

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

**O MUSEU COMO ESPAÇO PARA UMA FILOSOFIA DA ARTE ATIVA
E EDUCACIONAL NO PÓS-COLONIALISMO**

Júlia Guterres Cirino

Seropédica, Dezembro de 2025

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

**O MUSEU COMO ESPAÇO PARA UMA FILOSOFIA DA ARTE ATIVA E
EDUCACIONAL NO PÓS-COLONIALISMO**

Júlia Guterres Cirino

Monografia apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Licenciado em Filosofia,
sob orientação da Prof^ª. Dr^ª. Cristiane Almeida de
Azevedo e da Prof^ª. Dr^ª. Naiara Paula Eugenio.

Seropédica, Dezembro de 2025

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

JÚLIA GUTERRES CIRINO

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Filosofia, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Cristiane Almeida de Azevedo e da Prof^a. Dr^a. Naiara Paula Eugênio.

MONOGRAFIA _____ EM 10/12/2025 com média:

Nota:

Prof^a. Dr^a. Cristiane Almeida de Azevedo – UFRRJ

(Orientadora)

Nota:

Prof.^a Dr.^a

Nota:

Prof. Dr.

DEDICATÓRIA

Dedico esta conclusão de curso à força, à coragem e à persistência que herdei de meus pais, Denise Guterres Moreira e Júlio César Cirino. Mesmo em sua ausência física, sigo sentindo a presença amorosa que me acompanha, orienta e sustenta a cada passo. Ter vocês vivos em mim é o que dá sentido às minhas conquistas.

Hoje, ao celebrar esta etapa, celebro também a memória de vocês e a vida de todos os meus ancestrais, cuja existência torna possível o meu caminho. Este trabalho é, profundamente, para vocês.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha irmã mais velha Bianca Guterres Moreira por sempre me pentear, levar e buscar da escola. Agradeço ao meu irmão Pablo Guterres Moreira por ser exemplo de integridade e compromisso com o trabalho. Agradeço ao meu irmão Diogo Guterres Moreira por sempre me dar o que ler, por ser exemplo de superação através da dedicação e educação. Agradeço aos três por toda fralda trocada, todo amor, carinho e paciência para todas as minhas perguntas.

Agradeço imensamente à minha companheira de vida Rebeca Rodrigues de Souza Alves e, expresso aqui minha mais profunda gratidão. Seu amor, paciência e presença constante foram fundamentais para que este trabalho se realizasse. Nos momentos em que o cansaço me alcançou, encontrei em você o amparo necessário para seguir, nas horas de dúvida, foi sua voz que me lembrou do meu próprio potencial para essa conquista, e tantas outras pelo caminho. Obrigada por caminhar ao meu lado e por tornar possível aquilo que, sozinha, seria muito mais difícil alcançar. É uma honra partilhar a vida com você.

Agradeço profundamente à professora Naiara Paula Eugênio, cuja orientação sensível e rigorosa me introduziu à Estética e à Filosofia Africana. Sua dedicação, generosidade intelectual e compromisso com uma abordagem crítica foram determinantes para minha formação. Muito do que trilho hoje na carreira acadêmica se deve ao impacto de seus ensinamentos e ao cuidado com que acompanhou meu percurso. Minha gratidão permanece viva em cada etapa que continuo a construir.

Agradeço de coração à professora Cristiane Almeida de Azevedo, que me acolheu e orientou com generosidade exemplar, mesmo não sendo dessa área de pesquisa. Sua escuta atenta, sua ética e a confiança que depositou em meu trabalho foram decisivas para meu amadurecimento intelectual. Levo para minha trajetória acadêmica não apenas seus ensinamentos, mas o cuidado e a inspiração que sua orientação representou.

Agradeço aos amigos que a Rural me deu, fizeram a jornada valer. Especialmente Samira Moreira, Paola Benvenuto e Carlos Eduardo Cassiano, foi um prazer conhecê-los e quero sempre poder tê-los por perto.

“Ninguém é sujeito da autonomia de ninguém. Por outro lado, ninguém amadurece de repente, aos vinte e cinco anos. A gente vai amadurecendo todo dia, ou não. A autonomia, enquanto amadurecimento do ser para si, é processo, é vir a ser”

Paulo Freire

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso analisa as estruturas epistemológicas coloniais estruturais que compõem o museu. O panorama histórico é fundamental para alcançarmos o objetivo de lançar olhar sob a tensão existente na relação atual de museu *versus* arte negra. Ao evidenciar tais amarras, o desafio é uma conversa possível sobre o ingresso de artes e artistas negros nessas instituições, me utilizando da Estética e Filosofia da Arte Africana como base.

O modo como me aproprio da História do Museu para tecer tal reflexão, é para que, através de uma estética afetiva, possa investigar novas formas de exposição, e abordagem do Negro e de sua Arte dentro dos espaços institucionais, de modo que o conhecimento tradicional seja transmitido de maneira efetiva, sendo ferramenta de desconstrução de códigos preconceituosos que se apresentam no campo da Filosofia da Arte.

A fundamentação para tal proposta será feita a partir do conhecimento adquirido durante a jornada de investigação no Grupo de Pesquisa e Tradução Pensamentos Estéticos Contemporâneos, no Núcleo de Estética e Filosofia da Arte Africana da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).

Palavras-chave: Ensino de Filosofia; Estética Africana; Filosofia Africana; Museu.

ABSTRACT

This final course project analyzes the structural colonial epistemological frameworks that make up the museum. The historical overview is fundamental to achieving the goal of examining the tension that exists in the current relationship between museums and Black art. By highlighting these constraints, the challenge is to foster a possible conversation about the inclusion of Black art and artists in these institutions, using the Aesthetics and Philosophy of African Art as a basis.

The way I appropriate the History of the Museum to weave this reflection is so that, through an affective aesthetic, I can investigate new forms of exhibition and approach to Black people and their art within institutional spaces, so that traditional knowledge is transmitted

effectively, serving as a tool for deconstructing prejudiced codes that are present in the field of the Philosophy of Art.

The rationale for this proposal will be based on the knowledge acquired during the research journey in the Contemporary Aesthetic Thoughts Research and Translation Group, at the Center for Aesthetics and Philosophy of African Art of the Federal Rural University of Rio de Janeiro (UFRRJ).

Keywords: African Aesthetics; African Philosophy; Art Institution.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. HISTÓRIA DOS MUSEUS	9
2.O CÂNONE E OS EQUÍVOCOS	13
3. EXPOSIÇÃO E TENSÃO	27
4. A ARTE DAS MÁSCARAS NA ÁFRICA	47
5. UMA ABORDAGEM POSSÍVEL	58
CONCLUSÃO	60
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / BIBLIOGRAFIA	62

INTRODUÇÃO

O tema desse trabalho de conclusão de curso surgiu após a Pesquisa desenvolvida no Núcleo em Estética e Filosofia da Arte Africana, que contou com a coordenação da professora Naiara Paula Eugenio¹ na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, no período de setembro de 2022 à setembro de 2024. O ponto de partida desta investigação surge da oportunidade de pesquisar a obra *Iorubá Art and Language Seeking the African in African Art*, de Rowland Abiodun, que joga luz sobre equívocos a respeito da arte africana ao longo da história da arte devido a abordagem ocidental com a qual tentaram lhe equiparar.

Durante o processo de tradução, tivemos encontros semanais, remotos, em grupo que aconteciam no horário das 18:00 às 22:00, de modo que todos podíamos acompanhar o rumo da pesquisa e tradução em conjunto, criando assim um panorama do material traduzido de modo geral, não só no que era o meu próprio objeto de pesquisa do semestre.

Para além da produção escrita, os encontros virtuais se complementavam através da apresentação de conteúdo por slides para a exposição das imagens do texto traduzido. As imagens são parte importante do material estético trabalhado, uma vez que estamos tratando de pesquisar uma obra que se utiliza deste método para demonstrações e da tradução da obra trabalhada.

Como trabalho de conclusão de período foi exigida a produção de um artigo que conversasse com os temas trabalhados ao longo da pesquisa e tradução, em que também tive a oportunidade de refletir sobre a exposição de máscaras iorubás no MASP.

Contar com o aparato de conhecimento produzido no grupo de pesquisa foi o que possibilitou a compreensão do processo de esvaziamento² que ocorre quando a arte e o conhecimento produzido pelos povos não brancos sofre ao chegar ao campo epistemológico das instituições, mais precisamente, o Museu.

¹ Doutora em Filosofia pela UERJ; e-mail: naiarapaula.e@gmail.com; link do currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/550969847553563>.

² Esvaziamento no sentido de que a obra perde muito de seu significado primeiro, como, por exemplo, o movimento, que é um conceito fundamental para a filosofia da arte iorubá. Mas é claro que ela não perde todo seu sentido, não fica totalmente vazia, podemos encontrar com absoluta certeza África nela, muita África nela. Ela se esvazia no sentido de perder características africanas, mas ao mesmo tempo, é preenchida por outros significados.

O conhecimento adquirido no grupo de Pesquisa em Estética Iorubá me apurou o olhar para identificar as tensões que acontecem quando a arte e o corpo negro chegam para ocupar os espaços institucionais coloniais.

Não estou querendo dizer que as curadorias não pensam na composição e contextualização de seus próprios padrões estéticos, padrões que se dão através dos cânones de grandes museus como MoMa e Louvre. No entanto, pretendo contribuir para essa discussão a partir das perspectivas pesquisadas no Núcleo em Estética e Filosofia da Arte Africana-UFRRJ.

No século XVIII, surge com o Museu Napoleão³, padrões e teorias que, podemos perceber se mantém até os dias de hoje. Então, é a partir dessa perspectiva que faço uso de autores que dão a devida importância à história como chave para entender o passado, lidar com o presente e reescrever o futuro.

Sabemos que o contexto expositório ocidental tem seus próprios padrões, e são esses padrões epistemológicos, de uma narrativa consolidada através dos cânones da arte e filosofia ocidental, que busco analisar, não com a finalidade de apresentar uma discussão segundo um ponto de vista que queira reproduzir um campo expositório exemplar africano, mas pensar em como seria possível, se for possível, uma maior aproximação dos reais padrões estéticos africanos ainda dentro dos museus.

Quando se trata da Estética Africana, devemos visitá-la em seu sentido mais amplo para que no processo de representação em espaços institucionais, como nos museus, não se perca a diversidade de âmbitos que tal estética alcança, e assim, ultrapassar as barreiras que os estereótipos propõem.

Para contar a história da Arte Africana, é preciso atentar-se a informações para além das que costumamos ver na maior parte das exposições de contexto ocidental como data, autor e o material utilizado na obra.

É importante considerar tudo que sua estética ilumina, como a ética, base fundamental para construção da moral e dos costumes de uma sociedade, ditando movimentos culturais e tradições religiosas. É necessário se comprometer com a localização geográfica das peças de

³ Refere-se ao Musée de l'Armée (Museu do Exército) no Hôtel des Invalides, em Paris, onde está o túmulo de Napoleão Bonaparte, e ao antigo Museu Napoleão no Louvre, que foi o nome do museu em 1802 antes de se tornar o Museu do Louvre em 1815.

arte, uma vez que estamos tratando de um continente composto por cinquenta e quatro países e vários povos e suas culturas dentro e através deles.

Por vezes essas obras são construídas de forma coletiva, e quando convidadas para adentrar uma instituição de arte, cuja dinâmica costuma dar destaque a um único autor, pode terminar inviabilizando todo um povo e suas tradições coletivas.

No primeiro capítulo, *História dos Museus*, faço uma reconstrução histórica do surgimento dos museus, destacando suas raízes coloniais e sua função política dentro do projeto eurocêntrico de universalidade. Parte-se de uma contextualização ampla sobre a arte ao longo da história e sobre como o sistema colonial-escravista estabeleceu desigualdades estruturais que restringiram o acesso de populações racializadas à educação e à cultura. Embora a pesquisa busque evitar uma perspectiva ocidental, o capítulo retoma o século XVIII, especialmente a Revolução Francesa, para compreender o nascimento do museu moderno.

Os museus, inicialmente derivados dos gabinetes de curiosidades privados, assumiram forma pública com a abertura do *Muséum Central des Arts de la République* em 1793. Idealizado como instrumento de democratização cultural, o museu rapidamente tornou-se um mecanismo de consolidação do poder estatal. Sob Napoleão, transformou-se em símbolo imperial: o *Musée Napoléon* utilizou obras saqueadas de diversas regiões conquistadas para afirmar a hegemonia francesa e construir a ficção do “Museu Universal”, instituição que reivindica neutralidade e representatividade global, apesar de sua base colonial e racializada.

O texto mobiliza reflexões de Françoise Vergès para evidenciar como o acervo do Louvre — e, por extensão, de outros museus universais — foi formado por meio de pilhagens legitimadas pelo discurso republicano de “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, criando um paradoxo entre ideais emancipatórios e práticas de espoliação.

A análise ressalta que o ideal de universalidade dos grandes museus oculta hierarquias coloniais e promove um epistemicídio ao descontextualizar e subordinar conhecimentos não ocidentais. Reconhecer essa genealogia colonial é fundamental para compreender as tensões contemporâneas entre arte, museus e corpos negros, bem como para questionar as narrativas hegemônicas, as disputas epistemológicas e as desigualdades raciais que continuam a estruturar o campo museológico.

Já no segundo capítulo, *O Cânone e os Equívocos*, me ocupo em refletir sobre a formação do cânone ocidental sobre a arte africana está profundamente marcada por epistemologias coloniais que moldaram a forma como museus e pesquisadores europeus classificaram, nomearam e exibiram objetos provenientes do continente africano. Ao impor categorias como “arte”, “etnografia” ou “arqueologia”, instituições museológicas apagaram as cosmovisões originárias que estruturam o sentido, a função e a agência desses artefatos em seus contextos de origem. Essa desconsideração é agravada pelo modo de aquisição das peças que, frequentemente por meio de pilhagem, guerras coloniais e circulação em “lojas de curiosidades”, o que produziu lacunas de informação, dificultando o entendimento pleno de objetos que, na África, muitas vezes pertencem ao domínio do sagrado, da performance ritual e da transmissão de saberes ancestrais.

A exposição *African Negro Art* (MoMA, 1935) tornou-se um marco dessa lógica ambivalente: ao mesmo tempo em que elevou máscaras e esculturas africanas ao estatuto de obras de arte moderna, consolidou também um padrão de leitura e exibição baseado em filtros estéticos ocidentais, especialmente aqueles associados ao modernismo europeu. Essa aproximação reforçou a tendência de interpretar a arte africana segundo categorias como “primitivismo” e “abstração”, silenciando dimensões ontológicas, rituais e comunitárias centrais às tradições africanas. Como mostram as reflexões de Sweeney no catálogo da exposição, a falta de informações históricas e culturais, resultado direto da violência colonial, foi tratada como uma suposta “obscuridade intrínseca” da arte africana, em vez de reconhecida como efeito da remoção forçada desses artefatos de seus contextos originais.

Paralelamente, os primeiros arqueólogos e etnólogos europeus — entre eles Frobenius, von Luschan, Struck e Martius — contribuíram para distorções duradouras ao interpretar produções africanas com base em paradigmas evolucionistas, raciais e etnocêntricos. Ao atribuir naturalismos, sofisticações técnicas ou composições simbólicas a influências externas, como a Grécia antiga, esses estudiosos negaram a autonomia intelectual e criativa dos povos africanos, projetando sobre suas obras categorias coloniais de valor. Essa tendência persiste em muitos estudos posteriores, que seguem classificando estilos, funções e hierarquias artísticas africanas a partir de referências europeias. Nesse cenário, pesquisadores como Rowland Abiodun oferecem contribuições fundamentais ao recolocar epistemologias africanas, especialmente a filosofia iorubá e dispositivos como os *oríkìs*, no centro da

interpretação da arte africana, demonstrando que seu sentido emerge de formas próprias de pensamento, estética e ancestralidade.

A crítica contemporânea evidencia, assim, que a descontextualização, a autoria desconhecida, a ausência de dados históricos e a atribuição de significados externos às obras africanas não são meras falhas técnicas, mas expressões de um processo histórico de apagamento, hierarquização e apropriação colonial. Esses equívocos, ainda presentes em museus ocidentais, funcionam como “categorias temporárias” que produzem tensões para o público e para pesquisadores comprometidos com abordagens decoloniais. Reconhecer a agência dos povos africanos, recuperar seus sistemas de conhecimento e recontextualizar suas produções são passos fundamentais para desfazer os códigos coloniais que moldaram o cânone e para construir práticas museológicas mais éticas, responsáveis e historicamente rigorosas.

No terceiro, *Exposição e Tensão*, o capítulo aborda a transformação do museu contemporâneo, que deixa de ser apenas um espaço de preservação para tornar-se um ambiente de produção de conhecimento, diálogo crítico e participação ativa do público. Nesse processo, o visitante passa a desempenhar um papel interpretativo e colaborativo, aproximando o museu de uma função pedagógica ampliada e interdisciplinar. Essa mudança reflete uma revisão das bases epistemológicas que estruturaram os museus modernos, impulsionada por debates sobre memória, identidade e participação social.

