problemáticas em torno das escolhas que vão ilustrar aquilo que Preziosi (2009) chamou de “arte da história da arte”. Não obstante, em certos pontos as exposições entram em contradição com as propostas que visaram ostentar. A mais ampla delas diz respeito ao relacionamento com objetos não-ocidentais, seus significados e usos originais, além do delicado debate sobre a proveniência de cada material. Essa questão foi abordada de forma diferente em cada exposição e merece aqui algumas considerações.

Incomparável ofereceu diversas informações sobre os objetos não-ocidentais utilizados na exposição, além de referências bibliográficas que estudaram os agenciamentos produzidos por peças semelhantes. Não apenas o catálogo da mostra, como também seu aplicativo, são

ferramentas essenciais no descobrimento do olhar da curadoria. Nos grupos temáticos e nas duplas de peças africanas e europeias houve um esforço por analisar as obras não apenas quanto ao caráter estético, mas vinculá-las a práticas culturais, contextos e tradições dos povos de onde elas originaram, já que grande parte delas, sejam europeias ou africanas, não foram concebidas para a exibição em um museu. Desse modo, os arranjos foram dispostos de modo a tematizar assuntos comuns, porém segundo aproximações e diferenças entre as culturas em contato.

A exposição de Berlim demonstra que a abordagem da historiografia da arte sobre o lugar dos objetos não-ocidentais em coleções etnológicas está em permanente construção, o que pode ser um sinal de movimento ou antecipação de anseios por reconfigurações institucionais e insatisfação quanto às informações e classificações que pesam sobre os acervos. A primeira confrontação do recorte (figura 22), que traz o *Putto* de Donatello e a escultura de *Eledeyo/Irhevbu*, aborda a maneira que os museus de arte e museus etnológicos exibem objetos. O primeiro individualiza a produção do artista-mestre, o segundo coletiviza o objeto, fruto de uma cultura em risco de desaparecer. Mary Nooter Roberts (1998, p.60) aponta que as identidades de objetos não-ocidentais são continuamente recontextualizadas, no sentido de reforçar mudanças nas relações históricas de poder e para acomodar as transformações nas definições de arte e cultura. Esse fragmento da autora norte-americana ajuda a compreender o fato de a mostra estar inserida na série de eventos que antecedem a abertura do Fórum Humboldt, local destinado à futura exibição e discussão sobre arte não-ocidental em Berlim.

Esse ponto pode ser inserido na discussão de James Clifford (1985) sobre problemas na classificação de objetos e no direcionamento deles a museus de arte e museus etnológicos. O antropólogo questiona o local propício a que objetos não-ocidentais pertenceriam, é argumentado que eles não “pertencem” a lugar algum, uma vez que foram removidos de seus contextos sociais de produção e recepção e sujeitos à uma atribuição de valores em sistemas de significados, cuja função seria antes de mais nada confirmar o conhecimento e o gosto da subjetividade possessiva ocidental (CLIFFORD, 1985, p.244).

Ele segue seu raciocínio, ao formular que o nomadismo a que objetos não-ocidentais foram submetidos refletem acima de tudo o ímpeto ocidental pelo colecionismo e a dificuldade de que esses artefatos, deslocados de seus contextos, se adaptem a categorizações artificiais e que muitas vezes tomam uma peça como representante de uma cultura. Nesse aspecto, o diálogo com *Incomparável* e *Histórias Mestiças* é direto. Como apontado por Clifford (1985, p.242), uma “escultura em um museu etnológico é exibida em conjunto com outros objetos com funções

similares, ou em proximidade a peças do mesmo grupo cultural”. Ele coloca ainda que raramente se conhecerá o nome do artista que produziu a peça e que objetos formalmente distintos, como uma escultura e uma máscara, podem ser colocados em conjunto, no sentido de explicar um ritual ou complexo institucional. A impessoalidade atribuída à autoria compõe igualmente a esfera do *não ser*.

Já o tratamento dispensado às peças em um museu de arte é diferente. Uma escultura é geralmente identificada como criação de um indivíduo, de modo que a influência da cultura local e do mercado, não são consideradas essenciais à compreensão de seu significado. Clifford (1985, p.242) completa que, se em um museu etnográfico um objeto é culturalmente interessante, em um museu de arte, a peça tem valor por ser bela e original. Para o autor, o sistema que define um objeto enquanto artístico ou etnográfico é permeado por inventividade e flexibilidade, dada a sua conexão com os mercados de arte e o mundo das mercadorias (*commodities*) de modo geral.

Com base nessas questões, Clifford (1985, p.244-245) cita três maneiras possíveis em que objetos não-ocidentais poderiam ser exibidos, de maneira a desvendar taxonomias supostamente dominantes e autoevidentes. A primeira delas é de que tais acervos voltem a ser considerados como *fetiches*, porém *fetiches ocidentais* do desejo de reunir e narrar o mundo em sua diversidade, porém lido segundo os pressupostos provincianos das metrópoles. Nesse sentido, o autor aponta que os objetos seriam evidência da falta de autodomínio ocidental e dos artifícios utilizados para reunir um mundo sensível em torno de si. A sugestão seguinte é a de deixar clara as relações de poder existentes em coleções de “objetos exóticos”. Como exibir a arte de um determinado grupo é para Clifford uma questão politicamente aberta.

A terceira alternativa diz respeito ao esforço por impedir que o processo histórico de formação de coleções seja suprimido. Para ilustrar esse pensamento, Clifford comenta uma decisão do *American Museum of Natural History* por abandonar a modernização de uma sala dedicada a artefatos indígenas da costa noroeste dos Estados Unidos, entendendo que a montagem original preservaria um momento na história do colecionismo. No ano de publicação do trabalho em análise, 1985, Clifford já comentava que a história da coleta e da recontextualização de objetos não ocidentais idealmente seria parte de qualquer exposição.

