

Classificações instáveis e permeáveis: Cultura material africana nos museus

Luzia Gomes Ferreira

Instituto de Ciências da Arte (UFPA)Belém, Pará,Br

De modo claro, os museus fazem parte dos lugares que, na ordem do coletivo, suscitam sonhos (Walter Benjamin).

As coisas têm peso, massa, volume, tamanho, tempo, forma, cor, posição, textura, du-ração, densidade, cheiro, valor, consistência, pro-fundi-dade, contorno, temperatura, função, aparência, preço, des-tino, idade, sentido. As coisas não têm paz (Arnaldo Antunes).

Resumo

O texto apresenta uma reflexão acerca dos modelos adotados para classificar objetos africanos inseridos em acervos museológicos ocidentais. O estudo da cultura material possibilita ampliar as interpretações sobre os objetos, articulando a sua produção, uso e re-uso em diversos contextos, dentro ou fora dos museus. Contudo, ao interpretar o museu como um cenário de representações do outro, possibilita identificar como determinadas classificações dos objetos são estabelecidas, compreendendo assim que *etnográfico e/ou artístico* são classificações instáveis e permeáveis quando atribuída à cultura material africana.

Palavras-chave: África, Artístico, Cultura Material, Etnográfico, Museu

Resumen

El texto presenta una reflexión acerca de los modelos adoptados

para clasificar objetos africanos incorporados en acervos museológicos occidentales. El estudio de la cultura material posibilita ampliar las interpretaciones sobre los objetos articulando su producción, uso y reutilización en diversos contextos, dentro o fuera de los museos. Con todo, al interpretar el museo como escenario de representaciones del otro, posibilita identificar como determinadas clasificaciones de los objetos son establecidas, comprendiendo así que etnográfico y/o artístico son clasificaciones inestables y permeables cuando es atribuída a la cultura material africana.

Palabras claves: África, Artístico, Cultura Material, Etnográfico, Museo

Abstract

The text presents a reflection on the models used to classify African objects incorporated into Western museum collections. The study of material culture allows the widening of interpretations about the objects, articulating their production, use and re-use in different contexts, inside or outside of museums. However, interpreting the museum as a scene of representations of the other, makes it possible to identify how certain classifications of objects are established, understanding how *ethnographic* and / or *artwork* are unstable and permeable classifications when assigned to African culture material.

Key-words: Africa, Artistic, Material Culture, Ethnographic, Museum

Introdução

A possibilidade de se formular interpretações sobre as diferentes maneiras pelas quais os diversos coletivos humanos, ao longo do tempo e em distintos locais, se organizaram passa pela análise descritiva e interpretativa das formas como estes criaram e fixaram modos de produção, critérios de circulação, armazenamento, consumo e, sobretudo, instituíram usos e significados para os objetos

materiais, as coisas físicas, com as quais tiveram contato ao longo de suas existências.

Partindo da definição de cultura material de Meneses, considera-se os objetos como “o suporte material, físico, imediatamente concreto da produção e da reprodução da vida social”, (MENESES, 1983, p. 112). Sendo, ao mesmo tempo, o produto e o vetor de relações sociais; o resultado de formas específicas dos indivíduos se organizarem socialmente e o canal de produção, reprodução e efetivação das relações sociais.

Dentro dos diversos contextos sociais, o conjunto de objetos com os quais um indivíduo se depara é, no geral, muito grande e variado. Sendo a possibilidade do estabelecimento de usos, valores e sentidos associados ao lugar ocupado por estes, dentro das categorias culturais e sistemas classificatórios com os quais, como afirma Gonçalves, “os situamos, separamos, dividimos e hierarquizamos” (GONÇALVES, 2007, p.14).

Segundo Durkheim e Mauss, “toda classificação implica em uma ordem hierárquica da qual nem o mundo sensível nem nossa consciência nos oferecem o modelo”, (DURKHEIM; MAUSS, 1999, p. 403). Contudo, nas diferentes sociedades em funcionamento, os objetos materiais se transformam, se desgastam, circulam e neste processo são re-classificados, sendo “importante acompanhar descritiva e analiticamente seus deslocamentos e suas transformações e re-classificações através dos diversos contextos sociais e simbólicos” (GONÇALVES, 2007, p.15).

No caso das sociedades modernas, há duas categorias de objetos, distintos na origem, cuja importância atribuída está, ironicamente, no fato de serem percebidos como

elementos que se encontram fora do cotidiano: os objetos artísticos e os etnográficos.