Nesse sentido, o texto destaca o museu como espaço de inclusão e escuta, no qual identidades diversas — indígenas, afrodescendentes, periféricas e populares — passam a disputar visibilidade. O campo museológico se articula, assim, com lutas de reconhecimento e com a revisão das estruturas coloniais que historicamente determinaram o que seria considerado arte, valor ou patrimônio. Autores como Achille Mbembe com a obra *Crítica da Razão Negra* e Anne Lafont com *A Arte dos Mundos Negros: história, teoria e crítica* contribuem para essa reflexão, ao apontar os limites e as violências do olhar eurocêntrico que moldou tanto a formação dos acervos quanto os critérios de legitimidade estética.

A partir dessa crítica, o capítulo discute a arte decolonial e a estética negra como formas de resistência e reexistência, especialmente no contexto da diáspora atlântica. Com base em Anne Lafont, evidencia-se que a estética afro-diaspórica surge de experiências históricas de violência, deslocamento e invenção cultural, constituindo um repertório híbrido

e dinâmico. No Brasil, essas expressões se manifestam desde a primeira modernidade, mas foram frequentemente apagadas ou descontextualizadas pelas instituições, resultando em esvaziamento simbólico quando expostas sem seus sentidos espirituais, sociais e históricos.

Por fim, o texto analisa a persistência dessas tensões no campo expositivo atual, exemplificando-as com casos como a exposição de máscaras africanas no MASP e as críticas feitas por curadores e artistas, incluindo Maxwell Alexandre e Ayrson Heráclito. A falta de contexto, a associação indevida entre obras africanas e cânones ocidentais e a permanência de abordagens coloniais na museologia revelam o desafio de construir práticas curatoriais comprometidas com a decolonização. O capítulo conclui que apresentar arte africana e afro-brasileira exige conhecimento especializado, responsabilidade ética e respeito às epistemologias que sustentam essas obras, a fim de superar estereótipos e promover um campo artístico verdadeiramente plural.

No quarto, *A Arte das Máscaras em África*, busco apresentar uma reflexão aprofundada sobre a arte das máscaras africanas a partir do entendimento de que essas peças não podem ser dissociadas de suas funções ritualísticas, sociais e espirituais. Com base em Chris Spring, compreende-se que a máscara africana constitui um mecanismo de transformação como, um dispositivo performático por meio do qual o mascarado assume uma outra personalidade requerida pelo rito, ativando forças ancestrais e colocando em relação o mundo visível e o invisível. A máscara, portanto, não é mero objeto, mas parte integrante de um sistema de comunicação estética que atravessa iniciações, funerais, festividades comunitárias e outras situações liminares que estruturam a vida social na África. Essa perspectiva evidencia a necessidade de pesquisas comprometidas com o enfrentamento do epistemicídio que historicamente atingiu os saberes africanos, especialmente quando essas obras são deslocadas para instituições ocidentais, onde são frequentemente esvaziadas de seus sentidos originais.

A análise enfatiza que o processo de musealização, ao destacar a máscara como objeto isolado, estático e descontextualizado, tende a reduzir sua complexidade. A ausência de informações nas legendas, o enquadramento puramente formal e a disposição expositiva que privilegia uma leitura eurocêntrica transformam peças ritualísticas em artefatos decorativos. Embora o museu inevitavelmente modifique o significado das obras ao retirá-las de seu contexto de uso, a pesquisa defende que é possível propor uma abordagem expositiva-afetiva que respeite a cosmologia e os padrões estéticos africanos, evitando interpretações

generalizantes de “África” e valorizando as particularidades étnicas, regionais e históricas. Esse cuidado torna-se essencial para que as máscaras não sejam reduzidas a meros objetos, mas reconhecida em sua constituição dinâmica, que envolve cores, movimentos, musicalidade, coletividade e agência espiritual.

O texto destaca elementos fundamentais para uma leitura adequada das máscaras, como a importância das cores, cuja simbologia está diretamente vinculada à função ritual e padrões estéticos. Discorre também sobre o caráter coletivo da criação artística africana, que desafia a lógica ocidental de autoria individual: a máscara é fruto de uma articulação entre artesãos, especialistas rituais, comunidade e ancestralidade. Nesse sentido, a etiqueta “autor desconhecido”, frequentemente encontrada em museus brasileiros e europeus, constitui uma forma de invisibilização do trabalho coletivo, reafirmando a crítica ao modo como instituições ainda reproduzem paradigmas coloniais. Minha visita ao MASP é utilizada como estudo de caso, evidenciando a fragilidade da mediação expositiva e a falta de contextualização sobre peças iorubás, Gere-Wobe e Gèlèdè, cujos significados cosmológicos foram pouco explorados pelas legendas e escolhas curatoriais.

A crítica se intensifica quando a exposição aproxima máscaras africanas de fotografias de bailarinas brancas da dança clássica europeia, comparação que reforça estereótipos, apaga a dimensão performática negra e negligencia a centralidade das cores, dos corpos e da musicalidade nas práticas africanas.

Assim, o capítulo conclui defendendo uma reestruturação expositiva que não opere por analogias hierárquicas ou comparações inadequadas, mas que ofereça ferramentas para que a estética africana seja compreendida em sua plenitude, respeitando sua densidade simbólica, seu caráter comunitário e sua força estética e espiritual.

O último capítulo, Uma Abordagem Possível, discute a importância de exposições artísticas que promovam a autonomia do sujeito negro, oferecendo-lhe espaço para narrar sua própria subjetividade e reelaborar sua presença histórica e cultural. Parte-se da crítica à hierarquização ocidental dos saberes, que marginaliza conhecimentos afro-diaspóricos e compromete a compreensão integral do corpo negro e de sua produção estética. A autora propõe, a partir da noção de metamorfose apresentada no primeiro capítulo, a reflexão sobre modelos expositivos capazes de romper paradigmas coloniais, contribuindo para transformações no campo da Filosofia Estética, na formação docente e nas práticas de ensino.

Nesse contexto, visitas a museus são apresentadas como experiências que alimentam a imaginação de mundos possíveis, contrastando com o medo de desordem mencionado por Françoise Vergès. O exemplo central é a exposição *Reler Debret*, no Museu da Chácara do Céu, que articulou obras clássicas de Jean-Baptiste Debret com releituras contemporâneas sob curadoria de Anna Paola Baptista, que tive o prazer de visitar em março de 2023 e trazer como estudo de caso.

As obras do artista contemporâneo Heberth Sobral, apresentadas na série *Releituras*, exemplificam esse processo de ressignificação. Utilizando figuras de Playmobil, cuja aquisição de personagens negros enfrentou barreiras materiais e simbólicas. Sobral reencena cenas de Debret para tensionar a naturalização da violência na sociedade brasileira. Ao ativar símbolos da infância, suas obras desestabilizam leituras superficiais do cotidiano e convidam à reflexão sobre o impacto da colonialidade na experiência negra.

O capítulo enfatiza a necessidade de equipes curatoriais comprometidas com o contexto cultural das obras africanas e afro-diaspóricas, reconhecendo que a construção de exposições afetivas exige estudo, participação ativa e responsabilidade ética.

Por fim, mobilizando novamente Vergès, o capítulo vislumbra a criação de um “pós-museu”: uma instituição que se desvia dos padrões ocidentais de exibição, mas que incorpora práticas de preservação sem se submeter a lógicas universalistas e mercadológicas. O pós-museu busca reinscrever objetos, sons, imagens e memórias em ambientes vivos, resistindo à transformação das expressões culturais em mercadorias e assegurando sua transmissão intergeracional. Nesse processo, a releitura e a reimaginação tornam-se ferramentas fundamentais para o resgate da autonomia, da voz e da subjetividade negra na construção de futuros possíveis.

1. HISTÓRIA DOS MUSEUS

A arte remonta à formas de expressões artísticas mais antigas da humanidade, como as pinturas rupestres em cavernas datadas de mais de 40 mil anos. Ao longo do tempo, as manifestações artísticas se modificaram de acordo com as transformações culturais, políticas e sociais, passando por períodos como o Renascimento, o Barroco, o Neoclassicismo, o

Modernismo, entre outros. Cada período refletiu as preocupações e aspirações de sua época, desde a religiosidade da Idade Média até as rupturas e inovações do século XX.

Desde que o sistema colonial-escravagista-patriarcal foi adotado como a principal forma de organização econômica e social do mundo, foram estabelecidas desigualdades baseadas em cor e raça e, com isso, a impossibilidade do acesso à educação e cultura por lei foi o mecanismo que contribuiu para a desigualdade racial.

Assim, o acesso à arte e à cultura, dentro desse contexto, assume a característica de privilégio herdado das elites coloniais.

Esta pesquisa procurar reorganizar os sentidos para outra origem perceptiva da arte, diferente da ocidental, como dito antes. Mas a conversa é obviamente com a própria visão ocidental, então conversaremos com ela ao longo do texto. O ponto de partida dessa conversa, que é este capítulo, é o século XVIII, no contexto da Revolução Francesa e a criação do museu como conhecemos hoje.

O objetivo de tal investigação histórica é reconhecer as estruturas coloniais e racistas de tal instituição, para então chamar a atenção para a importância de uma abordagem estético-afetiva sobre a arte africana e afro-brasileira nesses espaços, atenta às suas peculiaridades e suas filosofias.

Os museus têm origem nos gabinetes de curiosidades dos séculos XVI e XVII, eram espaços privados onde colecionadores exibiam objetos raros e valiosos. O conceito moderno de museu que conhecemos hoje, como um espaço público, surgiu no final do século XVIII, em Paris com o Muséum Central des Arts de la République (1793), durante a Revolução Francesa.

A ideia era democratizar o acesso à arte e abrir ao público as coleções da monarquia e da Igreja, recém-nacionalizadas. O museu representava, então, os ideais republicanos e iluministas de educação, razão e cidadania, um marco que em tese serviria para a democratização ao acesso às obras de arte de todo o mundo.

Quando Napoleão assume o poder, ele reorganiza o Muséum Central des Arts de la République e muda seu nome para Musée Napoléon (1803). Essa mudança não foi apenas

administrativa, mas também uma mudança ideológica. Napoleão usou o museu como vitrine do poder imperial francês.

O museu, portanto, passa de um espaço republicano a um símbolo imperial de conquista e hegemonia cultural. A política cultural de Napoleão reforçava uma visão eurocêntrica e hierárquica da arte. Ao concentrar em seu museu obras de várias civilizações, muitas obtidas por espoliação, o Império francês se colocava como árbitro da cultura mundial, criando uma espécie de Museu Universal.

Com a queda de Napoleão, em 1814, e a restauração monárquica, o museu perde o nome de Museu Napoleão e, ao ser administrado pela monarquia, passa a se chamar Musée Royal (1814). É através da Revolução de 1848, que acarreta no fim da monarquia, o museu adota um status nacional e republicano, carregando o nome de Musée National du Louvre (1848). Por fim, com a queda do Segundo Império e a proclamação da Terceira República, veio o nome de Musée du Louvre (1870), que conhecemos até hoje, e desde então, tornou-se o principal museu nacional da França.

Ainda assim, o legado napoleônico permanece: o Louvre consolida sua fama como um museu de prestígio mundial, mantendo as estruturas eurocêntricas e a ambição universalista criadas no período imperial.

As obras de arte saqueadas das campanhas militares na Itália, Egito, Alemanha, Espanha, Holanda, Bélgica, Áustria e Suíça foram levadas a Paris. Então o museu torna-se o centro do mundo civilizado, como uma espécie de Museu Universal europeu, sob domínio francês.

“Após Napoleão, os museus se tornaram irresistíveis para as nações europeias, que perceberam a força política que eles podiam gerar como símbolos de uma governança esclarecida e motor de uma produção artística superior ” (McClellan *apud*, Vergès, 2023, p.135.)

O Museu Universal, é então uma construção ideológica do Ocidente moderno, que se apresenta como um espaço neutro, destinado a preservar e representar o patrimônio da humanidade. Argumenta-se que esse ideal serve para mascarar a origem colonial e racializada das coleções e da própria noção de universalidade. O “universal” invocado pelos grandes museus — como o Louvre, o British Museum ou o MoMA — não é neutro nem

verdadeiramente universal, é fundado na ideia de que a Europa é o centro produtor da cultura e da história mundial.

A primeira mulher a chefiar o Louvre, Laurence des Cars, em sua nomeação, explica melhor o conceito e o por quê há equívoco em nomeá-lo desse modo:

“[Eu queria] fazer uma reflexão sobre o que é um”museu universal”: esse é o rótulo que damos ao Louvre - um equívoco, aliás, porque ele não é um museu universal. Ele não tem todas as artes, todas as civilizações e culturas, mas tem uma vocação universal, e é isso que me interessa. O Louvre pode ser totalmente contemporâneo, pode se abrir para o mundo de hoje, mas ainda falando do passado, ainda dando pertinência ao presente pela importância do passado.” (Lise Lanot *apud*, Vergès, 2023, p.99.)⁴

Desse modo, podemos entender o devir do Louvre como Museu Universal, se consolidando como símbolo de superioridade, não só bélica - uma vez que seu acervo foi adquirido através de força bruta, de luta armada - , mas também como embasamento de uma superioridade intelectual e artística, utilizada para fundamentar a humanidade e subjetividade do homem branco ocidental.

Através da obra *Decolonizar o Museu: Programa de desordem absoluta*, a filósofa francesa Françoise Vergès, ajuda a montar um quadro histórico-conceitual. A autora se ocupa em contar como a Revolução Francesa, no século XVIII, se relaciona com a aquisição do acervo do museu mais famoso do mundo, o *Museu do Louvre*, e como ele veio a ser o principal exemplo de museu universal.

O objetivo é entender como o contexto histórico é ferramenta indispensável para lidar com os desafios impostos pelas estruturas colonialistas, e que encontramos ainda hoje, quando esbarramos nas correntes invisíveis - alusão às formas em que o sistema se renova e remonta para continuar limitando a existência negra através das diversas faces do racismo -, e que se renovam ao longo do tempo.

A pesquisa de Vergès nos leva a conectar o museu universal e colonial ao epistemicídio⁵, no sentido da destruição sistemática que culminou em pilhagens, de modo que

⁴ Lise Lanot, "Laurence des Cars, première femme à diriger le plus grand musée du monde". Konbini, 26 mai. 2022.

⁵ É o assassinato dos conhecimentos, que ocorre através de um processo histórico e sistemático de negação, silenciamento ou destruição de saberes de determinados povos ou grupos sociais, especialmente aqueles marginalizados pela colonização, pelo racismo e pelo eurocentrismo. Esse processo foi conduzido pela colonização europeia, que impôs o monopólio do saber científico ocidental e deslegitimou todos os outros saberes ao rotulá-los como atrasados, irracionais ou não científicos.

esses artefatos muitas vezes eram expostos fora da narrativa de conhecimentos não ocidentais.

Françoise Vergès salienta em seu livro que todo esse acervo com peças de todo o mundo foi construído em cima de guerras e saqueamentos durante a famosa Revolução Francesa, que tomou de forma brutal obras de artes, escritos, artefatos religiosos de diversas partes do mundo.

“O prestígio inigualável que o Louvre adquiriu no fim do século XVIII e início do XIX foi fruto das pilhagens cometidas pelos exércitos revolucionários - e, mais tarde, pelos exércitos imperiais, comandados sobretudo por Napoleão Bonaparte. Os roubos e confiscos na Bélgica, na Holanda, na Prússia, na Áustria, na Itália, no Egito e na Espanha deram ao Louvre- que durante algum tempo se chamou Museu Napoleão - um lugar único na Europa. De certo modo, Napoleão foi o verdadeiro criador do Louvre. A política de aquisição por multa, roubo e confisco no período napoleônico não é uma curiosidade histórica. Algumas coleções privadas de reis, imperadores e riquíssimos aristocratas se formaram baseadas na relação de força, no butim de guerra, na pilhagem - mas nenhuma se dizia em nome de uma república cuja divisa era “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”. Essa república votou leis para assegurar que as obras roubadas, saqueadas ou adquiridas de maneira desonesta não pudessem ser devolvidas, pois declarava sua inalienabilidade em nome do povo.” (VERGÈS, 2023, p.139, p.140.)

Através do lema da Revolução Francesa, que clamava por Liberdade, Igualdade e Fraternidade, se justificou todo esse confisco, criando um paradoxo que se dá pelo fim da tirania na França através da liberdade; porém, essa liberdade serviu como justificativa a todo esse confisco.

A questão central da explanação dessa linha do tempo da História do Museu é para que possamos entender em qual contexto surge essa ideia de Museu Universal que se lança com Napoleão e o Louvre.

Reconhecer o Museu Universal como instituição colonial é parte do trajeto para que possa me aprofundar no problema central dessa pesquisa, que é a tensão contemporânea que há na relação da arte e corpos negros com o museu. O principal objetivo da autora em sua obra é expor as estruturas que mantêm a desigualdade no acesso e produção de arte que se dão na atualidade.

Desse modo, ficam explícitas as relações de força que os museus exercem desde a sua origem, como um espaço social que é atravessado pelas lutas de classe, raça e gênero, como uma instituição que propõe uma história da arte, como um campo de disputa de narrativas e epistemologias.