A montagem e a discursividade em *Incomparável* podem ser aproximadas da segunda sugestão de Clifford, uma vez que são tematizadas relações de poder colonial, mesmo que não de maneira

tão eloquente quanto em *Histórias Mestiças*. A deficiência nas pesquisas de proveniência expostas pela curadoria quanto ao acervo do Museu Etnológico de Berlim é abrandada nas etiquetas, que expõem o nome do último proprietário da peça, antes de ela ter passado à posse dos *Staatliche Museen zu Berlin*. Não obstante, a informação é um pontapé inicial para que pesquisas que busquem traçar esse caminho sejam feitas futuramente. Vimos que a curadoria abordou a questão da proveniência no catálogo, no entanto, a compra ou a doação de terceiros pode igualmente ser utilizada para justificar uma aquisição dada supostamente em termos legais, sem o uso direto da força. Isso fica claro no caso das obras originárias do Palácio Real do então Reino do Benin, adquiridas no mercado de arte britânico, este sim, o responsável pelo saque à capital daquela nação e dilapidação de seu patrimônio cultural. A leitura sobre a aquisição desses e de outros objetos na forma de compra ou doação dentro de critérios de legitimidade e legalidade e o debate em torno de requisitos para eventuais restituições de materiais com essa proveniência ainda não é consensual e está em processo de discussão⁵⁶.

Em vídeo⁵⁷ dedicado à discussão sobre a proveniência das obras em *Incomparável*, o curador Jonathan Fine define proveniência como a história de um objeto dentro das suas relações sociais, desde sua criação até o presente. Ele defende que a pesquisa sobre proveniência deve levar em conta a perspectiva dos povos originários sobre determinado objeto, não apenas para completar o conhecimento sobre a peça, mas para de fato formar e a interpretar esse saber. Ele comenta sobre as diferentes proveniências dos objetos do acervo do Museu Etnológico de Berlim, ocorridas por meio da aquisição no mercado de arte, de presentes de governantes europeus ou durante o período colonial, pelo domínio da África. Nesse último caso ele expõe que no momento da coleta das peças, seus colecionadores não se interessavam em preservar informações sobre a relação dos povos originários com sua arte. Essa situação pode ser lida a partir das referências articuladas nesse trabalho, em que o a dominação colonial pressupôs o desinteresse do colonizador pela subjetividade do colonizado, decorrendo no processo de construção de estereótipos massificadores de culturas e indivíduos. Nesse sentido, estudos

⁵⁶ No debate alemão as questões de proveniência de objetos adquiridos em situação de colonialismo e as restituições em caráter de reparação são discutidas principalmente por Jürgen Zimmerer, já citado neste trabalho, e por Horst Bredekamp, um dos fundadores do Fórum Humboldt e historiador da arte especializado na Idade Média e Idade Moderna. Zimmerer sustenta a ideia de participação ativa da Alemanha na história do colonialismo e é favorável às restituições, já Bredekamp responde negativamente à essa ideia e entende que os 34 anos pelos quais a Alemanha formalmente teve colônias pelo mundo (1884-1918) não podem ofuscar 460 anos de história das coleções de Berlim. O posicionamento de Bredekamp pode ser conhecido em: <https://www.zeit.de/2018/11/raubkunst-kolonialzeit-deutschland-rueckgabe/seite-4>. Último acesso em 14 de junho de 2019.

⁵⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=13&v=3BekGWxHDJo. Último acesso em 28 de maio de 2019.

antropológicos que se preocupam com aspectos estéticos e relacionais de objetos de arte podem ser um caminho na construção de uma fortuna crítica a produções não-ocidentais.

Em *Histórias Mestiças*, a carência de informações sobre os usos e as agências de objetos de etnias africanas e indígenas é um ponto a ser notado. Nesse aspecto, a exposição deixa o aprendizado de que a convivência entre obras ocidentais e não-ocidentais é enriquecida quando levadas em consideração as particularidades relacionais que as diferenciam. Essa postura que marca a presença desses objetos em exposições e museus está contida no pensamento do antropólogo estadunidense Clifford Geertz (1997, p.181), segundo o qual, “o uso que o Ocidente faz das obras de "primitivos", deixando de lado o valor que essas obras certamente possuem em seus próprios termos, contribuiu para acentuar essa ausência de conhecimento”. Desse modo, entendemos que a visibilidade dessas peças em uma exposição, sem que sejam levados em conta elementos próprios de suas origens, não acarreta a mediação sobre o que elas articulam em seus sistemas culturais, mas ainda reiteram um ar exótico e misterioso.

Nessa perspectiva, se nas pinturas com motivos indígenas de Di Cavalcanti, Rêgo Monteiro e Malfatti presenciamos a discussão sobre a papel histórico da antropofagia enquanto característica do modernismo brasileiro, a simples proximidade de máscaras africanas ou indígenas não traz a mediação necessária para que se compreenda seus significados em suas culturas de origem, conferindo a elas uma posição dúbia na montagem. Apesar disso, a “fricção” intencionada pela curadoria não deixa de ocorrer, visto que o posicionamento das máscaras das etnias waurá e tapirapé em conjunto com as “Índias” de Malfatti e Di Cavalcanti comunica que, se por um lado o modernismo produziu imagens generalizadas de indígenas, em verdade as formas de suas expressões podem diferenciar bastante entre si.

Em outro momento, a coabitação dos desenhos indígenas que Codina fez no século XVIII (figura 43) e dos autorretratos de Adriana Varejão (figura 44) oferecem uma base para compreensão da pesquisa da artista e de suas referências aplicadas às suas obras. Simultaneamente, pouco é esclarecido sobre o papel dos grafismos reproduzidos no desenho e no autorretrato. O problema é mais complexo do que a simples abordagem dos grafismos pela curadoria. O indígena no desenho de Codina não é um indivíduo, é uma *persona*, um tipo, um estereótipo. Nessa linha de pensamento, o trabalho de Varejão dá continuidade à generalização dessa figura indígena coletivizada. Sabemos que a curadoria expressamente procurou apresentar a diversidade na “formação do povo brasileiro” e a mistura decorrente dela, o que

ficou evidente no núcleo *Máscaras e Retratos*. Não obstante, essa qualidade é acompanhada da coexistência de subjetividades que supõem outro relacionamento com objetos e símbolos.

Uma outra questão na abordagem de *Histórias Mestiças* sobre a exibição de objetos de culturas africanas e indígenas está na não discussão sobre a situação histórica de aquisição das peças cedidas pelo *Musée du quai Branly Jacques Chirac*⁵⁸. O silêncio sobre a proveniência desse patrimônio deslocado de Paris a São Paulo manteve frio o debate sobre os danos à memória e identidades provocados pela remoção de bens culturais adquiridos em condições colonialistas. Outro assunto silenciado na exposição foi o debate sobre o papel de museus etnológicos na contemporaneidade, uma vez que vários objetos indígenas que compõem o núcleo *Trabalho* pertencerem ao MAE/USP. Pensando que no catálogo de *Histórias Mestiças* o curador Adriano Pedrosa (2017, p.25) enuncia que “o museu (...) escreve e expõe uma infinita variedade de objetos através de muitos critérios, porém tradicionalmente a partir de um só ponto de vista – o europeu”, uma abordagem sobre o direcionamento de objetos a museus de arte e museus etnológicos poderia igualmente contribuir para a revisão de narrativas históricas e artísticas.