Pensando o Museu

É possível inferir que a instituição museu é uma criação euro-ocidental “constituídas por categorias classificatórias, ordenadoras do mundo” (SALADINO, 2008, p. 49), e que dentre as suas múltiplas funções, duas são básicas: “salvaguarda (coleta e estudo, documentação, conservação e armazenamento) e comunicação (exposição, ação sócio-educativa-cultural, avaliação)” (CUNHA, 2006, p. 15).

De acordo com Saladino os museus: “foram as instituições onde surgiram as primeiras iniciativas de proteção dos objetos evocativos da história nacional e foram consolidados os mitos fundadores e a história oficial, ligados à tradição cultural das elites” (SALADINO, 2008, p. 49). No entanto, entre as décadas de 70 e 80 do século XX, surgiram movimentos no campo museológico da Europa do Leste e América Latina, influenciados por demandas sócio-políticas da época que suscitou questionamentos acerca do “papel e função social do museu”.

Documentos como a Carta de Santiago do Chile (1972), a criação do Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM – 1977) dentro do Conselho Internacional de Museus (ICOM – 1946) e o Movimento Internacional da Nova Museologia (MINOM), estabeleceram novos paradigmas e pressupostos teóricos para se pensar “o papel e a função social” dos museus nas sociedades contemporâneas, especialmente na América Latina, onde grupos sociais até então invisibilizados desse “lugar oficial de memória”, começaram a reivindicar sua auto-representação.

Desse modo, pode-se interpretar o museu como um dos espaços de representação do outro, mas, também de nós mesmos, onde se contrói narrativas nas quais os objetos se tornam fundamentais para fazer o elo de ligação entre memória, passado e presente no *presente*. Segundo Meneses:

O museu *não* é uma forma de *reproduzir* o mundo e a vida. No entanto, muitas vezes essa confusão ocorre. O museu não é uma forma de transportar para um espaço específico e concentrado a vida ao vivo, a pulsação da vida de todo dia no seu próprio fluxo – seja nos produtos da natureza ou nos produtos da ação humana –, mas é uma maneira de representar (*re-presentar*) o mundo, os homens, as coisas, as relações (MENESES, sítio web).

Os objetos foram e, na maioria das vezes, continuam sendo o centro das atenções; tanto para os profissionais que atuam nos museus, quanto para o visitante. É notório que o grande público freqüenta os museus para ver “coisas”. Os objetos causam fascinação e despertam sensações, fatos que não devem ser ignorados nas reflexões acerca dos museus. Para Meneses:

Entre as funções prioritárias estão igualmente o deleite afetivo, as relações de subjetividade que se estabelecem entre os indivíduos e as coisas e que funcionam, por exemplo, como suportes da memória, marcas identitárias, e agem para definir trajetos, para explicitar percursos, para reforçar referências, definir amarras – principalmente de espaço e de tempo, já que somos seres balizados pelo espaço e pelo tempo. Mas também se vai ao museu em busca de informação, isto é, para levantamento de atributos empíricos de coisas, para apreensão literal de dados – que ainda não constituem conhecimento

– e também para a educação, para a formação, seja de natureza substantiva, seja metodológica (MENESES, sítio web).

Ou como sugere Chagas:

Os museus ainda são lugares privilegiados do mistério e da narrativa poética que se constrói com imagens e objetos. O que torna possível essa narrativa, o que fabula esse ar de mistério, é o poder de utilizar coisas como dispositivos de mediação cultural entre mundos e tempos diferentes, significados e funções diversas, indivíduos e grupos sociais distintos (CHAGAS, 2008, p. 113).

A partir das reflexões dos autores supracitados constata-se que por serem produções humanas, os objetos são passíveis de fornecer diferentes informações de variados aspectos acerca dos diversos grupos sociais, além de suscitar emoções e mexer com o imaginário humano. Ao serem expostos nos museus compreende-se que os objetos não devem apenas causar sensações agradáveis aos olhos, mas também, propiciar inquietações, indagações e destabilizações.