2.O CÂNONE E OS EQUÍVOCOS

Ao classificar, nomear e expor objetos de outras civilizações segundo categorias europeias (arte, etnografia, arqueologia), sem considerar as particularidades de toda uma cosmo-visão propriamente africana, os museus universais impõem uma epistemologia colonial, que nega às populações não-ocidentais o direito de utilizar de seus saberes tradicionais na hora de expor suas artes nesses espaços institucionais.

O modo como esse acervo foi adquirido, como um material etnográfico em um contexto de guerras coloniais, e não como obras de arte que contém um contexto artístico -e, no caso da arte africana, muitas vezes religioso, como o caso dos objetos dotados de força⁶- segundo a própria cosmovisão africana, dificulta que tenhamos acesso à mais informações sobre essas peças, caracterizando mais uma consequência das pilhagens.

Ao ler o catálogo da exposição *African Negro art* realizado pelo MoMA, de 1935, pude perceber como a falta dessas informações pode afetar a apresentação de um contexto próprio da obra africana dentro da exposição:

“Viajantes, comerciantes e soldados trouxeram objetos de volta para a Europa como curiosidades.

E quando o material de que eram feitos não tinha valor próprio, acabaram caindo nas mãos de negociantes de espécimes etnográficos ou, como ocorria com mais frequência, de negociantes de curiosidades. E foi nessas lojas de curiosidades que os primeiros amadores na França e na Bélgica conheceram a arte negra.” (tradução minha) (Sweenwy, 1935, p.12)

Podemos tomar como exemplo a sacralização das máscaras, que passam pelo processo de ativação através de ritual. O furto impede que conheçamos a fundo a história desses

⁶ Remete a uma compreensão espiritual, estética e ontológica herdada das tradições africanas e recriada no contexto brasileiro. Esses objetos não são vistos como simples objetos materiais, mas como entidades portadoras de axé, isto é, força vital, energia sagrada e potência de ação. Em muitas cosmologias africanas, como as de matriz iorubá, tudo o que existe é energia em relação. O ser não é definido por uma substância estática (como no pensamento ocidental), mas pela quantidade e qualidade de força que o anima. Podemos tomar as máscaras, esculturas, instrumentos musicais, tecidos e colares como exemplo desses objetos.

artefatos que por vezes são bem mais que meros objetos. Fazem parte de ritos de iniciação, ritos fúnebres, festivais, carregam cheiro, cores, quase sempre acompanhados de música.

Foi somente no século XX que esses artefatos tomaram caráter de obras de arte no ocidente, o que podemos perceber através das movimentações dos museus em apresentá-los em exposições organizadas e selecionadas segundo seus cânones.

A exposição African Negro Art foi uma mostra muito importante do ponto de vista da história da arte, da formação de discursos modernos sobre arte africana e da visibilidade de arte “não-ocidental” no circuito das artes ocidentais. A exposição contou com esculturas em madeira, em bronze e marfim, máscaras cerimoniais, têxteis, armas, utensílios domésticos, instrumentos musicais e objetos utilitários diversos.



Imagem 1. Imagem retirada do Site do MoMA da exposição African Negro art.
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2937?#installation-images>.

Foi uma das primeiras exposições de grande escala nos EUA a tratar objetos africanos como arte, e não meramente como curiosidades ou objetos etnográficos. Ou seja: elevou o status dessas obras ao circuito de arte moderna., como deduz Sweeney no catálogo da exposição:

“Hoje, a arte da África Negra ocupa a posição que lhe é atribuída por méritos genuínos que lhe são puramente próprios. Para nós, seu conteúdo psicológico deve sempre permanecer, em grande parte, obscuro. Mas, como suas qualidades possuem uma integridade plástica básica e

porque aprendemos a olhar para a arte negra desse ponto de vista, ela finalmente entrou no escopo de nossa apreciação, assim como as expressões artísticas de outras culturas estrangeiras como a maia, a caldeia e a chinesa.” (tradução minha) (Sweenwy, 1935,p.11)



Imagem 2. Imagem retirada do Site do MoMA da exposição African Negro art.
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2937?#installation-images>.

Através do catálogo da exposição African Negro art, podemos perceber que o ingresso da arte africana nos museus, principalmente as máscaras, se deu através da comparação de tal arte com o modernismo europeu, onde, mais uma vez, a régua do ocidente foi utilizada, podendo então a autonomia de um enredo que fala por si, de sua estética e as particularidades da cultura.

Podemos afirmar que a inadequação no uso de uma epistemologia apropriada é justamente o que confere o caráter “obscuro” mencionado por Sweeney, é o que hoje reconhecemos como “categorias temporárias”⁷,

As categorias temporárias se apresentam como informações provisórias, para sinalizar uma pesquisa em andamento, por exemplo, onde há uma busca por parte do museu para identificar informações de forma mais precisa, como o nome do artista em si e não o nome de sua comunidade. Desse modo, possibilita uma nova forma de abordar a legenda, onde ao invés de “artista desconhecido” o museu se responsabiliza pela invisibilização e não

⁷ Ver <https://youtu.be/tleWVj44L4?si=u4TKKZYaLoQgJXfC>.

identificação do artista, o legendando como “artista não identificado”, fica evidente que essas categorias elas devem ser temporárias de modo que, as instituições se coloquem responsáveis por questões que antes o museu não abordava. Tal atitude parte da consciência de que os museus têm um caráter educativo e são muito acessados por pesquisadores, por estudantes, por pessoas que estão envolvidas por esses objetos.

Essas categorias temporárias valem-se da crença de que a instituição museal se empenhará em suprir as lacunas informacionais, como nome do artista, data e localidade precisos, que não consegue preencher no momento da exposição, assumindo, ainda que minimamente, a responsabilidade por essa insuficiência.

Mesmo a arte e as tradições africanas sendo milenares, houve a tentativa de dizer que, de alguma forma, só era importante a partir do momento que entra no museu, que só fazia sentido porque cabia no modernismo europeu, mais uma vez usando a régua do conhecimento ocidental como forma de validar a arte africana.

A exposição ajudou a canonizar não só um certo discurso estético, da arte africana como primitiva, ao tentar relacioná-la, no sentido moderno de influência primária para modernismo com suas características primitivistas, mas também padronizou a forma como esses objetos eram expostos.

A qualidade das peças, tanto artística quanto técnica, a princípio mistificou os europeus. Na época, a África era considerada o "continente negro", tanto por sua falta de iluminação quanto pela cor de seus nativos. Os nativos eram considerados "selvagens" e suas produções, portanto, não tinham interesse para os europeus, exceto como ilustrações de sua barbárie ou, na melhor das hipóteses, como memórias de uma estadia em seu país felizmente encerrada. (tradução minha) (Sweenwy, 1935,p.15)

Isso teve consequências duplas: por um lado, valorizou essas obras e possibilitou a inserção de tal arte nos museus, e por outro, também reduziu a seus padrões e silenciou aspectos contextuais, simbólicos e culturais dessas obras, tratando-as em muitos casos de forma descontextualizada.



Imagem 3. Imagem retirada do Site do MoMA da exposição African Negro art. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2937?#installation-images>.

Através das imagens dessa exposição, podemos entender como se deu o padrão de exposição que vemos atualmente nos museus contemporâneos. A lacuna causada pela falta de informação e contextualização dos artefatos, pode contribuir para alguns equívocos em relação à arte africana .

Os primeiros arqueólogos e etnólogos europeus, como Leo Frobenius, Felix von Luschan, Struck e Martius, contribuíram para a formação de uma visão distorcida da arte africana ao interpretá-la a partir de paradigmas eurocêntricos e evolucionistas. Suas análises, embora pioneiras, estavam fortemente ancoradas em uma lógica colonial que colocava a Europa como o ápice da civilização e da produção estética, relegando as expressões artísticas africanas a um estágio primitivo.

Esse fator influenciou diretamente na questão de equívocos sobre a arte africana, a partir de teorias criadas para falar da arte negra por autores não africanos, como Leo Frobenius. Fica explícito no catálogo que, o curador tinha ciência de que tais teorias poderiam ser precipitadas, mas ainda assim são validadas e utilizadas na produção da exposição:

Um melhor conhecimento da história africana, uma análise das características estilísticas da produção do Benim, que demonstram sua fundamentalmente negroide, e, finalmente, as descobertas feitas por Frobenius durante suas escavações em Ilê-ifé, a cidade levam-nos a crer hoje que o Grande Benim herdou sua estranha civilização através do antigo reino iorubá dos impérios sudaneses, que estavam em constante contato com o Egito. Apesar do maior peso dos dados históricos que possuímos em relação ao reino do Benim, a cronologia de sua produção artística ainda é quase tão incerta quanto a de outras regiões. (tradução minha) (Sweenwy, 1935,p.16)

Esses estudiosos, ao aplicarem categorias ocidentais de arte, beleza e técnica às criações africanas, Desconsideraram suas próprias categorias de arte e estética culturais, espirituais e simbólicos, performativos em simples artefatos de estudo antropológico e peças de seus museus. Assim, o conhecimento produzido serviu para legitimar uma hierarquia racial e cultural, reforçando a falsa ideia de que a criatividade e a sensibilidade estética eram exclusivas do Ocidente .

Os etnólogos alemães von Luschan e Struck tentaram datar os bronzes por um sistema de referência com a cronologia real do Benim, que remonta à fundação da capital no século XII. No entanto, tal classificação parece bastante incerta. E a precisão provavelmente não será possível até que escavações científicas no próprio sítio arqueológico de Benim sejam realizadas.

Assim, podemos ver que uma consideração histórica da arte africana ainda permanece como sua faceta menos gratificante. (tradução minha) (Sweenwy, 1935,p.16, p.17)

O que é valorizado na exposição tende a ser aquilo que dialoga formalmente com parâmetros ocidentais de arte moderna (abstração, forma, composição, linearidade, contraste), o que pode gerar uma visão limitada da diversidade e riqueza da arte africana.

Além disso, as teorias equivocadas desses intelectuais contribuíram para a marginalização das epistemologias africanas e para a consolidação de um discurso científico que naturalizava o colonialismo. Ao negar às sociedades africanas a capacidade de produzir arte autônoma e complexa, esses autores atribuíram suas realizações a influências externas, como o contato com civilizações mediterrâneas ou orientais. Essa perspectiva não apenas apagou a originalidade e a profundidade das tradições artísticas africanas, mas também perpetuou uma violência simbólica que desumanizava seus criadores.

A exposição “African Negro Art” tornou-se um marco para museus ocidentais reconhecerem a arte africana como parte da história da arte moderna. Ela abriu espaço para outras exposições posteriores que também tentaram valorizar ou incorporar arte africana no contexto problemático das narrativas do modernismo. Serve hoje como um exemplo de como

museus modernos operaram com uma lógica de influência, de comparação e de filtros estéticos, o que as teorias decoloniais criticam: a necessidade de recuperar o contexto, a agência dos povos produtores das obras, seu significado interno, cultural e estética própria.

Antropólogos e etnólogos, em suas obras, ignoraram completamente (ou, na melhor das hipóteses, mencionaram apenas superficialmente) as qualidades estéticas dos artefatos de povos primitivos. Frobenius foi o primeiro a chamar a atenção para a arte africana. Mas seus artigos "Die Kunst der Naturvolker" (A Arte da Natureza) em "Monatshefte" (Jahrgang XI, 1895-6); e "Die Bildende Kunst der Afrikaner in Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft in Mien", 1897-1900, trataram o assunto principalmente de pontos de vista não estéticos. Não foram os acadêmicos que descobriram a arte negra ao gosto europeu, mas os artistas. E os artistas o fizeram com pouco mais conhecimento da procedência ou história pregressa do objeto do que em qual brechô tiveram a sorte de encontrá-lo e se o negociante tinha uma fonte confiável de suprimentos. (tradução minha) (Sweenwy, 1935,p.12)

Aqui, fica evidente a importância da pesquisa por trás da exposição, é na pesquisa que somos capazes de preencher as lacunas criadas pela falta de conhecimento, e refazer os códigos coloniais fundadores do racismo, do machismo.

O autor que me fez entender tal importância é Rowland Abiodun, que conheci através da Pesquisa desenvolvida no Núcleo em Estética e Filosofia da Arte Africana, com a pesquisa de material para estudo, para realizar tal pesquisa tivemos que fazer traduções, tive a oportunidade de estudar o capítulo 7 – Ilé-Ifè: O Lugar Onde o Dia Amanhece da obra *Iorubá Art and Language Seeking the African in African Art*. Nessa obra, o autor se ocupa em desvendar alguns dos equívocos presentes nas teorias ocidentais sobre a arte negra, criticando os tradutores ocidentais ao ignorarem as especificidades da cultura iorubá no processo de tradução. A tentativa de traduzir aquilo que não se conhece pode fazer com que traços muito específicos da cultura se percam no processo de tradução.

Abiodun conta sobre expedição à África Ocidental realizada entre 1904 e 1906, realizada por Leo Frobenius, um etnólogo e arqueólogo, cujo trabalho teve grande impacto no início do século XX, sobretudo pela tentativa de sistematizar e interpretar as culturas africanas a partir de uma perspectiva difusionista.⁸ Frobenius defendia que as civilizações do

⁸ Em termos conceituais, o difusionismo parte da premissa de que as inovações culturais surgem em poucos centros e, a partir deles, se espalham por meio de contatos como migração, comércio, conquista, evangelização ou intercâmbio simbólico.

As principais críticas à tal corrente, se dão como a tendência a subestimar a criatividade e a agência local dos povos, através de leituras eurocêntricas e hierarquizantes, o que provoca a redução da complexidade cultural à simples transmissão de traços. Ver Franz Boas em *Race, Language and Culture*. New York: Macmillan, 1940.

continente africano eram portadoras de formas culturais complexas, embora muitas vezes suas interpretações fossem atravessadas por pressupostos eurocêntricos e teorias hoje consideradas problemáticas. Ainda assim, sua atuação foi decisiva na consolidação de grandes coleções etnográficas europeias e na introdução de narrativas sobre a antiguidade e sofisticação das sociedades africanas no debate acadêmico internacional.

Em seu livro *Voice of Africa*, publicado em 1913, Frobenius reconhece o papel de apoio de seus dois assistentes. Carl Arriens, um artista, desenhista e topógrafo, especializado em registro gráfico e documentação de campo. Seu trabalho foi essencial para a produção de mapas, croquis, plantas de sítios e representações visuais de objetos e arquiteturas locais, elementos fundamentais para as interpretações posteriores de Frobenius. E Albrecht Martius, um engenheiro de minas, atuava como colecionador e assistente técnico, contribuindo para a catalogação dos artefatos, registro de informações etnográficas e organização dos materiais enviados à Alemanha. Seu papel foi crucial no processo de coleta que viria a compor coleções europeias, especialmente os acervos vinculados ao Instituto Frobenius.

A equipe produziu um vasto conjunto de desenhos, fotografias, diários, plantas arquitetônicas e descrições de rituais, que se tornaram fontes históricas para estudos posteriores, ainda que carregadas de interpretações subjetivas e leituras coloniais. A expedição recolheu centenas de objetos que foram incorporados a museus e institutos europeus. Esse processo, hoje, sob forte crítica, especialmente por envolver práticas de coleta assimétricas e, por vezes, coercitivas, influenciou profundamente a história das coleções africanas na Europa.

Em conjunto, Frobenius, Arriens e Martius desempenharam papel central na produção de registros e coleções que moldaram parte significativa do imaginário europeu sobre a África durante o período colonial. A expedição é, portanto, simultaneamente relevante como marco histórico e problemática como prática científica, demandando leituras críticas e contextualizadas para compreender plenamente seu legado.

Abiodun fala sobre seu encontro com Albrecht Martius em 1968, quando teve a oportunidade de entrevistá-lo sobre sua viagem histórica a Ilé-Ifè:

“Sr. Martius graciosamente posou para uma foto segurando uma cabeça de terracota Ifè que ele trouxe de Ilé-Ifè (ver Imagem 4). Exibindo este e outros artefatos de sua expedição africana, Martius claramente estava orgulhoso por ele, junto com Carl Arriens e Leo Frobenius, ter encontrado obras de arte sofisticadas

que os lembravam de sua própria herança artística.” (tradução minha) (Abiodun, 2014, p.207)

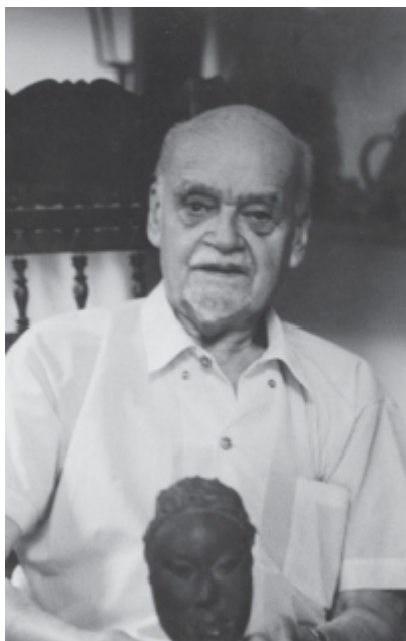


Imagem 4. Albrecht Martius, mineração de Leo Frobenius, Toronto, Ontário, Canadá. foto por Rowland Abiodun, 1968.