A relação que a curadoria de *Incomparável* estabelece com o colonialismo não denota a magnitude do caráter violento que marcou o contato entre europeus e africanos, algo que é presente em *Histórias Mestiças* até mesmo pela quantidade de peças que trazem esse assunto. Essa característica de *Incomparável* pode ser percebida, por exemplo, no relevo de Cristo crucificado, oriundo da costa do Loango (figura 6). No catálogo, o curador Jonathan Fine a coloca como produto do “intercâmbio cultural e religioso” entre esses povos, o que é reforçado pelo uso em ambas do marfim como suporte e pela longa diferença na datação entre elas, sendo a peça europeia mais antiga que a africana, mesmo que a matéria-prima utilizada não pudesse ser encontrada originalmente na Europa. Outros autores aqui estudados veriam essa relação de uma forma mais conflituosa, que passa pela descartabilidade das crenças anteriores à chegada do cristianismo. Não podemos afirmar com segurança que na peça africana tenham sido articulados elementos de crenças não-cristãs, porém é notória a diferença dela quanto a

⁵⁸ Anos após a realização de *Histórias Mestiças* e simultâneo a *Incomparável*, esse assunto ganhou grande visibilidade na mídia quando em 2017, Emmanuel Macron, presidente da França, expressou publicamente em Ouagadougou, capital de Burkina-Faso, ex-colônia francesa, o desejo por criar as condições necessárias para a restituição de objetos adquiridos de maneira ilícita ou em contextos de colonização. Informações disponíveis em: <https://www.nytimes.com/2018/03/06/arts/design/france-restitution-african-artifacts.html>. Último acesso em 24 de maio de 2019.

representações europeias sobre o assunto, dada a inexistência da cruz, os traços negros das figuras humanas representadas e o ambiente de exaltação em detrimento da desolação.

Outro aspecto que atravessa as exposições são as escolhas referentes à datação das peças de coleções etnológicas. É interessante a recomendação que a curadoria de *Incomparável* faz aos visitantes e leitores para que sejam céticos quanto às informações presentes nas etiquetas de identificação de cada obra, visto que todas as classificações museológicas são necessariamente provisórias e abertas a reavaliações (FINE, CHAPUIS, IVANOV, 2017, p.17). No caso das peças africanas analisadas neste trabalho, a datação da maioria delas consta como “século XIX” (figuras 6, 7, 9, 11, 13, 14, 16, 18, 21, 28 e 33). A consulta ao banco de dados *Staatliche Museen zu Berlin* mostrou que todas as peças citadas foram adquiridas entre o fim do século XIX e a primeira década do século XX, seja por meio de expedições na África ou compra no mercado europeu. Em alguns casos, como o dente de elefante de Loango (figura 7), as obras são lidas como influenciadas pelo contato com europeus e ligadas a uma temporalidade definida, seja por razões comerciais, políticas, religiosas ou por disputas territoriais.

Em vídeo⁵⁹ produzido pelos *Staatliche Museen zu Berlin* para divulgação da exposição, a curadora Paola Ivanov expôs que a popularidade do uso da madeira em esculturas africanas e a frágil durabilidade do material, especialmente em regiões tropicais, é um motivo pelo qual não se têm conhecimento de obras africanas mais antigas. Aos trabalhos feitos em liga de cobre ou bronze, como a escultura de *Edeleyo/Irhevbu* (figura 22) e a *Aquamanile de Leopardo* (figura 23), ambos do Reino do Benin, Ivanov atribuiu seu surgimento ao comércio estabelecido entre essa nação e Portugal. Certamente não é a intenção de Ivanov, porém seu enunciado pode levar à ideia de que os objetos somente sobreviveram em função dos saques ao Reino do Benin em 1897 e da posterior salvaguarda deles em museus europeus. Ademais, sua fala não contempla a dimensão da violência que marca a preservação desses e de outros itens no Museu Etnológico.

Pensando assim, a localização temporal no século XIX incorre no risco de remeter mais ao período histórico e à situação colonialista, do que a uma temporalidade fidedigna. Sobre a importância de uma referência não eurocêntrica, Cristina Dunaeva (2017, p.97), em comentário sobre proximidade temática entre uma estatueta encontrada no Peru e uma imagem da Virgem Maria e seu filho Jesus articulada pela curadoria em exposição de 2017 em Brasília, ressalta que “uma referência à ausência de conhecimento sobre o objeto e sua história traria a

⁵⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=43&v=HkFHzGBvrho. Último acesso em 28 de maio de 2019.

visitantes da exposição a possibilidade de reflexão sobre a violência da colonização e sobre o apagamento da história dos povos autóctones”. Nesse aspecto, o “simbólico espaço vazio” optado pela curadoria de *Incomparável*, quando se desconhecia a autoria da obra, expõe o estágio da pesquisa em proveniência no Museu Etnológico de Berlim. Vimos que somente em uma obra africana foi atribuída a autoria [figura 16], o que, como exposto, não é consensual.

Nas etiquetas de *Incomparável*, a atribuição a uma localidade ou etnia consta no espaço reservado à *origem* do objeto e não à *autoria*. No catálogo de *Histórias Mestiças*, a referência geográfica ou étnica é posta no lugar autoral. O risco quando se vincula a autoria da obra a uma determinada cultura, etnia, ou país, está em provocar forçadas generalizações a uma produção. As escolhas adotadas por cada curadoria abrem espaço para o questionamento de um modelo que possa assumir abertamente o desconhecimento relativo à autoria, e ao mesmo tempo indicar a origem do objeto, sem massificá-lo em uma ideia geral de povo ou etnia.