Com base na teoria museológica acredita-se musealizar “os testemunhos do homem e do seu meio, seja meio físico (natural), seja do meio transformado pelo homem” (GUARNIERI, 1990, p.07). Todavia, esses testemunhos materializados além de diversos e complexos, são selecionados e classificados desde a sua coleta e inserção no acervo até a exposição onde as representações tomam formas materializadas:

Expor é revelar/esconder, evidenciar/dissimular, incluir/excluir, iluminar/nublar elementos que seus organizadores

e patrocinadores desejam tornar conhecidos ou esquecidos. Neste quadro, a exposição caracteriza-se também como espaço de luta entre poderes daí advindo exclusões, ocultamentos, seleções, promovendo silêncios e omissões. Não pode ser entendida como o fim de um processo, mas, como uma obra alimentada e realimentada permanentemente, articulada e articulando-se com outros elementos e signos do sistema de conhecimentos e de poderes instituídos, um meio para a comunicação e transmissão de conteúdos valorizados e trabalhados pela instituição museu (CUNHA, 2006, p.16).

Para Meneses é “da natureza da representação o jogo entre presença e ausência” (MENESES, *sítio web*). Sendo assim, o museu também pode ser considerado um cenário ambíguo, tenso, conflituoso, de produção e re-produção de poder onde são abrigadas memórias materializadas que podem ser representativas e significativas para determinados grupos sociais e não para outros. O museu por operar com sistemas classificatórios também estabelece hierarquias não apenas entre os diferentes objetos, mas também, entre os diversos coletivos humanos.

Artístico ou Etnográfico: faz diferença?

Os objetos artísticos são geralmente concebidos como uma produção à parte da vida social cotidiana, possuindo uma “natureza” diferente dos demais objetos existentes dentro ou fora dos museus. Este discurso sobre as artes leva a pensá-la como criações voltadas “apenas” para contemplação, fruição e gozo, “não pode e nem deve ser explicada, apenas sentida”, não fazendo parte de um contexto sócio-cultural. De acordo com Canclini:

As obras são diferenciadas dos demais objetos da vida

social, consideram-nas parte do “mundo dos espíritos” e alheias, portanto às condições de produção, difusão e consumo que em cada sociedade, constituem o sentido dos objetos. Supõe-se que as obras de arte transcendem as transformações históricas e as diferenças culturais e, por isso, estão sempre disponíveis para serem desfrutadas – como “uma linguagem sem fronteiras” – por homens de qualquer época, nação ou classe social (CANCLINI, 1980, p. 08).

As concepções sobre arte, ainda em voga nas discussões acadêmicas ou não, são calcadas em teorias elaboradas na segunda metade do século XIX, sobretudo, nas formulações de dois filósofos: Kant e Hegel. Kant vai falar do “juízo estético” que funcionaria como intermediário entre a razão e o intelecto - sendo que a razão possui funções práticas e o intelecto as de elaborar teorias sobre os fenômenos, sobre o mundo tal qual nós experimentamos. Este juízo não implicaria num conhecimento implícito do objeto, nem teria valor cognitivo, no sentido de permitir o conhecimento da “coisa-em-si”, seu valor reside na possibilidade subjetiva de instigar prazer, provocar fruição e gozo. Nestas sensações agradáveis, consideradas por Kant como processos intrinsecamente individuais, residiria o belo, e por extensão, o artístico.

Em Hegel, a beleza é definida como a expressão máxima do *ideal*, do modo de ser do espírito, do que nele há de sublime. Uma forma é valorizada na medida em que possibilita conduzir o indivíduo a um estado contemplativo deste *ideal*. Hegel é quem define a Estética como a ciência que estuda o belo, e dentro desta definição estabelece uma hierarquia na qual o belo artístico é definido como superior ao belo natural. Partindo desta separação e hierarquização, Hegel elabora seu raciocínio sobre o tema de modo a

concluir que o belo só pode residir naquilo que possui expressão artística.

Com relação à conceituação da Estética, Canclini faz uma reflexão interessante mostrando que é possível relativizar este conceito:

O estético não é, então, nem uma essência de certos objetos, nem uma disposição estável do que se chamou “a natureza da humanidade”. É um modo de relação dos homens com os objetos, cujas características variam segundo as culturas, os modos de produção e as classes sociais. A definição de estético como o predomínio da forma sobre a função não é válida para todas as épocas, a não ser para a arte produzida no capitalismo como consequência da autonomia de certos objetos ou de certas qualidades de alguns objetos (CANCLINI, 1980, p. 11-12).