Abiodun relata que foi nessa expedição que surgiram os primeiros equívocos ocidentais sobre a arte naturalista de Ilè-Ifè, onde os exploradores afirmavam que artefatos como o da imagem acima teriam sofrido influência de uma arte grega, Frobenius refere-se à chamada cabeça de Olokun como uma de seus achados mais impressionantes e o chama de “Poseidon” da África Atlântica (ver Imagem 5) criando hipóteses de cunho etnocêntrico.

Talvez eles estivessem convencidos de que as chamadas obras realistas do Ifè clássico pertenciam à sua raça – uma raça caucasiana, mais “civilizada”. Essa noção é apropriadamente capturada nas próprias palavras de Frobenius quando ele escreveu sobre as irresistivelmente belas obras de terracota e bronze da antiga cidade Iorubá de Ilé-Ifè:

“Aqui estavam os restos de um tipo de arte muito antigo e fino ... essas relíquias magras eram eloqüentes de simetria, vitalidade, uma delicadeza de forma que lembrava diretamente a Grécia antiga e prova de que, uma vez, uma raça muito superior à negro foi estabelecido aqui.” (tradução minha) (Abiodun, 2014, p.207)

Deixo aqui, outro equívoco interessante para exemplificar, o ponto de Abiodun, com quem compartilho das ideias:

Em 1954, Margaret Trowell escreveu que a arte Ifê “*é de um caráter completamente não africano em sua abordagem do assunto... Encontramos vestígios de penetração do mundo civilizado*” (itálico do autor). A alegação de que “cerca de quatrocentos anos atrás, Ifê se tornou cristão por um tempo e esta religião, juntamente com o trabalho em bronze, foi trazida provavelmente pelos portugueses da Missão Católica Romana que havia sido estabelecida perto de Benin no final do século XV” por Kenneth Murray. Douglas Fraser, um proeminente estudioso da arte “primitiva”, e cujo trabalho pioneiro continua sendo uma grande influência na arte africana estudos, escreveu que “*o naturalismo não tem sentido para o artista primitivo*” (itálico do autor). (tradução minha) (Abiodun, 2014, p.209)

Abiodun usa a excursão de Leo Frobenius para abrir um quadro comparativo entre o que se sabia sobre a arte antiga Ifê e as informações que a própria população iorubá nos concede na atualidade através da sua cultura, como fonte nos oríkís.

Desse modo, o autor nos ajuda a tomar os Oríkís⁹ como dispositivos epistemológicos. Na filosofia africana, o conhecimento não é necessariamente sistematizado em tratados escritos, mas se manifesta em formas orais e simbólicas. Os Oríkís constituem, portanto, formas de transmissão de saber ancestral. Por meio dos Oríkís, são preservadas histórias de linhagem, mitos de origem, relações com os orixás e a cosmovisão iorubá.

A Filosofia da Arte Iorubá não separa estética, ética e ontologia. Os Oríkís exemplificam essa integração. O valor artístico não está isolado no objeto (o poema), mas na relação com o ouvinte e na capacidade de produzir sentido coletivo.

Seu proferimento é um ato de ativação do àṣẹ¹⁰, conceito central da estética e ontologia iorubá. Eles podem ser recitados em cerimônias religiosas, iniciações, funerais e festas, os Oríkís evidenciam como a arte está profundamente entranhada com os ritos e a espiritualidade.

Os Oríkís são, portanto, fontes primordiais para a compreensão da Filosofia da Arte Iorubá, pois articulam forma estética, conteúdo filosófico e função social. Eles não apenas

⁹ Conjunto de narrativas da saga mística dos òrìṣà que proclamam seus feitos. Ocorre também sob a forma de pequenos enigmas endereçados a uma pessoa como voto de bons augúrios. Ver https://www.iaoea.org.br/nosso-ile/1%C3%ADngua-yor%C3%BAB%C3%A1/dicion%C3%A1rio-yoruba?utm_source=chatgpt.com.

¹⁰ Termo de múltiplas acepções no universo dos cultos de matriz africana, designa principalmente o poder e a força vital. Além disso, refere-se ao local sagrado da fundação do terreiro. É usado ainda para designar na sua totalidade a casa-de-santo e a sua linhagem. Poder, lei, ordem, força, maior, assim seja. Ver https://www.iaoea.org.br/nosso-ile/1%C3%ADngua-yor%C3%BAB%C3%A1/dicion%C3%A1rio-yoruba?utm_source=chatgpt.com.

refletem a beleza e a profundidade do pensamento iorubá, mas também desafiam paradigmas hegemônicos ao proporem uma visão de arte enraizada no sagrado, na ancestralidade e na coletividade. Estudá-los é essencial para qualquer projeto de filosofia intercultural e de revalorização dos sistemas de conhecimento africanos.

Essas suposições comuns, mas errôneas, como vimos nos exemplos de Abiodun acima, dos estudiosos que muitas vezes não é contestada antes de ser difundida pelas instituições, e traz para os estudos de arte iorubá muitos equívocos. As razões são bastante simples, e conhecer os oríkùs nos mostra a importância disso:

“Primeiro, porque muitos estudiosos, incluindo africanos, estão fartos do argumento do tipo Frobenius de que a inspiração para as obras de Ifê veio de fora da cultura iorubá, eles acham menos ofensivo e mais politicamente correto aceitar a especulação de que devem ser para os iorubás Obá, mesmo que tal alegação não seja apoiada por nenhuma evidência verificável. O segundo ponto é que, relacionado à hipótese errônea de que o naturalismo Ifê dedica-se estritamente ao *Obá-ship*¹¹, figura que distingue-se como uma das formas mais complexas de realeza da África Ocidental, articulando dimensões políticas, cosmológicas e rituais. É simultaneamente líder político e guardião espiritual do povo, o *Obá-ship* iorubá encarna a mediação entre a comunidade, os ancestrais e as divindades, assumindo funções que ultrapassam o governo administrativo.” (tradução minha) (Abiodun, 2014, p.210)

O modelo iorubá organiza-se por linhagens reais específicas, conselhos de anciãos e instituições sacerdotais que legitimam a autoridade do soberano. Contudo, o Oba-ship preserva uma particularidade: seu fundamento não reside apenas na sacralidade do rei, mas na interdependência entre liderança, orí (destino coletivo) e àṣẹ, princípio de eficácia espiritual que sustenta o equilíbrio comunitário. Dessa forma, a realeza iorubá integra-se a um amplo panorama de monarquias africanas tradicionais, mantendo, porém, características próprias que revelam a profundidade filosófica e religiosa de sua cosmologia e, restringir o Naturalismo Ifê a isso desnuda tamanha ignorância sobre a diferença da estrutura hierárquica de liderança na sociedade iorubá:

¹¹ N.T.: O termo refere-se na cultura Iorubá mais do que apenas o trono, exige educação adequada e preservação da cultura na nação Iorubá. A concessão de Obá-ship a uma pessoa cujo perfil incorpora tanto a modernidade quanto pertença a uma descendência da realeza, o que é comum dentro das tradições da cultura iorubá. Esses Obás não governam seu domínio como meros mortais, mas como deuses e guardiões da arte e da cultura iorubá. O futuro do patrimônio, da cultura e das artes da nação iorubá está sobre os governantes tradicionais. Como guardiões das culturas, eles são a primeira e a última linha de defesa contra as infiltrações estrangeiras. Seu dever principal é proteger e desenvolver todos os aspectos do bem-estar sociocultural Iorubá. Veja: <https://guardian.ng/life/preserving-the-yoruba-heritage-the-role-of-the-obaship-and-traditional-institutions/> .

“Para a maioria dos estudiosos de arte treinados no Ocidente – mesmo para mim, nascido em iorubá e falante nativo – tem sido, sem dúvida, extremamente tentador vincular o naturalismo de Ifè com os reis e governantes de Ifè. Essa hipótese não é apenas bastante atraente para os indígenas iorubás, mas também para o pesquisador que está mais inclinado a classificar o Ifè-naturalismo como um estilo superior (ou àsà) adequado apenas para os reis iorubás. Nem sempre é fácil ver que essas suposições pertencem solidamente ao mesmo argumento de Frobenius de que as tradições clássicas greco-romanas na arte ocidental representam uma civilização mais “avançada” – uma proposição que continua a informar as teses de praticamente todos os estudiosos educados no Ocidente sobre as origens do Ifè-naturalismo. Hipnotizados pelos pronunciamentos dos mais proeminentes estudiosos da arte no campo, os pesquisadores relutam em explorar novamente o que o Ifè-naturalismo poderia significar para a sociedade responsável pelas magníficas obras do antigo Ilé-Ifè. Os estudiosos da arte africana ainda são tentados a confiar nas noções ocidentais de “naturalismo” para resolver o que foi e ainda é percebido por muitos como uma anomalia na história da arte africana. Assim, chamando quase todas as cabeças Ifè “clássica” ou rotulá-los reis ou rainhas e removê-los da categoria de “arte primitiva” pode parecer totalmente inofensivo, talvez até lisonjeiro. Isso tornou extremamente difícil perseguir a busca pelos significados reais do naturalismo de Ifè. Muitos estudiosos, embora bem-intencionados, nunca se preocuparam em fazer as perguntas difíceis sobre a arte de Ifè.” (tradução minha) (Abiodun, 2014, p.212)

Abiodun (2014) demonstra que os iorubá possuem uma ampla gama de grafias dentro do Naturalismo Ifé, que se dividem em três categorias, são elas - Asé gráfico àsà, Epè gráfico àsà e Akó gráfico àsà - essas tradições de expressão artística são, com toda probabilidade, tão antigas quanto a própria cidade de Ifè. Os pensamentos que animam os antigos trabalhos de Ifè e os tornam únicos são iorubá, não ocidentais.

Cerca de cem anos se passaram desde que Frobenius anunciou suas descobertas espetaculares a um mundo que não estava preparado para receber as notícias do naturalismo de Ifé nem disposto a dar o devido crédito aos criadores e usuários das obras. Oriki e todas as suas manifestações ainda são formas vivas nas quais muitas informações importantes foram preservadas. Na ausência de uma tradição escrita, o oriki, como nos ensina Abiodun (2014), deveria ser nosso ponto de partida.

Outra característica fundamental a ser destacada diz respeito à dificuldade de identificação da autoria das obras africanas presentes em muitos acervos museológicos. Essa questão é uma consequência direta das formas pelas quais grande parte desses objetos foi adquirida, especialmente durante períodos de exploração colonial, expedições etnográficas e práticas de coleta pouco documentadas. O rastro desses processos de aquisição,

frequentemente marcados pela ausência de registros consistentes, pela descontextualização dos artefatos e pela negligência em relação aos seus produtores, reflete-se nas lacunas informacionais que hoje encontramos nos museus. Assim, é comum que peças de arte africana sejam acompanhadas apenas pela indicação de “autoria desconhecida”, acompanhada de dados mínimos, como o tipo de material empregado e uma datação aproximada. Tais ausências não são meros detalhes técnicos, mas evidenciam os silenciamentos e apagamentos históricos produzidos por práticas coloniais que desconsideraram a individualidade, a agência e a memória cultural dos artistas africanos responsáveis por essas obras.

A legenda desses objetos, muitas vezes, não passam nenhuma informação sobre o objeto em si, se ele normalmente, dentro de um contexto de origem africana, carrega alguma questão cultural ou religiosa, e os museus colocam como ponto de partida desses artefatos na aquisição de seus colecionadores e galerias a qual pertencem.

São esses equívocos, enumerados acima, cometidos pelos museus contemporâneos como “categorias temporárias”, que provocam a tensão durante as visitas nas exposições. Essas lacunas informacionais evidenciam, portanto, um problema epistemológico mais amplo no campo museológico: a produção de conhecimento sobre arte africana foi historicamente condicionada por paradigmas eurocêntricos que privilegiaram a coleta de objetos em detrimento da compreensão de seus contextos socioculturais de origem. A ausência do nome dos artistas, de suas histórias, de suas linhagens estéticas e de suas intencionalidades criativas revela não somente falhas documentais, mas a própria lógica colonial que estruturou a circulação desses artefatos. Nesse sentido, reconhecer a incompletude dessas informações implica revisar criticamente as metodologias tradicionais de catalogação, questionar as narrativas que invisibilizaram sujeitos africanos e reivindicar práticas museológicas capazes de restaurar, quando possível, autoria, contexto e memória. Trata-se, portanto, de um esforço que ultrapassa a simples correção de registros: envolve uma reorientação ética e epistemológica para que os museus deixem de reproduzir silenciamentos do passado e passem a construir formas mais responsáveis, dialogadas e culturalmente situadas de apresentar a arte africana ao público.

Em síntese, a recorrente ausência de autoria e de informações contextuais nas obras africanas presentes em acervos museológicos não deve ser entendida como uma simples limitação documental, mas como um sintoma histórico das práticas de coleta e classificação

que acompanharam projetos coloniais de poder e conhecimento. Ao evidenciar essas lacunas, os museus são convocados a reconhecer as implicações éticas e epistemológicas de seus acervos e a assumir um compromisso ativo com a revisão crítica de suas narrativas. A tarefa contemporânea consiste, portanto, em reconstruir, sempre que possível, vínculos interrompidos, restituir agência aos artistas apagados e adotar metodologias de curadoria e catalogação que valorizem a complexidade cultural das sociedades africanas. Somente assim será possível transformar a apresentação da arte africana em uma prática verdadeiramente responsável, capaz de honrar as histórias que esses objetos carregam e de romper, de forma afetiva, com os silenciamentos legados pela colonialidade.

3. EXPOSIÇÃO E TENSÃO

O museu, ao longo da história, tem sido concebido como um espaço de preservação e difusão da memória cultural. No entanto, nas últimas décadas, esse papel tem sido amplamente repensado à luz das transformações sociais, políticas e epistemológicas que marcam o mundo contemporâneo.

No campo educativo, o museu contemporâneo transcende a função de repositório de objetos, para assumir o papel de espaço de produção de conhecimento e reflexão crítica. Ele possibilita o contato direto com obras, documentos e narrativas, favorecendo uma aprendizagem ativa e dialógica.

O visitante deixa de ocupar a posição passiva de espectador para tornar-se sujeito do processo interpretativo, capaz de questionar e reconstruir significados. Essa perspectiva aproxima o museu da função pedagógica ampliada, no qual o saber é construído coletivamente e de forma interdisciplinar.

No âmbito social, o museu assume a função de espaço de encontro e escuta. Através da valorização das identidades diversas, indígenas, afrodescendentes, periféricas e populares, promove uma ampliação do conceito de patrimônio cultural. A incorporação dessas vozes nas práticas curatoriais e nas políticas institucionais redefine o museu como lugar de convivência e inclusão. Nesse sentido, ele deixa de ser um símbolo de poder elitista para tornar-se um agente de transformação social e de reconhecimento da pluralidade cultural.

Autores como Achille Mbembe (2018) têm contribuído para essa reflexão ao questionar as estruturas coloniais que sustentaram a formação dos museus modernos,

defendendo a necessidade de uma abertura a novas narrativas e epistemologias. Assim, compreender a importância e o papel do museu hoje implica reconhecer suas dimensões educativa, social, política e simbólica em diálogo com os processos de decolonização e reparação histórica.

Politicamente, o museu contemporâneo é interpelado pelas discussões sobre colonialismo, memória e reparação. Como afirma Mbembe (2018), as instituições culturais ocidentais foram construídas a partir de uma lógica de expropriação e hierarquização racial do saber. O autor propõe, portanto, um processo de “re-humanização” das relações culturais, no qual o museu possa tornar-se um espaço de restituição simbólica e material. A repatriação de obras, a revisão das narrativas eurocêntricas e a inclusão de perspectivas do Sul global são exemplos de práticas que buscam romper com o paradigma colonial que estruturou os museus modernos. Por fim, Mbembe aponta que o museu mantém também uma função simbólica e afetiva. Como um lugar de memória, e também de imaginação e de projeção de futuros possíveis. Nessa dimensão, o museu é entendido como um espaço vivo e participativo, capaz de acolher as emoções, as ausências e as resistências dos sujeitos. Ao promover o diálogo entre passado, presente e futuro, o museu torna-se uma arena de disputa e reconstrução de sentidos.

Quando visitamos um museu, esperamos que a exposição nos apresente as dimensões educativa, social, política e simbólica, citadas acima, proporcionando a imersão daquilo que a curadoria dispõe. É perceptível o movimento de descolonização nos espaços institucionais de arte, porém, nos é exposto também, em alguns casos, o progressivo esvaziamento de algumas peças.

A arte ocidental construiu seu cânone por meio de uma violência do olhar europeu, que objetificou corpos negros e culturas africanas como exóticas, primitivas ou inferiores. Pensar a arte decolonial, nesse sentido, exige desmontar as hierarquias visuais e epistêmicas que sustentam os cânones do museu, da academia.

Sei que o contexto expositório ocidental tem seus próprios contextos, e não seria razoável apresentar uma discussão segundo um ponto de vista que queira reproduzir um campo expositório exemplar africano, mas pensar em como seria possível, se for possível, uma maior aproximação dos reais padrões estéticos africanos ainda dentro dos museus.