Se o colonialismo atravessa *Incomparável* sobretudo na proveniência das obras africanas e na maneira com que elas foram distribuídas entre colecionadores e museus pela via do mercado de arte, em *Histórias Mestiças* a colonização é um tema central de análise narrativa que se dá na montagem pela via das fricções criadas entre as obras. O tensionamento proposto ganhou destacada nitidez no núcleo *Cosmologias e Emblemas Nacionais*, com a proximidade entre *Estudo para Libertação dos escravos*, de Pedro Américo, e o políptico *Incômodo* de Sidney Amaral (figuras 49 e 50). Outra ocasião foi no núcleo *Trabalho* com a instalação *40 nego bom é um real* (figura 53), de Jonathas de Andrade, e o desenho de Cícero Dias para Casa Grande e Senzala. Nas duas ocasiões, artistas negros trabalharam períodos históricos e relações sociais a partir de perspectivas diferentes sobre narrativas hegemônicas.

Relacionamos esses fragmentos de *Histórias Mestiças* à contribuição de Renata Bittencourt (2006, p.85), para a qual o “testemunho de outros modos, outros valores, pedem também a validação de outros olhares. Olhares que reconheçam sua qualidade estética, e que saibam ler a variedade de significados que trazem”. A mudança de perspectiva acarreta também o aparecimento de outros protagonismos. Em relação a isso, Hélio Menezes (2018a, p.204), ao pensar características comuns no que poderia ser chamado de “arte afro-brasileira contemporânea” enuncia que artistas como Amaral e Andrade articulam “a realização de pesquisas sobre imagens de representação dos negros na história da arte do país [e] estratégias de subversão dos estereótipos visuais”. Menezes completa que o uso por artistas negros de seus

próprios corpos, ou de seus familiares, como elementos presentes em seus trabalhos é um ponto que os destaca em relação a artistas não-negros que abordam temas semelhantes.

É nesse aspecto que os trabalhos de Sidney Amaral e Jonathas de Andrade comunicam em *Histórias Mestiças* a partir de um ângulo que altera o protagonismo narrativo para abordar visualmente traços obliterados da presença do negro no Brasil. Isoladamente as obras já cumprem esse papel, a montagem na exposição contribuiu para intensificar seu contexto histórico e as operações visuais feitas por esses artistas.

No recorte de *Incomparável*, relação semelhante é percebida nos autorretratos⁶⁰ de Nomusa Makhubo (figura 8), única artista contemporânea da mostra. Sua destoante presença em uma exposição cujo foco não é a arte contemporânea africana pode ser compreendida como estratégia da curadoria para auxiliar na mediação sobre a violência da colonização, além de servir como posicionamento dos curadores diante dessa questão e dar visibilidade ao pensamento vigente quando grande parte da coleção do Museu Etnológico foi formada⁶¹.

Podemos fazer ainda algumas considerações sobre como *Incomparável* e *Histórias Mestiças* podem ser lidas enquanto atitudes de ativismo curatorial, conforme visto em Reilly (2011). Em *Incomparável* houve um esforço por repensar objetos culturais dentro de práticas sociais e discutir a transformação provocada pela exposição no museu de objetos que compunham totalidades sinestésicas, sejam quanto à performatividade em rituais ou como partes de composições maiores dedicadas à memória de uma cultura. Ademais, o trabalho de uma artista negra e africana foi utilizado para lembrar os visitantes da violência colonial presente na trajetória de várias obras em exibição. Em *Histórias Mestiças* o cânone narrativo foi tensionado a partir da disposição de trabalhos que conjugam diferentes perspectivas no mesmo espaço. A presença feminina é algo que merece reflexão, tendo em Milhazes a única artista negra. As demais artistas da mostra são Adriana Varejão, Cláudia Andujar, Maureen Bisilliat, Anna Bella Geiger, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Erika Verzutti. Contudo, o grande número de

⁶⁰ Um segundo autorretrato está presente em grupo temático não contemplado pelo recorte, porém os dois estão localizados na sala de exposições permanentes do Museu Bode.

⁶¹ Essa estratégia pode ser verificada em outras exposições como em *Shaping Power: Luba Masterworks from the Royal Museum for Central Africa*⁶¹, realizada em 2014 no *Los Angeles County Museum of Art*, em que ao exibir obras de arte da etnia Luba datadas entre os séculos XVIII e XIX e pertencentes ao Museu Real para a África Central na Bélgica, a curadora Mary Nooter Roberts reservou espaço para instalação do artista contemporâneo congolês Aimé Mpane, que tematizava a Conferência do Congo, encontro realizado em Berlim em 1885, em que o continente africano foi formalmente partilhado entre as potências coloniais europeias. Vídeo sobre a exposição com fala da curadora pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=kZ4dXs7uNaM>. Último acesso em 12 de junho de 2019.

objetos cujos autores ou autoras não podem ser identificados dificulta a avaliação da verdadeira presença feminina na mostra. Trabalhos indígenas como os de Isaka e Ibã Huni Kuin são elementos que contribuem na diversificação da exposição, pensando-se que é interessante conhecer a questão indígena a partir de suas próprias expressões.

Esse capítulo não encerra as discussões geradas pelo estudo de cada exposição, mas ressalta pontos de cada evento em que se pode estabelecer um diálogo com o olhar decolonial que referenciou as análises. *Incomparável* e *Histórias Mestiças*, com acervos em grande parte bastante diferentes, chamaram a atenção para questões que podem ser vistas em conjunto. Em Berlim foram trabalhados sobretudo os olhares entre europeus e africanos, e em quais termos um passou a constituir o “*outro do outro*”. A relação entre o *eu* e o *outro* e os critérios da produção de diferenças necessariamente se dá entre o local e o estrangeiro. *Histórias Mestiças* também aborda o convívio violento entre europeus e seus *outros*, no caso negros e indígenas e como os frutos desse olhar se estendem mesmo após a independência formal do país até as tentativas de conciliação de diferenças, apesar das desigualdades. Diferentemente da relação estabelecida na Alemanha, no Brasil, quando se fala do *outro*, está-se falando de partes integrantes do próprio *eu*, mas que no curso da história passaram pelo processo de produção hierárquica de diferenças. A exposição confronta como grandes segmentos da população foram representados e como representam sua subjetividade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso analítico do trabalho se deu na investigação em como as curadorias de *Incomparável* e *Histórias Mestiças* conjugaram a montagem, os textos e demais dispositivos relacionados a cada mostra, no sentido de possibilitar alteridades que não fossem baseadas no olhar que medisse o *Outro* segundo os valores de um *Eu*. O exame de obras tão diversas colocadas em conjunto requereu esforço bibliográfico compatível com os assuntos, as culturas e as temporalidades dispostas nos espaços expográficos. Em ambos os casos, foi possível verificar que as estratégias de tratamento da alteridade colonial foram realizadas de maneira a tornar visível problemas e situações que derivam da produção de diferenças hierárquicas como forma de sobrevivência da *colonialidade*. Os diferentes autores analisados que escreveram sobre esse e outros fenômenos ligados ao colonialismo, apontam em comum a necessidade de tornar visível uma problemática historicamente obliterada em função de um propósito de dominação que atravessa todas as esferas da existência.