É interessante perceber que nos conceitos formulados por Kant e Hegel implicitamente está à idéia de “universalidade da arte”. Contudo, a aceitação, ou negação destes pressupostos encontra-se presente no modo como muitos artistas definiram sua produção, em diversos trabalhos teóricos sobre a arte e na maneira como a sociedade moderna classifica estes objetos.

Com o advento da fotografia e do cinema, novas concepções sobre a função da arte foram formuladas, das quais podemos destacar as de Walter Benjamin, quando a *reproduzibilidade técnica da obra de arte* passa a ser considerada um meio de emancipá-la do “mundo dos espíritos”, possibilitando re-classificar os objetos artísticos a partir da sua função social. Contudo, muitos autores não consideram estes novos meios de reprodução como um processo de emancipação e sim de degeneração, através do

qual a arte perderia “sua originalidade”. Esta perspectiva fez surgir, como aponta Benjamin: “uma teologia negativa na forma de uma arte “pura” que recusa, não só qualquer função social da arte, como também toda a finalidade através de uma determinação concreta” (BENJAMIN, sítio web).

Ainda hoje, “pureza”, “autonomia” e “autenticidade” são temas recorrentes e centrais nas discussões contemporâneas sobre arte. A maioria dos artistas, marchands, pesquisadores, museus e galerias de artes, compartilham dessa idéia e de certa forma a legitimam, corroborando para permanência da elitização e sacralização das produções artísticas.

Faz-se pertinente pensar: o que diferencia e assemelha um objeto artístico do etnográfico?

O etnográfico também é percebido como algo externo ao cotidiano, oriundo de outro “mundo”, não o do “espírito” - apesar de em alguns casos ser possível encontrá-los aí encaixados - mas ao “mundo do outro”. Gonçalves, em seu artigo intitulado *Teorias Antropológicas e Objetos Materiais*, demonstra que apesar dos objetos materiais nem sempre serem o tema de estudos antropológicos, ao se observar o modo como foram coletados, descritos, analisados e incorporados a coleções ao longo do tempo, é possível se perceber as mudanças de paradigmas teóricos desta disciplina. Durante o século XIX e início do XX:

Objetos retirados dos contextos os mais diversos, dos mais distantes pontos do planeta, eram reclassificados com a função de servir como indicadores dos estágios de evolução pelos quais supostamente passaria a humanidade como um todo (GONÇALVES, 2007, p.16)

Este período ficou conhecido como a “era dos Museus” em função da grande proximidade dos antropólogos e etnólogos com esta instituição. A própria produção antropológica desta época se deu, de certo modo, “nos limites institucionais dos museus” (GONÇALVES, 2007, p. 18). Por volta da década de 1940, os objetos materiais vão deixando de ser vistos pelos antropólogos como indicadores dos estágios de evolução da humanidade, sendo encarados como meios de demarcação de identidade e posição social, cujo significado encontra-se no contexto específico de cada sociedade. Neste período ocorre a junção dos papéis de “etnólogo” e “antropólogo” e o “afastamento dos antropólogos profissionais em relação aos museus” (GONÇALVES, 2007, p.19) que passam a produzir dentro dos “recém criados departamentos de antropologia das universidades” (GONÇALVES, 2007, p.19).

Na década de 1960, ganha relevância os estudos sobre sistemas simbólicos, considerados condições para a vida social, enfatizando-se os modos como os “indivíduos e os grupos sociais experimentam subjetivamente sua identidade e status” (GONÇALVES, 2007, p.21). Nos anos 1980, ocorre um processo de historicização da Antropologia que se volta para os diversos personagens presentes em sua trajetória, ocorrendo uma “reaproximação entre antropólogos e museus, os quais passam a ser considerados como objetos de pesquisa, descrição e análise” (GONÇALVES, 2007, p.22).

Todo o debate sobre as categorias e modelos classificatórios adequados ou não para se lidar com os objetos etnográficos tem em comum o fato da valorização não se dar pelo objeto em si, mas pela possibilidade de incorporá-lo em modelos explicativos. Segundo Price:

No caso das exposições que apresentam objetos como *etnografia*, informações a respeito de funções técnicas, sociais e religiosas são elaboradas, apagando assim a noção de que a qualidade estética do objeto possa “falar por si” – ou antes, apagando toda noção de que o objeto possua qualquer qualidade estética que mereça ser transmitida. Nesta forma de apresentação, o observador é convidado a elaborar uma compreensão do objeto com base na sua etiqueta, em lugar de reagir a ele através de uma absorção sensório-emocional das suas qualidades plásticas. Em termos de natureza do texto, a ênfase no distanciamento cultural entre o observador e o objeto substitui a atenção dada ao seu lugar dentro de um arcabouço histórico documental (PRICE, 2000, 122).