Antes do processo de colonização do território que hoje conhecemos como Brasil, povos de diversas culturas já o habitavam. Esses povos originários possuem uma rica tradição artística, que foi aos poucos apagada pela valorização de produções de arte e conhecimento vindas da Europa, o que conhecemos como eurocentrismo.

A arte decolonial busca manter seus próprios referenciais, se afastando da influência dos povos colonizadores presente na arte e na cultura. Através da arte decolonial, os artistas buscam modificar visões eurocêntricas, dando voz a histórias e conhecimentos invisibilizados ao longo do tempo, promovendo a valorização de uma cultura nacional e tradicional através de resgate ancestral.

Outra autora que contribuiu muito para complementar essa ideia é Anne Lafont, com a obra *A Arte dos Mundos Negros: história, teoria e crítica*. Ao propor uma releitura crítica da história da arte ocidental, a autora mostra como a produção artística dos povos africanos e afrodescendentes foi sistematicamente marginalizada, silenciada ou interpretada a partir do olhar colonial.

“Nesse século de contatos acelerado com povos negros nas colônias e na Europa, os padrões estéticos promoveram a branquitude, colocando-a no auge da hierarquia dos seres humanos com base em critérios raciais, tanto na sociedade britânica, conforme bem-descrito por Rosenthal, quanto na francesa.” (Lafont, 2023, p.42)

No contexto contemporâneo, a arte decolonial tem um papel fundamental na construção de um diálogo mais inclusivo, ajudando a desfazer estereótipos e na promoção de justiça social e igualdade. Ao questionar os paradigmas e as estruturas racistas estabelecidas no campo das artes, abrem-se caminhos para novas formas de expressão e compreensão do mundo, resgatando práticas ancestrais.

Ao questionar esses paradigmas, busca-se romper com a colonialidade do ver, isto é, com os modos de percepção e representação que foram construídos para manter o outro em posição de objeto. Essa crítica implica não apenas incluir artistas negros, indígenas ou periféricos nos circuitos de arte, mas transformar as estruturas institucionais, curatoriais e críticas que determinam o que é considerado arte, valor e beleza.

O campo das artes, historicamente, tem sido um dos espaços privilegiados de expressão cultural e simbólica da humanidade. Contudo, é também um dos territórios em que

mais se reproduzem as hierarquias raciais e epistemológicas herdadas do colonialismo moderno. Questionar os paradigmas e as estruturas racistas estabelecidas nesse campo é, portanto, um ato político e epistemológico essencial para a reconfiguração da sensibilidade, da memória e do conhecimento estético que o Brasil herda de África.

A historiadora Anne Lafont (2023) ressalta que descolonizar o campo das artes exige reescrever sua história e reconstruir seus critérios de legitimidade, reconhecendo a pluralidade dos mundos visuais e das epistemologias sensíveis que compõem o planeta.

“O florescimento artístico africano e afrodescendente é tão disseminado hoje que esquecemos que ele é também um símbolo do fracasso do projeto de desumanização representado pela escravidão.

Este estudo refaz, portanto, a longa história da resistência a um sistema iníquo que ela revestiu com formas artísticas, segundo uma definição estendida da arte, que corresponde à estilização dos meios pelos quais os indivíduos vivem em sociedade. As roupas, os objetos e os espaços comuns eram meios pelos quais se expressava uma evasão à adversidade: eles decorriam de tradições espirituais, técnicas e ornamentais do continente; se transformaram no processo de criouliização¹² próprio à colonização e se enunciaram como uma contribuição da África para o mundo.” (Lafont, 2023, p.63)

Assim, uma estética negra dentro e fora do continente africano se enuncia desde a primeira modernidade através do tráfico do Atlântico, como uma outra manifestação do problema lançado na compreensão de um sistema de dominação absoluta e unívoca do regime colonial.

A estética negra, dentro e fora do continente africano, constitui-se como um campo de criação, resistência e reexistência que emerge de uma experiência histórica comum: a da diáspora forçada pelo tráfico atlântico de pessoas escravizadas. No contexto brasileiro, desde os séculos XVI e XVII, quando o sistema colonial europeu se consolida, essa estética se manifesta de modo complexo e ambíguo, ora silenciada e marginalizada, ora afirmada como forma de sobrevivência simbólica e de reconfiguração cultural.

¹² É. Glissant, *Poétique de la relation*, Paris: Gallimard, 1990. Glissant define a criouliização como um processo contínuo de mistura, relação e transformação imprevisível entre culturas.

Trata-se de uma das noções mais potentes da filosofia e estética decolonial caribenha, e Glissant a desenvolve como uma resposta tanto à violência da colonização quanto à necessidade de pensar novas formas de identidade e cultura no mundo contemporâneo. Para ele, a criouliização não é apenas um fato histórico ou étnico, e sim o resultado de um processo cultural, linguístico e simbólico que nasce do encontro (muitas vezes violento) entre diferentes culturas.

A formação da estética negra no Brasil não pode ser compreendida fora da história do Atlântico negro, conceito elaborado por Paul Gilroy (2001) para designar o circuito de trocas culturais, espirituais e artísticas que uniu África, Américas e Europa através da violência do tráfico. Tal circulação forçada produziu uma estética transnacional marcada pela memória do trauma, mas também pela invenção criativa. Essa estética não é apenas africana nem apenas americana: ela é diáspórica, híbrida e dinâmica, nascida do encontro e da fratura.

Essa expressão de modos de vida que surgem a partir das particularidades da experiência única de um povo marcado pela colonização e da confluência na formação de identidades fruto da diáspora¹³, não eram tanto ressurgências inalteradas de práticas africanas precisamente identificadas.

Uma arte do tempo e do país de antes importada tal qual no ventre do navio negreiro, quanto invenções em eco a tradições antigas aptas a ressurgir e a se metamorfosear através de uma memória ancestral.

Nesse trecho da obra fica evidente o movimento diáspórico e sua influência na arte negra.

“Nesse processo de demonstração da capacidade artística e de criação, e diante dessa produção de uma estética negra, mais especificamente africana, não crioula, nem europeia, nem americana, mas fundada na experiência do tráfico negreiro, da escravidão, da resistência e da fuga dessas condições desumanas, se desenha o que definiram os pensadores da fugitividade a partir dos anos 2000: uma estética da fuga. Esta se baseia em uma trindade: o fato (a fuga da plantação escravagista), o motivo abstrato (a escapatória imaginária) e o motivo cultural remanescente na vida de numerosos afrodescendentes como o roubo, a digressão, a desaceleração, ou ainda as línguas inventadas, outrora o crioulo, hoje outras formas poéticas urbanas ou míticas.” (Lafont, 2023, p.100).

A produção discursiva de um iluminismo negro se caracteriza por uma forma autobiográfica e subjetiva de contribuição ao debate intelectual sobre a liberdade e a

¹³ Segundo Paul Gilroy, é uma categoria central para compreender as experiências históricas, culturais e identitárias dos povos africanos e afrodescendentes dispersos pelo mundo em decorrência do tráfico atlântico de pessoas escravizadas. Em sua obra *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência* (2001), Gilroy propõe entender a Diáspora não apenas como dispersão geográfica, mas como uma formação cultural, política e epistemológica transnacional, capaz de articular os diversos contextos em que as populações negras se constituíram fora do continente africano.

A dispersão provocada pela escravidão não resulta apenas em perda ou desterro, mas também na criação de um espaço atlântico de trocas e reinvenções culturais. É nesse sentido que o autor formula o conceito de “Atlântico Negro”, entendido como uma rede de interações entre África, Américas e Europa, onde circulam não só corpos, mas também ideias, linguagens, ritmos, crenças e formas de resistência. Assim, entende-se que a diáspora não é apenas um fato histórico, mas um paradigma crítico, onde permite compreender como a experiência negra produziu uma estética, uma ética e uma política próprias, através de um modo de pensar e sentir o mundo que atravessa fronteiras e desafia as narrativas eurocêntricas da história.

emancipação, que leva em consideração as modalidades não só discursivas, mas também estilísticas, implantadas pelos africanos e afrodescendentes na conquista de sua liberdade e de seu reconhecimento.

Isso prova que foi, essencialmente, no moldar de seus corpos, graças às roupas, aos turbantes, às maquiagens, às bijuterias e outros ornamentos, que eles exprimiram e manifestaram essa resistência como um afastamento diante das normas corporais coloniais.

A arte Africana e Afro-brasileira, quando não acompanhadas dessas informações fundamentais para compreender seu contexto e trazer o sentido desses objetos, muitas vezes dotados de força espiritual, como contextos histórico, geográfico, cultural, social, ético e estético, sofre com o esvaziamento de seu sentido.

Um material que me ajudou muito a tecer a tensão nacional entre o negro e as instituições, esmiuçando a complexidade do campo da arte no Brasil é o catálogo da exposição *Novo Poder: passabilidade*, de Maxwell Alexandre, artista que retrata temas da arte contemporânea e moda com a finalidade de fomentar a autoestima e a dignidade do corpo negro dentro do campo da arte no Brasil, reivindicando-os através de suas pinturas em escala humana em papel pardo. Especificamente nessa série desfilam pelos espaços expositórios, como bem elabora Luiz Deoclecio Massaro Galina, diretor do Sesc São Paulo:

“O racismo se operacionaliza de modo estrutural nas sociedades, tornando inescapável sua infiltração no cenário artístico. Essa conjuntura é determinante o suficiente para gerar ou manter modalidades diversas de violência racial: de estereótipos a apagamentos. Mas sua denúncia emerge ao largo da história por meio de movimentos penetrantes em contrafluxo.

A resistência, nesse caso vai além de mera contenção de danos, mas assume potencial propositivo e criativo: conceber novos imaginários, novas realidades. é também por meio de corpos e discursos que esse enfrentamento pode acontecer - mas quem tem direito a se mover, a tomar passagem nesses espaços?” (Alexandre, 2024,p.5)

Maxwell em suas obras aborda temas políticos que envolvem a cultura negra, jovem e periférica do Rio de Janeiro, pintando códigos que abordam educação pública, lazer, a insegurança alimentar, a segurança pública, o trabalho, os diversos tipos de cabelos e roupas, e, dessa forma, refaz os códigos e reposiciona corpos negros e sua estética dentro do museu.

Suas pinturas, especialmente na exposição aqui referenciada, falam sobre as tensões que surgem no processo de decolonização das instituições, quando há a ocupação do corpo negro nos museus não só enquanto espectador, mas enquanto autor, enquanto artista.

A noção de passabilidade que o artista traz com suas obras é, na verdade, o ato de abrir caminho, criar novos espaços de ocupação para o corpo negro, para o artista negro, para a arte negra. O conceito de passabilidade também remete a certos padrões sociais, como cor da pele e vestimentas que, na nossa sociedade, está muito vinculado ao acesso ao capital, gerando um sistema de estigmas e desigualdades.

"A Moda e a Arte são dois campos da cultura hegemônica ocidental que se consolidaram a partir da modernidade cada um com suas especificidades, tendo como ponto em comum a forte influência que ambos exercem na construção de distinções sociais. Tanto a arte quanto a moda atuam em um sistema complexo que legitima determinadas hierarquias e ambos envolvem aspectos ligados ao desenvolvimento dos conceitos de beleza e valores estéticos. A moda reforça os valores estabelecidos pela sociedade de consumo e a Arte provoca esses valores, nos ensinando a sonhar com perspectivas mais críticas. Funcionando em suas instâncias específicas, de um lado a passarela e as revistas de moda; do outro, os museus e as galerias de arte, em alguns momentos, as produções destes dois diferentes campos se cruzam e, em outros casos, os limites são tênues. Sabemos que a Moda, na realidade ocidental, conduz as escolhas e as preferências das pessoas, indicando aquilo que devemos consumir, utilizar ou fazer. Mas é importante observar que ela atua também como uma forma de manifestação de poder, prestígio e distinção cultural, para além do capital financeiro, sendo, assim como a arte contemporânea, detentora de um grande capital intelectual e simbólico." (Alexandre, 2024,p.12)

Assim como a Arte Africana, devemos manusear também a Arte Afro-Brasileira em seu sentido mais amplo para que no processo de representação em espaços institucionais, como nos museus, não se perca a diversidade de âmbitos que tal estética alcança, e assim, ultrapassar as barreiras que os estereótipos propõem, diminuindo as tensões existentes no campo expositório.

Para contar a história da arte com referenciais africanos é preciso se atentar a informações para além das que costumamos ver na maior parte das exposições de contexto ocidental, como data, autor e o material utilizado na obra. É importante considerar tudo que sua estética ilumina, como a ética, que é base fundamental para construção da moral e dos costumes de uma sociedade, ditando movimentos culturais e tradições religiosas, sem deixar de se comprometer com a localização geográfica, uma vez que estamos tratando de um continente composto por cinquenta e quatro países. É desafiador. É um convite.

Quero trazer aqui uma experiência de visita que tive ao visitar o MASP em setembro de 2022, deparei-me com quatro Máscaras Africanas expostas no salão principal, integradas à exposição permanente ao lado de obras de diversas origens e períodos. Essas máscaras estavam reunidas sob uma única placa de identificação, responsável por fornecer todas as informações disponíveis ao público sobre o conjunto. A primeira linha da legenda destacava, em negrito, a expressão “**autoria desconhecida**”, seguida apenas de dados básicos referentes à origem geográfica aproximada das peças, ao período em que teriam sido produzidas, ao material empregado em sua confecção e à instituição ou indivíduo responsável pela “doação” ou incorporação dessas obras ao acervo. A simplicidade e a limitação dessas informações, registradas sem qualquer aprofundamento histórico, cultural ou estético, evidenciavam não apenas uma lacuna documental, mas também o impacto direto dos modos pelos quais esses artefatos foram originalmente adquiridos, muitas vezes sem registros adequados, contextos completos ou reconhecimento dos artistas e comunidades que lhes deram forma.

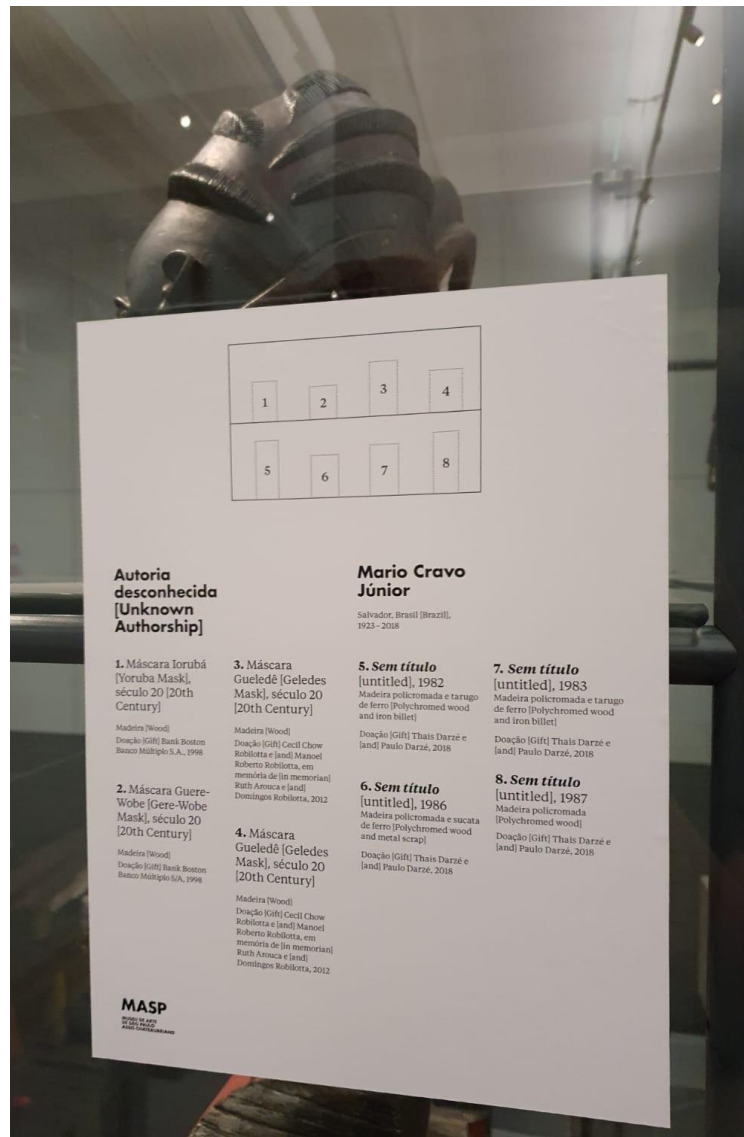


Imagem 5. Placa informativa das Máscaras Africanas expostas no MASP



Imagem 6. 1- Máscara Iorubá, séc XX. Madeira; 2- Máscara Guere-Wobe, séc XX. Madeira. 3- Máscara Gèlèdè, séc XX. Madeira. 4- Máscara Gèlèdè, séc XX. Madeira.