Desse modo, o trabalho investigou como a atividade da curadoria pode contribuir com essa operação. A sobrevivência da *colonialidade* no tempo, no espaço e nos corpos está em relação direta, mas não restrita, com narrativas articuladas em museus e na perspectiva lançada pelas montagens de suas exposições. É grande a responsabilidade dessas instituições quanto à mediação de olhares diferentes do europeu, ao colocar em jogo outras visões e perspectivas que levem em conta protagonismos historicamente negados. Esse é um caminho para que se reflita sobre a trajetória da história da arte e as origens das imagens objeto de seu estudo.

Incomparável e Histórias Mestiças trataram de diferenças raciais a partir de lugares geopolíticos bastante distintos, o que se refletiu nas abordagens dadas por cada uma delas às consequências da produção de diferenças em contextos coloniais e seus efeitos no passado e no presente. Assim sendo, o resgate de histórias silenciosas, como escreveu Chakrabarty (2000), passa por uma postura autocrítica relativa ao papel de museus e demais espaços expositivos quanto a caracterização de objetos, a escolha de obras e de fenômenos que darão imagem às narrativas da história da arte. Nos dois casos, esses olhares se deram de maneiras diferentes, o que proporciona aos pesquisadores e profissionais da curadoria um acúmulo de experiências e memórias que podem sempre contribuir aos modos de expor e de se relacionar com determinados acervos e histórias.

A curadoria no Museu Bode procurou estar próxima das reflexões de Rajagopalan Radhakrishnan e de Johannes Fabian, autores que, como vimos no Capítulo 3, foram acessados por ela. Primeiro percebemos o tratamento das peças africanas e europeias dentro da perspectiva de mundo como um espaço uno, porém irredutivelmente plural. Em segundo lugar, a contemporização entre *eu* e *outro*, seja pelo estudo dos efeitos provocados pelo princípio da *negação da coetaneidade* de Fabian, ou das estratégias comparativas em uma atmosfera politicamente horizontalizada, de Radhakrishnan, notamos em *Incomparável* a intenção por abordar elementos culturais nos contextos africanos e europeus, sem que se estabeleça um marco referencial. As comparações estabelecidas pelas justaposições ou grupos temáticos ressaltam aspectos estéticos e culturais em torno de cada peça. Entretanto, nas várias situações em que uma cultura teria exercido influência sobre a outra, é destacadamente a europeia, que após o contato e o comércio com o africano gerou a produção por parte dele de objetos híbridos [figuras 3, 5, 23 e 30], o que não se verifica na produção europeia em exibição.

Incomparável está inserida em um longo e caro projeto de reestruturação da cena museológica de Berlim. Apesar do desejo por desvencilhar-se do longo olhar estereotipado lançado sobre

os povos originários no vasto acervo de obras africanas, a discussão sobre a proveniência de objetos que chegaram até o museu etnológico durante o advento do colonialismo é crescentemente objeto de questionamento e constrangimentos⁶². A mostra, que durará quase 25 meses, é um exemplo concreto do debate contemporâneo sobre o lugar de museus etnológicos na atualidade, de modo que curadorias que envolvam tais acervos não podem deixar o tema da exploração colonial e da sua sobrevivência pela *colonialidade* passar ao largo do olhar desenvolvido pela mostra. Mais do que impossibilitar a comprovação das situações violentas que marcaram a aquisição de objetos, a desinformação sobre a proveniência expõe as características desse colecionismo, que além de ser desinteressado pelas subjetividades do *outro*, retirou dele símbolos pertencentes à sua memória e cultura.

Ao ler *Incomparável* em perspectiva decolonial, tornaram-se claras algumas de suas contradições. Por um lado, os curadores i) abordaram aspectos históricos da aquisição do acervo de arte africana pelo Museu Etnológico de Berlim; ii) questionaram a influência do espaço museológico sobre objetos destinados a usos diversos da inerte exibição permanente; iii) chegaram a recomendar que as informações sobre as peças em exibição fossem lidas com certo ceticismo; e iv) assumiram o lugar de onde falavam e reconheceram a influência de suas origens e formações no norte-global na conformação da exposição. Por outro, a exposição, por si só, pouco contribuiu para uma mudança na condição das obras, que, após o esgotamento do modelo do museu que as abrigava, passaram a transitar entre outras instituições em um esforço crítico de recontextualização das obras, tratadas como objetos de arte à medida em que informações sobre suas agências nas comunidades de origem passaram a compor suas leituras estéticas.

A contribuição mais significativa de *Incomparável* se deu no estudo das agências dos objetos africanos, à luz do conhecimento antropológico acumulado sobre o tema, o que proporcionou uma experiência de visita que raramente expande uma apreciação formal de objetos não-ocidentais. A exposição se diferencia de um percurso de eventos que exibiu arte ocidental e não-ocidental em conjunto, porém reiterando como a "primitiva" arte africana teria inspirado artistas modernos. Exemplos desse gênero colonialista de exposição vão desde a inaugural *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* [Primitivismo na arte do século XX: afinidade do tribal e da arte moderna] realizada no *Museum of Modern Art* (MoMA)

⁶² Nesse cenário destacam-se as ações do grupo do *No Humboldt 21*, formado por diversas organizações independentes, em sua maioria alemãs, integradas por africanos e europeus. O manifesto do grupo contrário ao Fórum Humboldt pode ser encontrado em português na própria página da agremiação: <http://www.no-humboldt21.de/portugues/>. Último acesso em 29 de maio de 2019.

de Nova York entre 1984 e 1985, até a não tão distante *Fremde Götter: Faszination Afrika und Ozeanien* [Deuses estrangeiros: fascinação África e Oceania], ocorrida entre 2016 e 2017 no *Leopold Museum* em Viena. Desse modo, *Incomparável* oferece a possibilidade de que se conheça mais sobre os usos de objetos em culturas africanas e europeias e no que consistem as diferenças entre eles. Uma reflexão sobre a exposição à luz da ideia de Clifford (2016) sobre o museu como *zona de contato*, deixa a inquietação sobre maneiras de divisão da autoridade dos curadores com populações afetadas pela violência colonial e desejosas por um espaço de visibilidade e discussão sobre sua arte e os regimes de visibilidade a que ela foi submetida.