Ao expor objetos classificados de etnográficos, geralmente lhe é negada a contemplação, o deleite, o mistério, a fruição estética. Suas características formais e funcionais só importam na medida em que ilustram teorias elaboradas sobre o “outro” (ou sobre nós mesmos) e como deve-se “ver o outro”. Bolton fornece uma descrição do modo como, geralmente, os museus montam suas exposições levando em conta o artístico ou etnográfico que se deseja apresentar no espaço expositivo:

Museus de arte costumam fornecer um mínimo de informação e de contexto para o objeto, deixando o visitante livre das rédeas durante seu noivado com o objeto (com tudo o que há de arte nele). As práticas do museu etnográfico e de história são diferentes. O princípio pelo qual a recolha etnográfica opera é que os objetos são coletados supostamente, ou com a intenção, de que a importância destes dentro do contexto no qual foram recolhidos será mantida. Como consequência, os museus etnográficos normalmente impõem um determinado conjunto de significados em objetos

através de ilustrações e legendas, não apresentando estes significados como interpretações, mas como um fato (BOLTON, 2003, p.43).

A descrição da exposição destes dois tipos de objetos no museu, apresentada por Bolton, ilustra as concepções acerca do papel atribuído aos objetos artísticos e etnográficos discutidas aqui. Sendo o espaço expositivo um local privilegiado para analisarmos o modo como o “mundo do espírito” e o “mundo do outro” é colocado em funcionamento dentro da nossa sociedade, ou melhor, seu não funcionamento, suas classificações “fora do nosso mundo”.

Objetos africanos no cenário museológico

A maioria dos objetos africanos encontrados nos museus europeus foram “adquiridos” durante o período colonial, não necessariamente de forma pacífica. De acordo com Dias, entre os séculos XVI e XVIII, os objetos das colônias africanas e de outros locais fora das metrópoles européias foram considerados como “maravilhas” e, por conta disto, expostos nos Gabinetes de Curiosidades. A partir do século XIX, com a sistematização proposta pelo Iluminismo e a especialização das disciplinas surge à etnografia e os museus etnográficos:

É no museu etnográfico, em torno da classificação dos objectos e de acordo com os princípios elaborados pelas ciências naturais, que ela constrói as suas primeiras teorias acerca da origem e da evolução da humanidade. A nova ciência autonomiza-se e diferencia-se, em torno dos seus objectos de estudo. Nasce com ela a noção de ‘objecto etnográfico’, que se define por oposição aos

outros objectos: aos naturais, por ser produto humano; aos arqueológicos, por ser de primitivos contemporâneos e não de povos desaparecidos; às obras de arte, por, ao contrário delas, ser um objecto funcional, ter uma utilidade prática e social. E esta última oposição, aos objectos artísticos, será a que primeiro vai marcar a especificidade do objecto etnográfico e da antropologia. Ao contrário das obras de arte, que valem pela sua qualidade intrínseca, os objectos etnográficos servem para o conhecimento; analisados e classificados segundo o seu grau de sofisticação técnica e pelas necessidades que dão resposta, eles são vistos como documentos do desenvolvimento da humanidade – dos seus estádios mais primitivos aos mais civilizados, a Europa do século XIX (DIAS, 2001, p.108-109).

No final do século XIX e ao longo do XX os objetos africanos passam a ser considerados objetos artísticos, como argumenta Kasfir:

Nos museus ocidentais, estes objectos foram sujeitos a uma dupla mudança taxonômica – primeiro de espécimes exóticos para espécimes científicos, quando os antigos ‘gabinetes de curiosidades’ deram lugar aos recém-criados museus de história natural em finais do século XIX, e, após a sua ‘descoberta’ por Picasso e seus amigos nas primeiras décadas do século XX, deu-se uma segunda promoção desses objectos, desta vez, para os museus e galerias de arte onde foram recontextualizadas como objectos de arte (KASFIR, 2008, [s/n], sítio web).