Acredito, naturalmente, na potência formativa da experiência estética e, de fato, não se exige que todas as obras estejam exaustivamente sinalizadas para que produzam conhecimento. Contudo, eu acredito que quando se trata de arte africana, torna-se imprescindível atentar para as especificidades históricas, culturais e ontológicas que constituem essas produções. A ausência de tais cuidados não apenas empobrece a recepção do público, como também reproduz paradigmas de apagamento que marcam secularmente esses objetos. Nesse sentido, a pesquisadora e curadora Juliana Bevilacqua oferece uma reflexão crucial que auxilia essa ideia ao analisar a entrada das máscaras africanas no acervo fixo do MASP (Imagem 7), como observa:

“Em 2017 um conjunto de obras iorubás também da coleção Robilotta MASP passou a ser exposto em meio aos cavaletes de vidro, sem dúvida, um passo importante para que o público tenha contato com obras de arte africana para além de exposições temporárias. No entanto, os critérios de escolha dos seus curadores em exibir várias obras em uma única estante, enquanto as demais obras da mesma sala são apresentadas de forma individual, bem como o processo de seleção privilegiando apenas esculturas iorubás permanecem desconhecidos. A exibição de um conjunto de

esculturas africanas de forma permanente no MASP parecia anunciar o que poderia ser encontrado na exposição Histórias Afro-Atlânticas, realizada apenas após alguns meses na mesma instituição. Apesar de a mostra ter incluído algumas obras de arte moderna e contemporânea da África, a chamada arte africana tradicional ou clássica foi sub representada.” (Ribeiro da Silva Bevilacqua, 2022, p.145)

Dessa forma, ao confrontar a observação inicial com a análise apresentada por Bevilacqua, torna-se evidente que a questão ultrapassa a simples falta de legendas ou de informações interpretativas mais robustas. O problema reside na própria lógica curatorial que, ao organizar as obras africanas de modo distinto das demais — reunindo múltiplas peças em uma única estante, mantendo critérios de seleção pouco transparentes e privilegiando apenas determinadas tradições, como as esculturas iorubás — reproduz uma hierarquia implícita. Tal enquadramento, ainda que não deliberado, ecoa estruturas coloniais de classificação que historicamente reduziram objetos rituais, culturais ou artísticos a exemplares genéricos de uma categoria homogênea denominada “arte africana”. A crítica de Bevilacqua demonstra que, mesmo em iniciativas relevantes como a incorporação permanente de obras africanas no MASP, persiste a tendência a enquadrá-las de maneira inferiorizada, sub-representando sua complexidade e restringindo seu potencial interpretativo frente ao público.

Ao lado das Máscaras, foram colocadas duas fotos de um ensaio em preto e branco com bailarinas brancas de ballet clássico (Imagens 8 e 9). Ou seja, a construção visual que a curadoria exhibe, junto a pouca informação que a exposição oferece, ocasiona as interpretações mais equivocadas possíveis.

Em primeiro lugar, tal associação produz um deslocamento epistemológico: aproxima-se um objeto ritual, cuja função está inscrita em cosmologias específicas, performances sagradas e princípios estéticos não ocidentais, de uma prática artística ocidental formalizada, institucionalizada e historicamente elitizada. Essa justaposição cria um falso paralelismo entre universos culturais incomensuráveis. Enquanto as máscaras africanas operam como dispositivos de mediação entre o visível e o invisível, entre o humano e o espiritual, o balé clássico ocidental se constitui como expressão de uma técnica corporal contida, centrada na hierarquia do corpo e na narrativa estética europeia.

Além disso, essa combinação visual pode reforçar leituras que subordinam a arte africana a categorias ocidentais de apreciação estética. Ao serem colocadas próximas de imagens de bailarinas brancas, eu entendo que as máscaras podem ser interpretadas como

meras “inspirações” formais, elementos exóticos ou objetos de fetichização para o imaginário artístico europeu, o que reforça estereótipos sobre a suposta “primitividade” da arte africana e confirmando uma lógica de apropriação unilateral. Esse enquadramento ignora a agência, a historicidade e a complexidade dos sistemas estéticos africanos, reduzindo-os a acessórios visuais que servem para “embeleazar” ou enriquecer produções culturais ocidentais.

Há ainda um terceiro problema: a justaposição inadvertida tende a invisibilizar a dimensão performática própria das máscaras africanas. A performance no contexto africano, sobretudo nas culturas iorubá, não pode ser reduzida a uma estética do movimento; ela se articula à coletividade, ao rito, à genealogia espiritual, à transmissão de saberes e à atualização de mitos. Ao lado disso, o ballet clássico opera segundo outra lógica performativa, marcada pela separação entre palco e plateia, pela codificação rígida de gestos e pela centralidade do espetáculo. Colocar esses universos lado a lado sem mediação crítica pode sugerir uma falsa equivalência performática, deixando de lançar luz aquilo que diferencia e singulariza cada tradição.



Imagem 7. Imagem exposta junto ao acervo de Máscaras Africanas do MASP. Não foi encontrada no museu, informação sobre a autoria dessa fotografia. Reprodução fotográfica de Júlia G. Cirino, São Paulo, 2022.



Imagem 8. Imagem exposta junto ao acervo de Máscaras Africanas do MASP. Não foi encontrada no museu, informação sobre a autoria dessa fotografia. Reprodução fotográfica de Júlia G. Cirino, São Paulo, 2022.

As Imagens 7 e 8, ao meu ver, propõem um diálogo visual entre o corpo de bailarinas brancas, em pose de balé clássico ocidental, e máscaras africanas dispostas em pedestais museológicos, do modo como ditam os cânones.

No entanto, a associação direta entre o balé clássico, uma expressão estética europeia, moldada por ideais de harmonia, leveza e disciplina corporal, e as máscaras africanas são objetos ritualísticos e simbólicos, dotados de significados espirituais e sociais profundos, que

se complementam com as próprias vestes, a própria coreografia, revela um equívoco epistemológico.

“A técnica clássica se fundamenta na verticalidade, na centralidade e no controle absoluto do corpo, organizado segundo uma lógica geométrica que busca estabilidade, simetria e leveza idealizada. Cada passo é construído para superar o peso e a gravidade, afirmando disciplina e ordenamento sobre o movimento.”(HOMANS, 2010, p. 32)

A formulação de Homans explicita como a técnica do balé clássico ocidental opera a partir de um regime estético e corporal que valoriza verticalidade, centralidade, leveza e simetria, elementos historicamente vinculados a ideais europeus de ordem, racionalidade e transcendência. Esses princípios não atuam apenas como diretrizes formais, mas como dispositivos normativos que moldam corpos, disciplinam gestos e instituem hierarquias de valor no campo da dança. Ao enfatizar o controle absoluto sobre o corpo e a superação da gravidade, o balé consagra um paradigma corporal idealizado, frequentemente associado a uma corporalidade branca, alongada e supostamente universal.

Assim, a citação reforça de maneira contundente como a técnica do balé não é neutra, mas fundada em pressupostos estéticos que refletem e reproduzem estruturas históricas de poder, o que dialoga diretamente com as reflexões sobre hierarquias visuais, epistemológicas e curatoriais — especialmente quando discutidas no contexto de exposições que inferiorizam outras expressões culturais ao enquadrá-las como “tradicionais”, “primitivas” ou “genéricas”.

Esse tipo de aproximação, frequentemente presente em exposições ou produções visuais que tentam criar um “diálogo universal” entre culturas, pode levar ao esvaziamento do sentido original da arte africana. Quando as máscaras são apresentadas apenas como “formas” ou “expressões estéticas” comparáveis à arte ocidental, elas perdem sua dimensão estética.

Esse esvaziamento é consequência direta da falta de informações adequadas e contextualizadas sobre as obras africanas, resultado de um processo histórico de musealização colonial que privilegiou o olhar europeu sobre o africano. Assim, sem a devida epistemologia e sem a restituição dos sentidos originários, a arte negra corre o risco de ser reduzida a mero “objeto ilustrativo” ou “descrição formal”, apagando sua potência de conhecimento, resistência e memória ancestral.

A etnologia e a arqueologia, ao longo da história, contribuíram para o esvaziamento simbólico das culturas negras e indígenas, transformando seus objetos sagrados em peças de exibição descontextualizadas.

Por fim, quando a curadoria estabelece esse tipo de vizinhança visual sem oferecer textos críticos, mediação ou contextualização adequada, corre-se o risco de reforçar imaginários coloniais. O visitante, diante da ausência de narrativas explicativas, pode concluir que a arte africana existe apenas como antecedente, recurso ou matéria-prima para a criação ocidental — um erro histórico e epistemológico grave. Em vez de promover o encontro entre diferentes formas de expressão, tal arranjo espacial acaba por reproduzir hierarquias, consolidando uma visão eurocêntrica que domestica e despotencializa a potência simbólica das máscaras africanas.

Frente a isso, a educação pela estética deve assumir um papel crítico: não apenas oferecer a fruição, mas possibilitar a emergência de um olhar afetivo capaz de reconhecer as singularidades ontológicas dessas obras, compreendendo-as em sua pluralidade e recusando leituras que as reduzam ao exotismo ou à marginalidade. Dessa forma, a reflexão filosófica sobre a exposição de arte africana torna-se também um exercício ético, orientado a reparar ausências, reequilibrar narrativas e restituir às obras sua densidade histórica, estética, poética e espiritual.

O pensador que nos ajuda a entender e aprofundar a questão do esvaziamento da arte afro-brasileira é Ayrson Heráclito. Além de artista, Heráclito atua como professor

universitário, curador, e é Ogã Sojatin¹⁴ de um Humpame de Jeje-Mahi¹⁵ no subúrbio de Salvador.

Suas produções concentram-se em investigar as heranças da escravidão, a diáspora africana, as tradições do candomblé e as construções simbólicas de corpo, memória e ritual no contexto brasileiro. O “corpo afro-diaspórico”, termo que ele utiliza para referir-se ao corpo negro submetido à diáspora e à violência colonial, é central em sua produção.

O artista e curador Ayrson Heráclito mostra que esse corpo atravessado por história, ritual e resistência aparece muitas vezes como material simbólico e performativo em suas ações e instalações, fica evidente no catálogo da exposição Yorubáiano:

“Tudo começou quando eu me vi nessa encruzilhada de referências, convocado a me posicionar sobre as consequências duradouras da colonização e da escravização para África e para o Brasil. Daí surgiram as críticas aos métodos e às estratégias da antropologia clássica em relação às “outras” culturas do mundo não europeu, incluindo todos os processos coloniais de dominação, que subjugaram a população preta. Para mim, a tradição antropológica brasileira cabe na metáfora de um grande monólito eurocêntrico, masculino e fático, que pode ser representado pela USP. Essa tradição achata as experiências e os discursos de alteridade, ao tentar dominá-los em cima de éticas de autoridade, cultivando relações distantes das experiências. Precisamos desconstruir certos marcadores de identidade e as metodologias que os empregam para criar discursos que normatizam a vida. Não precisamos de heróis brancos e muito menos de um mundo dividido entre civilizados e primitivos, de museus de etnologia africanas afrodescendentes e suas abordagens sobre as artes originárias. A etnologia nasce do desejo de relegar as culturas pretas dos donos da terra ao primitivo e exótico, produzindo esvaziamento total das formas de conhecimentos nelas contidas, por meio da violência, e do extrativismo.” (PINACOTECA DE SÃO PAULO, 2022, p.63)

¹⁴ No Candomblé Ketu, o Ogã Sojatin é um cargo masculino associado principalmente ao xirê, isto é, ao conjunto das danças rituais. É um ogã que possui funções diretamente vinculadas à organização, ao andamento e à ritualidade da dança dentro do terreiro. Embora a função exata possa variar de casa para casa, o Ogã Sojatin é responsável por zelar pela ordem e pelo fluxo das danças rituais durante o xirê; Garantir que a sequência das entradas das divindades (Orixás) seja respeitada; Auxiliar na transmissão das normas comportamentais do espaço sagrado para os iniciados e visitantes; Apoiar os atabaques e o corpo de tocadores, mantendo a harmonia entre canto, toque e dança; Cuidar do espaço ritual para que nada interfira no trânsito dos Orixás. O Sojatin é, portanto, um organizador do rito, alguém que preserva a disciplina ritual e o bom funcionamento da celebração, sempre em alinhamento com o babalorixá ou a ialorixá. Ver Roberval J. Marinho (Org.). *Dos Yorubá ao Candomblé Kétu: Origens, Tradições e Continuidade*. São Paulo: Edusp, 2010.

¹⁵ Dentro da nação Jeje-Mahi, derivada principalmente das tradições do Benim, o termo Humpame designa um cargo sagrado de alta responsabilidade, associado à manipulação, conhecimento e cuidado dos voduns (entidades divinas do universo jeje). O Humpame é, em muitas casas, o equivalente funcional de um sacerdote especialista, alguém que domina certos fundamentos rituais que nem todos os iniciados acessam. A palavra é tradicionalmente relacionada a “aquele que sabe mexer”, “aquele que cuida” ou “aquele que manipula” os aspectos mais delicados da tradição. Suas principais funções são Cuidar de assentamentos, folhas e fundamentos ligados aos voduns; Participar de rituais específicos de manipulação de energia, muitas vezes restritos aos iniciados mais antigos; Auxiliar diretamente o sacerdote principal (Vodunsi ou Doné) no preparo e manutenção dos elementos rituais; Garantir a continuidade da tradição Jeje-Mahi, preservando fórmulas, cânticos e saberes transmitidos oralmente. Ver Reginaldo Prandi. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

A citação em questão revela uma profunda reflexão crítica sobre as heranças coloniais e escravistas que moldaram as estruturas do pensamento moderno, especialmente no campo das ciências humanas e da antropologia. O autor reconhece o seu lugar de fala ao se encontrar “em uma encruzilhada de referências”, isto é, no cruzamento entre tradições epistemológicas distintas — a europeia, a africana e a brasileira —, sendo convocado a se posicionar diante das consequências históricas e simbólicas da colonização. Esse gesto inaugura um movimento de revisão e deslocamento das bases do conhecimento, no sentido de desestabilizar os paradigmas que sustentaram a construção da ideia de civilização e humanidade a partir de critérios eurocêntricos.

A crítica que emerge desse posicionamento volta-se, sobretudo, à antropologia clássica e às suas metodologias. Historicamente, a antropologia consolidou-se como uma disciplina voltada para o estudo das chamadas “outras” culturas, tomando como referência a centralidade do homem europeu branco.

Ao objetificar as populações africanas, indígenas e afrodescendentes, a disciplina contribuiu para legitimar as hierarquias coloniais e raciais, transformando o conhecimento sobre o “outro” em uma ferramenta de dominação. Assim, o olhar antropológico clássico operou dentro de um regime na relação de poder e saber, que não apenas descreveu, mas também produziu as diferenças culturais de modo hierarquizado.

Ao descrever a tradição antropológica brasileira como um “grande monólito eurocêntrico, masculino e fático”, representado simbolicamente pela Universidade de São Paulo (USP), o autor propõe uma metáfora potente que denuncia a rigidez e o fechamento das instituições de saber.

O monólito indica uma estrutura sólida e impenetrável, sustentada por valores masculinos e brancos que reafirmam a autoridade do conhecimento ocidental. Nesse contexto, a universidade aparece como um espaço de reprodução das epistemologias coloniais, em que os saberes subalternizados são frequentemente excluídos ou apropriados de forma superficial, sem reconhecimento de sua legitimidade ou complexidade.

Essa tradição acadêmica, conforme o autor argumenta, reduz as experiências e os discursos não-brancos, impondo formas de leitura e análise que neutralizam as diferenças e reduzem as múltiplas formas de existência a categorias previamente definidas.

A recusa da divisão entre “civilizados e primitivos”, bem como a rejeição à figura do “herói branco”, simboliza a necessidade de superar a narrativa colonial que define o Ocidente como o centro do progresso e da racionalidade. Essa crítica desarticula o mito da universalidade do saber europeu e afirma a pluralidade das formas de conhecimento e de existência. Assim, a arte e o pensamento afro-brasileiro e africano emergem como campos legítimos de produção de sentido e de filosofia, capazes de reconfigurar as noções de humanidade, estética e política.

Com o relato de experiência da minha visita, fica evidente a importância de que pesquisadores se preocupem com a construção das narrativas propostas em curadorias deste tipo, onde é indispensável que haja uma relação positiva com o tema, para que a particularidade de cada obra seja mantida, garantindo também que a diversidade seja respeitada e relatada, como bem pontua Ribeiro da Silva Bevilacqua (2022):

“ A qualidade escultórica das peças iorubás da coleção Robilotta MASP e o seu ineditismo por si já justificariam a realização de uma exposição, porém parece que a intenção maior da mostra *Do coração da África*, ao exibir o conjunto de 49 obras, foi a de associá-las, de maneira superficial, com os artistas ícones do modernismo europeu, especialmente Picasso.

Ainda que houvesse a preocupação em incluir textos sobre o “cosmo iorubá”, em algumas passagens do catálogo fica a dúvida se as protagonistas da exposição eram as obras ou os artistas europeus evocados. O catálogo da mostra é finalizado com o tópico intitulado “Presença da África na arte moderna”. Trata-se de uma proposta de comparação de elementos da pintura *Les demoiselles d’Avignon* com aspectos formais das obras iorubás presentes na exposição, sem a utilização de fontes documentais ou metodologia que embasasse tal exercício. [...]