Pensar *Histórias Mestiças* à luz das *zonas de contato* de Pratt e Clifford (2016) apresenta a especificidade de que no Brasil estamos falando não de populações separadas geograficamente, mas de pessoas que dividem a mesma nacionalidade. A circulação de trabalhos de artistas e viajantes como Debret, Rugendas e Codina, que representaram indígenas e africanos a partir de um olhar generalizante contribuiu para a normalização da perspectiva colonial, hierárquica e excludente, sobre essas populações, de modo que o olhar do *outro* sobre nós mesmos passou a constituir a maneira como nos vemos. A naturalização da esfera do *não ser* continuou a dominar relações entre pessoas no Brasil, mesmo após o assentamento da ideia de país mestiço. Isso foi abordado em *Histórias Mestiças* com as fricções dispostas nos núcleos temáticos.

Nesse aspecto, o compartilhamento da nacionalidade não limita o efeito do pensamento colonial que refuta os saberes de grupos politicamente minoritários, especialmente quando entra em jogo a diferença de cor. A *zona de contato* em *Histórias Mestiças* se deu sobretudo pela presença de artistas que exploraram relações de dominação em seus trabalhos e tornaram visíveis elementos da produção colonial de diferenças. Falar da periferia quando se está dentro dela é um elemento que conta a favor de *Histórias Mestiças*, no sentido de habilitar um local de fala que pode soar estranho quando ocupado pelos curadores de *Incomparável*.

A exposição no Instituto Tomie Ohtake destacou-se pelos atritos entre narrativas articuladas na montagem. Pedrosa e Schwarcz, por meio da escolha de objetos de arte, certamente subverteram olhares hegemônicos sobre a história do Brasil, a escravidão e a condição indígena. Na exposição, a significação das obras e as diferenças entre perspectivas foram potencializadas pelos avizinhamentos dispostos nos espaços expositivos, de modo que o diálogo entre as obras colocou em relação a situações estruturais do racismo com a população negra e do preconceito contra indígenas, todos integrantes do complexo *eu brasileiro*. Entender o esgotamento da ideia de mestiçagem, nos termos de Gilberto Freyre, reconhecer que “mistura combina com

separação”, como colocado no catálogo por Schwarcz (2017, p.47), e pensar a revivescência do conceito de raça na reivindicação de direitos e reparações, conforme visto em Costa (2001) foram êxitos da exposição. Não obstante, refletir sobre maneiras de expor arte indígena e africana presente em acervos de museus etnológicos é um desafio a ser encarado pela curadoria de exposições que desejam utilizar tais objetos, entendendo-se essa produção não pode ser desvinculada de suas agências e usos tradicionais.

Após a longa análise das duas exposições, podemos responder que *Incomparável* e *Histórias Mestiças* atendem à pergunta de nossa pesquisa sobre a possibilidade de formulação de narrativas artísticas e historiográficas livres de um olhar culturalmente hierárquico, enquanto registros que buscaram problematizar a história da arte e expor idiosincrasias de sistemas de classificação e recepção e o quanto tais ferramentas são suscetíveis a mudanças e recontextualizações, visto que por si só incorrem em nomenclaturas artificiais fruto de disputas que se dão precipuamente no campo político.

Em *Incomparável*, o colonialismo é uma marca que atravessa toda a exposição não só pela *zona de contato* que a curadoria cria ao expor relações coloniais em torno das obras, mas especialmente pela forma de aquisição da maioria das produções africanas e o posterior tratamento delas no acervo etnológico, que agora se encaminha a uma instituição destinada a justificar sua presença distante de seus povos originários. Já em *Histórias Mestiças* a *colonialidade* é trabalhada nos olhares de artistas estrangeiros e brasileiros que passaram pela representação de nós mesmos e como essa narrativa colonial pode ser questionada e tornada visível por obras que conjugam outras perspectivas e protagonismos. Os apontamentos depreendidos da análise de cada mostra, à luz do arcabouço teórico consultado, vão na direção do aprendizado a partir casos concretos e da identificação de mecanismos para uma visão crítica das escolhas curatoriais, no intuito de orientar abordagens futuras e expandir o olhar sobre a sobrevivência da *colonialidade* em museus, espaços expositivos e exposições.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKKERMANN, Antje; CHAPUIS, Julien; FINE, Jonathan; IVANOV, Paola; SEARS, Andrew; SEIDEL, Christine. *Unvergleichlich: Kunst aus Afrika im Bode-Museum*. Julien Chapuis, Jonathan Fine e Paola Ivanov (Orgs.) Berlim: Braus, 2017.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana*. Tradução de Wilma Katzinszky. v.3. (De Michelangelo ao Futurismo). São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. *Guerra e paz: casa grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

AVELAR, Ana Cândida de. *A raiz emocional: a arte brasileira na crítica de Lourival Gomes Machado*. São Paulo: Alameda, 2014.

BANDEIRA, Júlio. LAGO, Pedro Correa do. *Debret no Brasil, obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BIBLIA SAGRADA. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous pelo Centro Bíblico Católico. Revista por Frei João José Pedreira de Castro. 99ª edição. Ed. Ave Maria. São Paulo, 1995.

BITENCOURT, Renata. Modos de negra e modos de branca: o retrato Baiana e a imagem da mulher negra na arte do século XIX. *Anais do II Encontro de História da Arte - IFCH/UNICAMP*, p.78-89, 2006. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2006/BITTENCOURT,%20Renata%20-%20IIIEHA.pdf> (Último acesso em 7 de maio de 2019).

CAMERON, Elisabeth L. Men Portraying Women: Representations in African Masks. *African Arts*, vol. 31, no. 2, 1998, p. 72-94. Disponível em: www.jstor.org/stable/3337523. Último acesso em 22 de março de 2019.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Encontros*. Renato Sztutman (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. Cartografias do cosmos: conhecimento, iconografia e artes verbais entre os marubos. *MANA* v.19 n.3, p. 437-471, 2013. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/mana/v19n3/a02v19n3.pdf>. Último acesso em 10 de maio de 2019.

CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. Princeton University Press. New Jersey, 2000.