Esta re-contextualização permitiu considerar os objetos africanos como arte, a partir da lógica ocidental: “Os objectos não-ocidentais são vistos como objectos artísticos, no sentido ocidental do termo, tal como definidos pelos modernistas euro-americanos” (DIAS, [s/d], p.01,

sítio web). Obviamente a arte, por se tratar de “uma palavra e uma categoria ocidental” (DIAS, 2001, p. 105) os parâmetros adotados para interpretar artisticamente esses objetos têm nos cânones europeus a sua base. O que levou a “selecionar” entre os diversos objetos produzidos no continente africano aqueles tecnicamente semelhantes aos europeus:

Não é por acaso que os primeiros passos no sentido de reconhecer valor artístico a produções não ocidentais se deram a propósito de objectos que pela sua aparência, mais se aproximavam de obras de arte ocidentais; os exemplos inaugurais dos ‘bronzes realista’ confiscados no Benim em 1897 e trazidos para Europa, ou das estatuetas, também ‘realistas’, de reis Kuba do Zaire, apresentadas na mesma altura na Exposição Universal de Bruxelas são significativos (DIAS, 2001, p. 101).

Ao mesmo tempo em que, na aparência, encontraram-se semelhanças entre objetos ocidentais e não-ocidentais, suas diferenças também foram fortemente marcadas. No caso dos objetos africanos isto se deu pela exaltação de sua *funcionalidade, seu uso ritual e caráter coletivo de sua criação*. Passou-se a definir estes objetos como “Arte Tradicional Africana”. O risco desta generalização de coisas provenientes de contextos distintos, em alguns casos desconectados, faz com que se construa um discurso onde “essas criações, vindas de centenas de culturas que se dá o nome de “arte africana” — como se fosse uma só!” (SALUM, sítio web). Para Salum é de significativa relevância pensar “artes da África (no plural), em vez de arte africana” (SALUM, sítio web).

Geralmente nas exposições ocidentais de objetos não ocidentais essas diferenças são evidenciadas como

aponta Price:

Para estas mesmas exposições, a principal distinção entre objetos Ocidentais e Primitivos é que somente os primeiros são apresentados como tendo sido criados por indivíduos identificados nominalmente em momentos específicos de uma história de estilos artísticos, a filosofia e comunicação em evolução. Desta forma, o *status* da arte Ocidental como parte de uma história documentada da civilização (com nomes, datas, revoluções políticas, renascimentos culturais e religiosos e assim por diante) é reconhecido (sinalizado), mesmo que a elaboração de detalhes esteja reservada a outros contextos (catálogos, textos de história da arte, palestras acadêmicas, revistas de arte, etc) (PRICE, 2000, p.121).

Independentemente da classificação de etnográficos e/ou artísticos, interessa aqui destacar que os objetos africanos no ocidente foram legitimados a partir do momento em que foram inseridos em acervos museológicos, bem como, quando artistas modernos europeus começaram a utilizá-los como referências para criação das suas obras. Não é a crítica a este fato o que se pretende aqui, mesmo porque a maioria dos objetos ocidentais e não-ocidentais, no geral, não foram e nem são concebidos para serem musealizados, isto não é peculiaridade dos objetos africanos. Assim como, não podemos retroagir no tempo e espaço e (re)-colocá-los em seus respectivos locais de origem, ainda que na contemporaneidade se discuta a repatriação desses artefatos. O objetivo é problematizar o papel dos museus na legitimação dos discursos dos grupos sociais hegemônicos através das narrativas apresentadas nas exposições museológicas. Uma vez que ao falar de museus:

temos que incluí-los no universo de confrontos e intolerâncias culturais e suas dinâmicas; temos que pensar na construção e apresentação de patrimônios, memória e suas estratégias de lembrança e esquecimento, nas imagens construídas acerca da produção cultural e lugares sociais construídos e determinados (CUNHA, 2006, p. 16).

Atualmente, ainda é possível ver estes antigos objetos africanos sendo analisados, pesquisados e expostos nos museus numa perspectiva não muito diferente da do século XIX, baseada nas dicotomias: *etnográfico/artístico*, *funcional/não funcional*, *coletivo/individual*. A “arte tradicional africana” continua sendo preterida pelos especialistas no tema em detrimento da Arte Contemporânea Africana, propiciando um silenciamento e desconhecimento da produção material e visual contemporânea do Continente Africano.