É possível considerar que eles podem ter sentido a necessidade de justificar a presença de uma exposição de arte africana no MASP, espaço reconhecido por sua coleção de arte europeia, associando as peças com a produção artística ali presente.” (Ribeiro da Silva Bevilacqua, 2022, p.143,p.144)

A crítica colocada na citação acima propõe a desconstrução dos marcadores identitários e das metodologias que operam sob a lógica da autoridade e da hierarquia. Trata-se de reivindicar uma prática de pesquisa e produção de conhecimento que seja dialógica, afetiva e comprometida com as experiências concretas dos sujeitos historicamente marginalizados.

Nesse sentido, urge a necessidade de uma epistemologia da escuta e da convivência, em oposição à epistemologia da dominação, e quem ajuda a desenvolver tais pontos é Ayrton Heráclito:

“Eu tenho feito muitos trabalhos em museus de etnologia, acredito ser uma forma de curar um Pouco esses fantasmas coloniais que eles carregam. São intervenções no simbólico, narrativas que ajudam a transformar imaginários - por exemplo, o dia em que realizei um ritual de depuração com estrume (o embostamento) no Weltmuseum de Viena. Além dessas intervenções, no entanto, é necessário fortalecer uma crítica estrutural à própria construção histórica dessas instituições e de seus acervos. Isso envolve, por exemplo, apoiar o debate sobre repatriação de obras; "empretecer" as narrativas da história da arte e parar de reproduzir o ponto de vista extrativista. Envolve ainda defender que pessoas negras e indígenas ocupem cargos de liderança em instituições importantes. Nós que lutamos por diversidade de pensamento precisamos nos colocar nesses espaços sempre que possível, caso contrário as instituições continuarão praticando um paradigma único de arte. Veja o caso da 349 Bienal de São Paulo (2021), que expôs fotos "proibidas" de Pierre Verger. Essas fotos revelam os segredos de um ritual de iniciação no candomblé algo altamente criticável pelo povo de santo. Se tivesse um curador sensível e respeitoso às religiões de matriz afro-brasileira na equipe, jamais ia deixar esse equívoco acontecer. As pessoas que são do axé sabem que os juramentos não devem ser quebrados nem os segredos devassados. Infelizmente ainda existem hoje muitas exposições com ranço neocolonial, na medida em que se prestam a fazer traduções de conceitos e terminam descaracterizando toda uma produção simbólica/ reflexiva. É preciso trazer todo mundo para o debate, instituições culturais públicos, doadores, galeristas e empresários. Porque todos devem ser responsáveis pela construção de uma humanidade menos violenta e desigual. Só assim conseguiremos avançar e conceber um sistema das artes verdadeiramente decolonial.” (PINACOTECA DE SÃO PAULO, 2022, p.64, p.65)

Diante das discussões apresentadas, torna-se evidente que a compreensão da arte, especialmente em contextos não ocidentais, exige uma abordagem epistemológica que reconheça a multidisciplinaridade como fundamento. A arte africana, por exemplo, não pode ser interpretada apenas sob o viés formalista; é necessário mobilizar saberes da antropologia, da filosofia, da história, da teologia e da sociologia, entre outros campos, a fim de apreender a complexidade simbólica, ritual e social dessas produções. Essa abertura epistemológica multidisciplinar constitui um caminho ético e crítico para superar as leituras reducionistas que historicamente marcaram o estudo da arte negra e africana.

Nesse sentido, é igualmente essencial preencher as lacunas de conhecimento ainda existentes sobre essas obras. A ausência de informações adequadas perpetua a invisibilidade e o esvaziamento de seus significados originais, gerando interpretações distorcidas que reforçam paradigmas coloniais. A atuação de pesquisadores especializados, comprometidos com uma investigação rigorosa, sensível e situada, é indispensável para construir um corpo de conhecimento confiável e contextualizado, capaz de restituir a complexidade e a dignidade das obras e de seus contextos culturais.

Além disso, é necessário reconhecer a importância dos saberes não tradicionais da própria cultura que se propõe colocar em exposição ou pesquisar compreendendo-os como

formas legítimas e sofisticadas de produção de conhecimento. Valorizar essas epistemologias é um gesto de reparação e de ampliação do campo da arte, que passa a incluir outras formas de pensar, criar e existir no mundo.

Por fim, acredito que seja fundamental respeitar os limites entre arte e sagrado, sobretudo quando se trata de objetos e práticas originárias de culturas que não compartilham da separação ocidental entre estética e espiritualidade. Reconhecer essa fronteira não é um gesto de exclusão, mas de respeito — uma forma de evitar o esvaziamento simbólico e de preservar a integridade das experiências culturais e religiosas que dão sentido a essas expressões artísticas. Somente a partir desse reconhecimento múltiplo e ético é possível construir uma crítica da arte verdadeiramente plural, descolonizada e comprometida com a complexidade dos mundos que ela representa.

4. A ARTE DAS MÁSCARAS NA ÁFRICA

A Arte das Máscaras Africanas, segundo o livro *African Art: close up* de Chris Spring (também foi estudado pelo Laboratório de Estética Africana da UFRRJ) é a da transformação, onde o mascarado assume uma personalidade diferente da sua com a finalidade de representar o que o ritual exige, seja nas manifestações culturais ou nos ritos de passagem como iniciação ou morte.

Em África, as Máscaras são um mecanismo transformador, capaz de evocar a força e poder do mundo espiritual para o plano terreno. Assim, concluo que pesquisas como as produzidas n grupo são de extrema importância, pois são resistência aos processos de esvaziamento, apagamento e apropriação sofridos pelos saberes africanos, da nossa descendência negra.

A participação de pesquisadores bem intencionados, no sentido de corrigir o epistemicídio nas artes africanas, pode evitar que haja o processo de esvaziamento total do sentido das obras, que expostas sem um olhar de compromisso com a valorização dos processos artísticos de descendência africanas, podem revelar nada além de artefatos enfileirados numa sala de exposição. Já que aloca-lo neste lugar, diferente de seu contexto, dá ao objeto apenas a função de “enfeitar” - não que enfeitar seja uma função desapropriada, não achamos isso, claro -, com essa proposta estática que os museus nos apresentam, esvaziando

a peça de seu sentido inicial e real, que é repleto de cores, movimentos, música, ou seja, uma rede de ações para que se alcance uma imagem aproximada da origem de tal objeto.

E aqui, dizemos aproximada, não temos a inocência de advogar que essas peças farão o mesmo trabalho fora do continente africano e nem que os museus modifiquem totalmente suas características expositivas. São peças africanas dentro de um museu que tem ele mesmo suas características, isso já nos fala da necessária modificação de significado de algumas peças, e não tem colocação negativa, até aqui, nessa conclusão.

A proposta é positivar as imagens de modo a reter o máximo de respeito possível ao processo e aos padrões estéticos da própria obra. Fica evidente que, para abordar com fidelidade a história das Máscaras dentro da cultura africana, alguns tópicos são indispensáveis.

Um desses tópicos indispensáveis que vos apresento é a retratação das cores, pois são elas que nos permitem identificar qual é o intuito da manifestação da qual a Máscara está envolvida. Outro detalhe importante ao trabalhar com as Máscaras Africanas é a possibilidade de leitura local através dos traços marcados na mesma, conhecidas como “escarificações”, garantindo seu pertencimento , e em grande escala, explicitando sua diversidade.

O traje do mascarado em diversas culturas africanas vai muito além da máscara, constituindo um conjunto ritual completo que integra corpo, movimento, tecido, som e presença espiritual. A máscara, isolada, representa apenas uma fração do significado performático e simbólico que se manifesta plenamente apenas quando acompanhada do vestuário, dos adornos e da coreografia próprios de cada sociedade. Quando os museus expõem somente a máscara sem essa informação, descontextualizam a obra e empobrecem sua potência estética, cosmológica e social, privando o público de compreender a totalidade da performance e da entidade representada. A ausência do traje completo reforça lacunas interpretativas e perpetua visões fragmentadas sobre as artes africanas, comprometendo a possibilidade de um entendimento mais profundo, respeitoso e fiel às tradições de origem.

As máscaras são símbolos ritualísticos que têm o poder de aproximar as pessoas da espiritualidade. Essas peças são produzidas como instrumentos essenciais em diversos ritos, como rituais de iniciação, nascimentos, celebrações culturais, casamentos, funerais e outras ocasiões importantes.

Após a experiência de pesquisar sobre as Máscaras Africanas, pude entender a importância da contextualização junto à obra. Na África tradicional é difícil encontrar o conceito de arte pela arte como no ocidente, pois a arte e a estética africanas influenciam diretamente nas questões sociais, éticas, espirituais e políticas.

A arte das máscaras é construída coletivamente, seja materialmente, com mãos de vários participantes ou pela influência da ancestralidade, que trabalha junto com o artista, e até mesmo porque por vezes têm sua confecção voltada para rituais coletivos. Por isso, ao adentrarem em espaços institucionais de estruturas eurocêntricas, que se voltam para o indivíduo e sua produção particular, há a dificuldade de identificar o autor. Como foi legendado na imagem 6; os dizeres de “Autor Desconhecido”, invisibiliza todo o trabalho coletivo dos povos africanos. Gostamos de pensar no nosso núcleo de pesquisa, que, no caso da impossibilidade de identificar o ou os autores, a autoria é a própria comunidade.

Retomarei aqui minha visita ao MASP, com objetivo de trazer mais informações sobre as máscaras expostas, a começar pela primeira obra, uma Máscara Iorubá de madeira, datada no século XX. A região da África Ocidental que hoje inclui os países da Nigéria, Benin e Togo é a terra do povo Iorubá, cuja arte é um elemento essencial e integrante do seu modo de vida. Os iorubás estão entre as culturas mais antigas e influentes de todas as culturas africanas e hoje formam um dos maiores grupos étnicos da África.

A proeminência dada à cabeça (orí) na escultura iorubá pode apresentar diversos fatores. Primeiro, é a localização do cérebro como sede da sabedoria e da razão, uma razão não distante da emoção, importante dizer; os olhos como as lâmpadas que guiam uma pessoa através da selva escura da vida, o nariz como fonte de ventilação para a alma, a boca como fonte de nutrição para o corpo e os ouvidos proporcionando o sentido do som e todas essas características centralizam a cabeça como um local de identidade, percepção e comunicação.

A segunda Máscara é Gere-Wobe, também de madeira e datada no século XX. As máscaras Gere-Wobé derivam do povo Guéré (também escrito Gere) e Wobé, que vivem na fronteira entre a Costa do Marfim e a Libéria. As máscaras desse povo apresentam traços fortes e expressivos, frequentemente combinando formas humanas e animais de modo distorcido, para evocar aquelas entidades espirituais ligadas à floresta.

Em muitos casos, são adornadas com diversos materiais para aumentar seu poder simbólico: couro, pelos de animais, metais (como pregos, latas, armas antigas), conchas de

búzio, sinos etc. Alguns modelos têm olhos salientes e bocas muito abertas, em versões com chifres ou sem chifres , há variação estilística significativa.

As duas últimas Máscaras são Gèlèdé de madeira, do século XX (imagem 9 e 10). As energias que se tornam visíveis na dança Gèlèdé, valorizadas pelos trajes, têm um paralelismo na fascinante imaginária de suas máscaras. Ao retratar praticamente tudo o que pode ser visto no universo iorubá, as máscaras Gèlèdé documentam e comentam o domínio das Ìyás, isto é, o mundo.



Imagem 9. Máscara Gèlèdè, séc XX. Madeira. Reprodução fotografia de 2022.



Imagem 10. Máscara Gèlèdè, séc XX. Madeira. Reprodução fotografia de 2022.

Os temas encontrados nas máscaras Gèlèdé são extremamente diversificados, mas fundamental em toda a imaginária Gèlèdé, é sua preocupação com a humanidade, com o ser humano encarado em seu relacionamento com outras criaturas vivas, animais, plantas, bem como com os habitantes sobrenaturais que se deslocam à vontade entre este mundo e o além. A partir desta visão, muitas crenças e atitudes podem ser detectadas na imaginária Gèlèdé.

A primeira é que a preservação da humanidade depende do papel da mulher como mãe, e a segunda tem a ver com a crença popular de que certas mulheres iorubás chamadas àjé (Nossas Mães) têm acesso ao poder místico que Olódumarè deu a primeira mulher, venerada pela sociedade Gèlèdé como Ìyá Nlá (a Grande Mãe).

A Filosofia africana, especialmente em sua matriz iorubá, reconhece a matrilinearidade como princípio estruturante do cosmos e da vida social. Nas figuras das Ìyás, entendidas como Àjé, “Nossas Mães”, manifesta-se um poder originário, ambivalente e profundamente ético, capaz tanto de nutrir quanto de corrigir os desequilíbrios da comunidade.

O outro é que, esse poder é concebido como fundamento da própria existência, pois reúne a capacidade de gerar, proteger e intervir no mundo visível e invisível. Assim, a matrilinearidade ultrapassa a dimensão biológica e configura um eixo filosófico: ela organiza valores, regula condutas e sustenta a própria ideia de continuidade vital. Nesse sentido, a ética africana se constrói sobre a responsabilidade coletiva, o respeito à autoridade ancestral feminina e a consciência de que a vida depende da harmonia com esse poder materno primordial, rompendo com a lógica colonial patriarcal.

É justamente essa cosmologia ética que se torna visível no festival Gèlèdé. O culto, ao homenagear e apaziguar as Ìyás, transforma a matrilinearidade em prática social e pedagógica, ensinando publicamente valores morais, criticando comportamentos desviantes e reafirmando a centralidade das mulheres na ordem comunitária. As máscaras, as danças e a musicalidade do Gèlèdé constituem dispositivos performativos que tornam sensível o poder das Mães, revelando sua atuação na fertilidade, na saúde coletiva, na proteção das crianças e na estabilidade da linhagem. Dessa forma, o festival encarna a ética africana em ação: celebra o feminino como força organizadora, regula simbolicamente o poder masculino e expressa,

por meio da estética ritual, a filosofia da coexistência, da reciprocidade e do respeito às potências ancestrais que sustentam a vida.



Imagem 12. Imagem feita durante a visita ao Masp. Setembro de 2022.

A imersão na Estética Africana é mais que necessária para sua total compreensão, visto que se compõe não só de objetos decorativos, como as máscaras, mas de vestimenta, instrumentos e musicalidade, cores e texturas. Muitas vezes está atrelada também a oferenda de alimentos.



Imagem 13. Imagem feita durante a visita ao MASP. Setembro de 2022.

Através das imagens 12 e 13 é possível observar a organização proposta pela curadoria do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, composta pelas 4 Máscaras já citadas e retratadas nas imagens 6 e, à sua direita foram colocadas as imagens 7 e 8.

Coloco esta crítica deixando evidente que entendo a proposta do museu em trazer o ballet clássico na proposta de um comparativo equivalente às máscaras como um clássico da arte africana. Mas não poderia, depois de toda pesquisa aqui descrita, deixar de expor o incômodo que senti ao me deparar com a organização da exposição e perceber tal equívoco.

“O museu poderia ter exposto essas obras e questionado ao mesmo tempo a gênese, a evolução, a sedimentação e a pertinência das categorias raciais e de racismo, mas não num quadro de uso abusivo das designações raciais, e de legitimação dessas designações e de flerte com o revisionismo histórico.” (VERGÈS, 2023, p.203)

Perceber os museus como instituições que têm um viés educativo, pois é um espaço que tem também por finalidade informar. Meu principal objetivo é me debruçar no desconforto que a falta de informação fornecida pela instituição nas exposições pode causar, informação essa fundamental para deixarmos de lado o caráter generalizador de África. Tratava-se da possibilidade de conhecermos suas particularidades, seus povos e países, ao pensar como trazer a arte negra para o espaço institucional ocidental sem que as estruturas epistemológicas deixem que escape tudo que tal estética abarca.

O equívoco de ter bailarinas brancas de uma dança clássica branca vem acompanhado de invisibilização da cultura africana, uma vez que poderiam ser utilizados outros elementos na criação de um referencial africano acerca da arte das máscaras. A escolha de retratos em preto e branco nos nega um dos sentidos mais chamativos das máscaras africanas, que são as cores. Cores de roupas, tecidos, cor de pessoa, a ausência de pessoas negras como a que costumamos ver tradicionalmente performando os rituais que envolvem as máscaras.

Após tais colocações, cabe deixar mais uma citação que vai de encontro a minhas ressalvas, dessa vez por Fanon (2008), citando em livro *Pele Negra, Máscaras Brancas*, salientando que a ontologia bantu não conhece a miséria metafísica da Europa:

“A dupla questão colocada é se o gênio negro deve cultivar aquilo que faz sua originalidade, essa juventude da alma, esse respeito inato pelo homem e pelas criaturas, essa alegria de viver, essa paz que é não é desfiguração do homem imposta e tolerada por higiene moral, mas harmonia natural com a majestade feliz da vida... Pode-se também perguntar qual contribuição o negro pode trazer ao mundo moderno... O que podemos dizer é que a própria noção de cultura, concebida como vontade revolucionária, é contrária ao nosso gênio como o é a própria noção de progresso. O progresso não teria assediado nossa consciência se não tivéssemos algumas queixas contra a vida, dádiva natural.”(FANON, 2008, p. 158)

Com isso, pontuo que a cultura africana tem ferramentas o suficiente para falar por si, ou neste contexto diverso de informações, para que além de representatividade, haja uma possível representação àquilo que propõe ou ao lugar de onde vem. Sabendo que a estética africana é concreta em seus conceitos e dispensa a relação de comparação ontológica, pois esse tipo de estrutura ocidental comparativa torna-se ineficiente no objetivo educativo, pois por vezes a existência de algo implica diretamente na não-existência de seu oposto, e vejamos, esta não é a proposta deste trabalho.