CLIFFORD, James. *Museus como zonas de contato*. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza e Valquíria Prates. *Periódico Permanente*. n. 6, 2016 (Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/museus-como-zonas-de-contato> Último acesso em 18 de fevereiro de 2019)

_____. *Dilemas de la cultura*. Tradução de Carlos Reynoso Barcelona: Editorial Gedisa, 2001.

_____. Objects and selves: an Afterword. In: *Objects and others: Essays on museums and material culture*. George W. Stocking, Jr. (editor). v.3, p. 236-24. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

CONDURU, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

COONIN, Arnold Victor. *The Most Elusive Woman in Renaissance Art: A Portrait of Marietta Strozzi*. *Artibus et Historiae*, v. 30, n. 59, p. 41-64, 2009.

COSTA, Sérgio. A mestiçagem e seus contrários etnicidade e nacionalidade no Brasil contemporâneo. *Tempo Social: revista de Sociologia da USP*, n. 13 vol. 1, p.143-158. São Paulo: maio de 2001.

DUNAEVA, Cristina. Estatueta incógnita proveniente do Peru, datação não identificada, autoria desconhecida: por uma história da arte menos eurocêntrica e mais problematizadora. In: *Entre nós: a figura humana no acervo do MASP – Antologia*. Adriano Pedrosa e Luciano Migliaccio (Orgs.). São Paulo: MASP, 2017.

ELIZALDE, Paz Concha; FIGUEIRA, Patrícia; QUINTERO, Pablo. *Uma breve história dos estudos decoloniais. Série Arte de Descolonização*, n. 3. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e After All, University of the Arts de Londres [Online], 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-6b4An9oiI56DP0KVnRBC.pdf>. Acesso em 12 de junho de 2019.

ESSNER, Cornelia. Berlins Völkerkundemuseum in der Kolonialära: Anmerkungen zum Verhältnis von Ethnologie und Kolonialismus in Deutschland. In: *Deutschland in Geschichte und Gegenwart: Jahrbuch des Landesarchivs Berlin*. Berlin: Siedler, 1986 p. 65-94.

FABIAN, Johannes. *O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto*. Tradução de Denise Jardim Duarte. Petrópolis: Vozes, 2013.

FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1968

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 1997.

GELL, Alfred. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. Coleção Argonautas. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GOLDSTEIN, Ilana; LABATE, Beatriz Caiuby. Encontros artísticos e ayahuasqueiros: reflexões sobre a colaboração entre Ernesto Neto e os Huni Kuin. *MANA*, v. 23 n.3, p. 437-471, 2017. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/1678-49442017v23n3p437>. Último acesso em 21 de junho de 2019.

GROSFUGUEL, Ramon. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Revista Sociedade e Estado*, v. 3, n, 1, pp.25-49, janeiro/abril 2016.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora (1989). In: *Histórias afro-atlânticas, vol. 2, Antologia*. p.88-98. São Paulo: MASP, 2018.

_____. West and the Rest: discourse and power. Stuart Hall e Bram Gieben (orgs.) *Formations of modernity* pp.276-331, Oxford: Polity in association with Open University, 1992. Disponível em: http://ls-tlss.ucl.ac.uk/course-materials/CIHD3002_76590.pdf. Último acesso em 27 de fevereiro de 2019.

HINTERKEUSER, Guido. „Ad Nobilissimum SCHLVTERUM Gedanensem“: Andreas Schlüter und seine Stellung in der deutschen und polnischen Kunstgeschichtsschreibung. *Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte*. n. 1, p.301-333, Berlim, 2004. Disponível em: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/4505/>. Último acesso em 20 de junho de 2019.

HULME, Peter. *Colonial encounters: Europe and the native Caribbean, 1492-1797*. Cambridge University Press, Londres, 1986.

JÚNIOR, Antônio Manoel Elíbio; LIMA, Marcos Costa; ALMEIDA, Carolina Soccio Di Manno de. Provincializar a Europa: a proposta epistemológica de Dipesh Chakrabarty. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais – RBHCS*. Vol. 7 Nº 13, Julho de 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14295/rbhcs.v7i13.303>. Último acesso em 11 de março de 2019.

KAPLAN, Flora Edouwaye S. *Iyobá, the queen mother of benin*. Anais da New York Academy of Sciences, v. 810, n. 1, p. 73-102, 1997.

KAXINAWÁ, Joaquim Paulo de Lima Mana e outros (Org.). *Shenipabu Miyui: história dos antigos*. 2.ed. rev. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

KÖNIG, Viola. Humboldt-Forum: Der lange Weg 1999-2012. Maria Gaida, Paola Ivanov e Viola König (Orgs.). *Baessler-Archiv: Beiträge zur Völkerkunde*. v.59. Berlim: Dietrich Reimer Verlag, 2011.

KRAUS, Michael; HALBMAYER, Ernst; KUMMELS, Ingrid. The perspective from Germany: steps towards a dialogue on objects. *Estudios Indiana*, n. 11. Berlim: ed. Gebr. Mann, 2018.

KUNZ, Tobias. *Bildwerke nördlich der Alpen 1050 bis 1380: Kritischer Bestandskatalog der Berliner Skulpturensammlung*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2014.

LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LAYTON, Robert. *A antropologia da arte*. Tradução de Abílio Queirós. Lisboa : Edições 70, 1991.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Transdisciplinaridade e decolonialidade. *Revista Sociedade e Estado*. vol. 31. n. 1, p.75-97 jan./abr. de 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00075.pdf>. Último acesso em 16 de junho de 2019.

_____. On the coloniality of being. *Cultural Studies*. vol. 21, n. 2, p. 240-270, 2007. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1080/09502380601162548> Último acesso em 14 de nov. 2018.

MATTOS, Amilton Pelegrino. O sonho do nixi pae. Arte do MAHKU – Movimento dos Artistas Humi Kuin. *ACENO*, vol. 2, n. 3, p. 59-77. jan/jul. de 2015. Disponível em <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/download/2521/pdf>. Último acesso em 5 de maio de 2018.

MATTOS, Hebe. Da guerra preta às hierarquias de cor no Atlântico português. In *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História*, 2007, São Leopoldo. História e Multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos. Anais Complementares, 2007.

MENEZES NETO, Hélio Santos. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo. 2018a.

_____. Exposições e críticos de arte afro-brasileira: um conceito em disputa. In: *Histórias afro-atlânticas: (vol. 2) antologia*. p.575-590. São Paulo: MASP, 2018b.

MIGNOLO, Walter. Museus no horizonte colonial da modernidade garimpando o museu (1992) de Fred Wilson. Tradução de Simone Neiva Loures Gonçalves e Gisele Barbosa Ribeiro. *Museologia & Interdisciplinaridade*. vol. 7, nº 13, p.309-324, jan./jun. de 2018. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/download/29063/20918>. Último acesso em 10 de junho de 2019.

_____. Aiesthesis Decolonial. *CALLE14*, v.4, n.4, p.10-25, jan/jun. de 2010.

MIKKOLA, Mari. Feminist Perspectives on Sex and Gender. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. ed. Edward N. Zalta, 2017 [online]. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2017/entries/feminism-gender/>. Último acesso em 22 de março de 2019.

MUNANGA, Kabengele. Arte afrobrasileira, o que é afinal? In: *Associação Brasil 500 Anos. Arte afro-brasileira*. p.98-111, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

NEWITT, Malyn (Edição). *The portuguese in West Africa, 1415-1670: a documentary history*. Nova York: Cambridge University Press, 2010.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PATRICK, Amanda. *The indigenous and global cultural significance of the major textile arts of West Africa with a particular focus on the Kente cloth of Ghana and the Bogolanfini Mud cloth of Mali*. Dissertação de mestrado, Central Connecticut State University, 2005.

PEDROSA, Adriano; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Histórias Mestiças – catálogo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

PEDROSA, Mário. A contemporaneidade de Rubem Valentim. In: *Rubem Valentim: artista da Luz*. Bené Fonteles e Wagner Barja (Orgs.). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001.

PLANKENSTEINER, Barbara. Benin: Kings and Rituals: Court Arts from Nigeria. *African Arts*, vol. 40, n. 4, p. 74-87, inverno de 2007. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/20447858.pdf?refreqid=excelsior%3A168f949cc27859f27db8df43ad7b3196>. Último acesso em 16 de junho de 2019.

PREZIOSI, Donald. *The art of art history: a critical anthology*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

QUERINO, Manuel. O colono preto como fator da civilização brasileira. *Afro-Ásia*, n. 13, Salvador: 1980. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20815>. Último acesso em 01 de maio de 2019.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidade/racionalidade. *Perú Indígena*, v. 13 n. 2, 1992.

RADHAKRISHNAN, Rajagopalan. Why Compare? *New Literary History*, v. 40, n. 3, p. 453-471, verão de 2009. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27760271>. Último acesso em 20 de junho de 2019.

REILLY, Maura. *Toward a curatorial activism*. Brisbane: Arts Queensland, 2011. Disponível em <http://www.maurareilly.com/pdf/essays/CIAFessay.pdf>. Último Acesso em 16 de junho de 2019.

RIBEIRO, Maria Izabel Meirelles Reis Branco. A narrativa de Joaquim José de Miranda: entre os fatos e as referências do desenho. In *36º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2017, Campinas. Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação*. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, v. 1. p. 394-404, 2016.

ROBERTS, Mary Nooter. The King is a Woman: Shaping Power in Luba Royal Arts. *African arts*, vol. 46, no. 3, 2013. Disponível em https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/AFAR_a_00089. Último acesso em 27 de março de 2019.

_____. The naming game: ideologies of Luba Artistic Identity. *African Arts*, v. 31, n. 4, p. 56-93. Outono de 1998. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i275653>. Último acesso em 20 de junho de 2019.

SALES, Léa Silveira. Posição do estágio do espelho na teoria lacaniana do imaginário. *Revista do Departamento de Psicologia - UFF*, v. 17, n. 1, p. 113-127, jan./jun. 2005.

SILVÉRIO, Valter Roberto. *Síntese da coleção História Geral da África: Pré-história ao século XVI*. Coordenação de Valter Roberto Silvério e autoria de Maria Corina Rocha, Mariana Blanco Rincón, Muryatan Santana Barbosa. Brasília : UNESCO, MEC, UFSCar, 2013.

SCHUSTER, Peter-Klaus. Geschichte, Wiederaufbau und Vollendung der Berliner Museumsinsel. *ICOMOS: Hefte des Deutschen Nationalkomitees*. Berlin, Potsdam, São Petersburgo. n. 49, p. 51-75, 2010. (Disponível em <https://journals.ub.uni->

heidelberg.de/index.php/icomoshefte/article/view/21097/14867 Acesso em 7 de fevereiro de 2019)

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. Imagens da escravidão: o outro do outro (séculos 16 ao 19) (2017). In: *Histórias afro-atlânticas: (vol. 2) antologia*. p. 524-538, São Paulo: MASP, 2018.

_____. Usos e abusos da mestiçagem e da raça no Brasil: uma história das teorias raciais em finais do século XIX. *Afro-Ásia*. n. 18, p.77-101, Salvador, 1996. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20901/13519>. Último acesso em 16 de junho de 2019.

_____. Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 29, n. 10, p. 49-63, 1995. Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03.htm. Último acesso em 15 de junho de 2019.

_____. Espetáculo da Miscigenação. *Estudos Avançados*, v.8 n.20, p. 137-152, São Paulo, jan./abr. 1994. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000100017. Último acesso em 16 de junho de 2019.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOARES, Mariza de Carvalho. "Por conto e peso": o comércio de marfim no Congo e Loango, séculos XV – XVII. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. v.25. n.1. p. 59-86. jan.-abril 2017.

UFMG. A lenda amazônica de Boiúna. *Projeto Leitura para todos*. n. 30, 5ª etapa. Disponível em https://www.ufmg.br/cienciaparatodos/wp-content/uploads/2012/08/leituraparatodos/e5_30-alendaamazonicadeboiuna.pdf. Último acesso em 9 de maio de 2019.

THODE, Thomas. *Harro Harring: eine kommentierte Bibliographie seiner Werke*. Eutin: Eutiner Landesbibliothek, 2005.

TOCHTROP, Leonardo. *Dicionário alemão-português*. 9ª ed. São Paulo: Globo, 1996.

ZIMMERER, Jürgen. Geschichte des europäischen und deutschen Kolonialismus. *APuZ: aus Politik und Zeitgeschichte*. v.44-45, p.10-16, 2012. Disponível em https://www.bpb.de/system/files/dokument_pdf/APuZ_2012-44-45_online_Kolonialismus.pdf. Último acesso em 13 de março de 2019.