A finalidade é propor outra estrutura de exposição que não a comparação, evitando o processo de condicionamento de esvaziamento da cultura africana ao chegar para ocupar as instituições não se perca toda a estética que eles envolvem.

As visitas a museus são sempre fagulha de muita inspiração, é alimento para a imaginação, não só para mim, como já relatei aqui, que toda essa reflexão transformada em pesquisa veio de uma visita ao museu, assim, dado o impacto que a instituição possui, deixo relato de Vergès:

“No museu universal, identifico os eufemismos, as ausências, as frases que dissimulam, apagam e marginalizam, e admiro quadros. Foi durante essas visitas que tive a ideia do pós-museu, essa utopia emancipadora que despertaria sentidos, que deixaria sonho e imaginação voarem, e onde poderíamos nos entusiasmar com criações coletivas ou individuais, gestos e rituais que oferecem maneiras diferentes de apreender o mundo humano e não humano.” (VERGÈS, 2023 , p.48)

Diante dessas reflexões, torna-se evidente que as práticas expositivas que comparam obras africanas a referências europeias, sobretudo quando descontextualizam, silenciam ou minimizam os elementos simbólicos que constituem tais obras, acabam por reforçar padrões de leitura que empobrecem a experiência estética e restringem o potencial interpretativo do público. Propor outras estruturas de exposição não é apenas uma demanda curatorial, mas um imperativo ético: é reconhecer que essas obras carregam cosmologias, ontologias e histórias que não cabem nos modelos comparativos que prevaleceram nos museus ocidentais. Nesse sentido, a crítica não se volta contra o museu enquanto instituição, mas contra os condicionamentos históricos que moldaram seus modos de mostrar, narrar e classificar a arte africana.

As visitas aos museus, como observa Vergès, possuem uma força imagética e formadora capaz de despertar tanto o fascínio quanto a consciência crítica. Se o museu tem impacto direto na imaginação e na produção de conhecimento, ele também tem responsabilidade sobre os mundos que permite ver e aqueles que escolhe ocultar. A noção de “pós-museu”, formulada no trecho citado, surge justamente como horizonte emancipador: um espaço em que a criação, a sensorialidade e a pluralidade de gestos humanos possam ser reconhecidos sem hierarquias, apagamentos ou filtros coloniais. Concluir este capítulo é reafirmar a urgência de repensar tais espaços para que se aproximem de práticas mais inclusivas, justas e sensíveis às tradições que ali se inscrevem.

Dados os desconfortos, faço questão de reiterar a importância da participação de pesquisadores que se relacionem com o tema de forma positiva, visto que é imprescindível a apresentação de contexto cultural junto a essas máscaras, o que pode, claro, requerer tempo de estudo e pesquisa e boa vontade.

“Nele se definirá a criação do *pós-museu*, isto é, de um museu que não se alinha às normas do museu ocidental, que busca formas diferentes de exposição e funcionamento e ao mesmo tempo aprende com as normas de preservação que o Ocidente conseguiu desenvolver graças à sua riqueza. Essa necessidade de transmissão transgeracional e preservação não é nostálgica nem melancólica. Ela resiste ao discurso universalista abstrato tentando situar objetos, sons, imagens e memórias no ambiente vivo, evitando transformá-los em “arte” inevitavelmente destinada ao mercado.” (VERGÈS, 2023, p. 4)

Assim, se o questionamento das estruturas expositivas revela limites profundos na forma como museus historicamente apresentaram a arte africana, o passo seguinte consiste em imaginar caminhos possíveis para uma relação mais sensível entre instituição, obra e público. É nesse gesto de abertura que se insere o próximo capítulo, ao propor uma abordagem afetiva possível dentro dos museus. A afetividade, entendida aqui como prática epistemológica e ética, oferece uma alternativa para romper com o distanciamento interpretativo e com a neutralidade aparente das narrativas museais. Trata-se de explorar como o afeto pode operar como lente, método e gesto curatorial capaz de reconhecer plenamente as estéticas, as presenças e as cosmologias africanas, inaugurando modos mais humanos e sensíveis de experimentar o museu.

5. UMA ABORDAGEM POSSÍVEL

A hierarquização dos saberes no mundo ocidental faz com que informações cruciais se percam no processo de inclusão, deixando se perder conhecimentos fundamentais para a total compreensão da composição do corpo negro e da arte produzida por ele, que são tratados como saberes subalternos por grupos de conhecimento socialmente dominantes.

É me valendo da capacidade de metamorfosear citada no 1º capítulo que proponho refletir sobre a adequação de novas exposições. Essa pesquisa apresenta reflexões que possibilitam a criação de mudança dos paradigmas que se mantém presente na sociedade, e especificamente no campo da Filosofia e História da Arte Estética e no que diz respeito à formação docente, pesquisas e na sua prática de ensino.

“Não é fácil imaginar um programa de desordem absoluta. Existe um medo compreensível, natural: o medo de perder tudo o que conquistamos ou a própria vida, porque a repressão sempre foi implacável” (VERGÈS, 2023, p.55)

O objetivo é propor uma estética do afeto, aplicada à inclusão de obras de arte africanas em museus, constitui um deslocamento epistemológico que rompe com as lógicas tradicionais de representação, frequentemente marcadas por distanciamento, exotização e silenciamento dos próprios sujeitos cujas culturas são exibidas. Uma curadoria afetiva cria

condições para que o visitante negro encontre, no espaço museal, não apenas objetos, mas espelhos; não apenas registros, mas presenças. Isso significa oferecer autonomia subjetiva: permitir que os indivíduos se percebam como agentes de suas próprias histórias, reconhecendo-se nas narrativas, nas materialidades e nos sentidos que atravessam a exposição.

Nesse modelo, o museu deixa de falar sobre e passa a falar com, abrindo espaço para que pessoas negras digam quem são, como sentem e de que forma desejam construir suas próprias leituras. Minha intenção ao trabalhar essa estética do afeto é evidenciar, a partir de uma experiência concreta, como uma exposição pode, de fato, produzir esse encontro transformador: quando somos afetados de maneira a exposição deixa de ser apenas informativa e se torna efetivamente educativa, pois ensina sem violentar, apresenta sem reduzir e devolve dignidade à presença africana no campo das artes.

Em entrevista, a artista e curadora Rosana Paulino fala um pouco das características desse recente modo de abordagem curatorial afetiva:

“Este tipo de curadoria está começando agora, mas está acontecendo muito tarde e, em parte, por força, para dizer a verdade. [...] É comum, por exemplo, chegar em universidades fora do Brasil e ser questionado sobre onde estão as produções de afro-brasileiros, quantos professores existem no departamento afro-brasileiro, quem são os artistas mais representativos..... Portanto, essas demandas pelo país realmente existem e têm existido. Mas devo enfatizar que isso está acontecendo muito tarde e ainda está longe de acontecer em todo o país. É fácil esquecer que São Paulo funciona meio que como uma "bolha" em relação a certas questões, e esta é uma delas.” (TEIXEIRA, 2024)

Uma abordagem estética afetiva, quando pensada como postura institucional, responde diretamente ao apelo desses estudiosos ao deslocar o museu de uma posição de autoridade que interpreta para uma posição de escuta que acolhe. Colocações como a de Rosana Paulino apontam para a urgência de abordagens que permitam às tradições africanas serem compreendidas nos seus próprios termos, e a via afetiva oferece precisamente esse horizonte.

Trata-se de substituir o olhar eurocêntrico, que historicamente enquadrava as produções africanas em categorias rígidas, evolucionistas ou folclorizantes, por uma prática curatorial que privilegia o reconhecimento, a dignidade e a complexidade de suas epistemologias. Nesse sentido, a estética do afeto não é um adorno sensível, mas uma filosofia de presença que devolve às obras africanas o seu campo original de significação,

articulando sentidos espirituais, políticos e comunitários que foram sistematicamente apagados.

Ao assumir uma estética afetiva, o museu redefine seu papel social e epistemológico, tornando-se um espaço de enunciação compartilhada e não de imposição interpretativa. Essa postura permite que as expressões africanas circulem com sua densidade própria, escapando das grades eurocêtricas que, por décadas, informaram sua leitura e limitaram seu potencial pedagógico. Desse modo, o museu deixa de ser apenas um depositário de objetos e se transforma em um território de diálogo intercultural, onde obras africanas podem convocar experiências, memórias e cosmologias sem serem submetidas a comparações reducionistas. Assim, responder ao chamado desses teóricos implica reconhecer que somente uma curadoria sensível, comprometida com o afeto como método e ética, é capaz de construir condições reais para que as artes africanas sejam vistas, sentidas e compreendidas em sua plenitude.

CONCLUSÃO

As análises desenvolvidas ao longo deste trabalho demonstram que, os museus enquanto instituições modernas profundamente enraizadas em epistemologias coloniais, constituem espaços de disputa simbólica e política nos quais se definem as fronteiras do que é reconhecido como arte, conhecimento e patrimônio. A partir do percurso histórico que evidenciou as bases imperialistas do “museu universal”, tornou-se possível compreender que a inserção da arte africana e afro-diaspórica nesses espaços, tal como tradicionalmente realizada, não é neutra nem desinteressada. Pelo contrário, ela é atravessada por relações de poder que condicionam a leitura das obras, definem suas funções e moldam seus sentidos. Assim, a estética africana, quando interpretada exclusivamente pelos filtros ocidentais, a estética é sistematicamente esvaziada de sua complexidade espiritual e comunitária, reduzindo-se a objeto formal, decorativo ou exótico, ou puramente formal, provocando um deslocamento estético que compromete gravemente sua integridade epistemológica.

Diante desse cenário, este estudo defendeu que a tarefa filosófica central consiste em desestabilizar o cânone que sustenta tais práticas, tornando visível o caráter histórico, situado e não universal das categorias ocidentais de arte, beleza e valor. Ao demonstrar que esses critérios não são neutros, mas resultado de processos coloniais de produção de conhecimento, torna-se possível reivindicar outras formas de ver, interpretar e legitimar as práticas estéticas africanas. A crítica museológica empreendida aqui demonstra que nenhum projeto de

decolonização pode prescindir do reconhecimento — pleno e consequente — dos modos próprios de criação, significação e agência elaborados pelos povos africanos e afro-diaspóricos. Valorizá-los implica deslocar o olhar para perspectivas internas às tradições analisadas, recuperando cosmologias, linguagens e tecnologias sensíveis que estruturam suas produções artísticas. Autores como Rowland Abiodun, Babatunde Lawal, Anne Lafont, Achille Mbembe e Françoise Vergès mostram que a arte africana não se ajusta ao paradigma ocidental: ela inaugura um campo ontológico distinto, no qual ética, forma, materialidade, ancestralidade e espiritualidade se entrelaçam de modo indissociável.

As reflexões produzidas no Núcleo em Estética e Filosofia da Arte Africana, articuladas aos estudos de caso analisados — como a exposição de máscaras no MASP— evidenciam que a construção de práticas curatoriais mais éticas, responsáveis e sensíveis não é apenas possível, mas imprescindível. Quando exposições se comprometem em restituir às obras seus contextos sociocosmológicos, suas funções rituais e seus vínculos históricos, deixam de reproduzir a lógica de subalternização e passam a operar como ferramentas de imaginação crítica. Nesse processo, oferecem às populações negras oportunidades de reinscrevê-las em suas próprias narrativas, ampliando, assim, a capacidade de projetar futuros que não estejam aprisionados pela violência do passado colonial. Ao propor o conceito de “pós-museu”, este trabalho argumenta que a museologia contemporânea precisa assumir uma postura de metamorfose institucional: abandonar a pretensão de universalidade abstrata, reconhecer suas bases coloniais e trabalhar pela restauração da pluralidade epistemológica que sempre existiu, mas foi historicamente suprimida. Essa metamorfose exige mais do que a simples recontextualização das obras; exige a transformação estrutural das práticas curatoriais, a inclusão efetiva de pesquisadores e curadores negros, o compromisso com processos de consulta comunitária e ancestral, e a abertura para modelos de exposição que respeitem a vida, a agência e a memória dos objetos. Só assim o museu poderá se aproximar daquilo que Vergès chama de “utopia emancipadora”: um espaço que desperta sentidos, que sustenta a imaginação e que reconhece a legitimidade de outras maneiras de habitar o mundo.

Em última instância, defender uma abordagem afetiva e epistemologicamente comprometida com a arte africana e afro-diaspórica é defender a legitimidade de mundos outros — mundos que resistem ao apagamento, que se reinventam pelo gesto criativo e que reivindicam o direito de existir em seus próprios termos. A filosofia, nesse percurso, cumpre papel decisivo ao iluminar os mecanismos de poder que estruturam as instituições culturais e

ao oferecer instrumentos conceituais para pensar alternativas reais. Assim, conclui-se que somente quando os museus se dispuserem a escutar, a aprender e a transformar-se poderão tornar-se espaços de encontro, reconhecimento e justiça histórica. É nessa transformação que reside a possibilidade de construir futuros verdadeiramente descolonizados, nos quais a arte negra não apenas sobreviva, mas floresça plenamente — não mais como objeto de contemplação distante, mas como sujeito ativo de pensamento, memória e criação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / BIBLIOGRAFIA

ABIODUN, Rowland. Iorubá Art and Language: Seeking the African in African Art. 32 Avenue of the Americas, New York, NY 10013-2473, USA. First published 2014 Printed in the Singapore by KHL Printing Co. Pte. Ltd.

ALEXANDRE, Maxwell. Novo Poder: passabilidade. Sesc Avenida Paulista. 2024.

CURY, Marília Xavier. Museu, educação e cultura: o processo educativo em museus e exposições. São Paulo: Annablume, 2005.

EUGÊNIO, Naiara Paula. Camargo, Kim. A Estética Iorubá nos Itans e Orikis de ÈṢŪ e sua relação de coexistência entre ser humano e divino. Problemata - Revista Internacional de Filosofia. v. 13. n. 1 (2022), p. 223-238.

FANON, Frantz. Pele Negra, Máscaras Brancas. Salvador: EDUFBA, 2008

GILROY, Paul. O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência. Tradução de Célia Azevedo. São Paulo: 34, 2001.

HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

História da Arte: ensaios contemporâneos/ Marcelo Campos, Maria Berbara, Roberto Conduru, Vera Beatriz Siqueira (organizadores).- Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

História do Negro no Brasil O negro na Sociedade Brasileira Vol. 1. / Kabengele Munanga (org.). – Brasília, Fundação Cultural Palmares-Minc, 2004.

HUSSAK, Pedro. Algumas inquietações sobre estética e etnografia. Viso: Cadernos de Estética Aplicada, v. 15, p. 26-44, 2022..

LAFONT. Anne. A Arte dos Mundos Negros: História, teoria e crítica. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

LAFONT, Anne. Uma africana no Louvre. Bazar do Tempo, 2021.

MBEMBE, Achille. Crítica da razão negra. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2018.

MOREIRA, Marcelo. Ayrson Heráclito: Yorùbáiano / curadoria Marcelo Campos, Amanda Bonan e Ana Maria Maia. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2022.

NASCIMENTO, Abdias do. O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Abdias. O Quilombismo. 2021.

NOGUERA, Renato. Denegrindo a Educação: um ensaio filosófico para uma pedagogia da pluriversalidade/Renato Noguera.- 2012- nº 18.
<https://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/view/4523/4124> .

NOGUERA, Renato. Ensino de filosofia e a lei 10.639.Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2014.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. Ayrson Heráclito: Yorùbáiano. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2022. Catálogo de exposição.

RIBEIRO DA SILVA BEVILACQUA, J. Histórias entrelaçadas: um panorama das exposições de arte africana no MASP. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p.122-148, jan.2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8667204. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667204/31655> .

SCHILLER, Friedrich. A educação Estética do Homem/ Friedrich Schiller. - São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 1995.

SIEGMANN, William C.; **ADANDE**, Essay Joseph.; **DUMOUCHELLE**, Kevin D. African Art: A Century At The Brooklyn Museum. Prestel. 2009.

SIMÕES, I. ; **MENDES**, L. ; Campos, Marcelo . Dos Brasis: arte e pensamento negro. 2024. (Exposição).

SPRING, Chris. African Art close-up. British Museum, 2015.

SWEENEY, James Johnson. African Negro Art. March 1935, and December 1935, The Museum of Modern Art, New York.

TEIXEIRA, Marina Dias. Ser artista negra: a visão de Rosana Paulino sobre passado, presente e futuro. SP-Arte, 18 nov. 2019. Disponível em: www.sp-arte.com/en/editorial/being-a-black-woman-artist-rosana-paulinos-vision-on-past-present-and-future.

VERGÈS, Françoise. Decolonizar o Museu: Programa de desordem absoluta. São Paulo: UBU EDITORA, 2023.