Considerações Finais

Procurou-se destacar os pontos de semelhança entre os objetos artísticos e etnográficos, os “fora do nosso mundo”, e sua presença dentro dos museus. A análise dos modelos classificatórios adotados nestes casos concentrou-se nos aspectos, (por sinal os mais evidentes), que permitem identificá-los como duas categorias distintas. No entanto, o que ocorre em situações onde as fronteiras entre o artístico e o etnográfico são permeáveis e instáveis? Ou o “outro” etnográfico, após o fim do processo de colonização, assume “voz na arena internacional e no seio das nações”, ou, internamente, luta “por sua autodeterminação face aos estados nacionais” (DIAS, 2001 p.13) exigindo o direito de falar sobre seus objetos, ou de produzir arte? E quando

esses objetos africanos são utilizados para afirmação das identidades negras nas Américas da Diáspora?

No tocante ao Brasil é visível que nos últimos anos aumentou o interesse pelo Continente Africano. Tanto nos meios acadêmicos, que buscam no continente subsídios para refletir sobre a influência dos modos de vida dos povos africanos na formação da identidade nacional e nos grupos que descendem direta, ou indiretamente dos africanos escravizados que aqui aportaram, como também entre indivíduos e grupos organizados preocupados com a valorização e legitimação da identidade negra brasileira.

Dentro deste contexto, uma série de objetos produzidos na África, ou que “remetem” a África vão sendo adotados e incorporados. Um caso interessante é um Monumento a Zumbi dos Palmares existente na cidade do Rio de Janeiro, no qual o líder quilombola é representado a partir de uma réplica de um “bronze realista” do Benin. Obviamente é anacrônico tentar encontrar qualquer relação entre Zumbi e o povo que originalmente produziu esta peça, mas dentro do contexto de positivação da origem africana, atrelado a valorização da identidade negra, esta escolha é bem representativa dos critérios adotados para se definir a “África” que se quer para si.

Enfim, considera-se de suma importância refletir sobre os princípios dos sistemas classificatórios do ocidente que possibilitam classificar determinados objetos como *artísticos* e/ou *etnográficos* nos museus ocidentais, e como isto hierarquiza e valora os objetos africanos inseridos nos acervos museológicos.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade

técnica”. Disponível em:

<http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reproduzibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>

Último acesso realizado em 29 de setembro de 2010 às 12h44min.

BOLTON, Lissant. “The object in viwe: Aborigines, Melanesians, and Museums”. In: *Museums and source communities*. 2003. p. 42-54.

CHAGAS, Mário. ‘A radiosa aventura dos museus’. In: *E o patrimônio? Vera Dodebei e Regina Abreu (orgs.)*. Rio de Janeiro: Contra Capa / Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2008. p. 113 – 123.

CANCLINI, Néstor Garcia. *A Socialização da Arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo, SP: Editora Cultrix, 1980.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. *TEATRO DE MEMÓRIAS, PALCO DE ESQUECIMENTOS: Culturas Africanas e das diásporas negras em exposições*. Tese apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – (PUC). 2006.

DIAS, José Antônio B. Fernandes. “Arte e Antropologia no século XX”: modos de relação. In: *Etnográfica*. Vol. V (I), 2001. PP 103-129. Disponível em

http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_05/N1/Vol_v_N1_103-130.pdf

Último acesso realizado em 29 de setembro de 2010 às 12h53min.

DIAS, José Antônio B. Fernandes. “Os poderes da forma”. [s/d]. Disponível em: http://www.bestartis.pt/cache_imagens/XPQXexgXX5513QRcnz0UnEMZKU.pdf

Último acesso realizado em 29 de setembro de 2010 às 12h55min.

DURKHEIM, Émile; MAUSS, Marcel. “Algumas formas primitivas de classificação”. In: *Ensaio de Sociologia*. São Paulo. Ed. Perspectiva. 1999.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. “Teorias antropológicas e objetos materiais”. In: *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônio*. Rio de Janeiro. 2007. Editora GARAMON. Ltda. p. 13-42.

GUARNIERI, Waldisa Russio Camargo. “Museu, museologia e formação”. In: *Revista de Museologia*, São Paulo, nº. 1, 1989. p. 07-11.

HEGEL, George W. F. *Curso de estética: o belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. “A Cultura Material no Estudo das Sociedades Antigas”. In: *Revista de História*. Nº. 115 (nova série) Julho/Dezembro. USP, SP, 1983.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. *O museu e o problema do conhecimento*. Disponível em:

http://www.casaruiarbarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/AnaisMuseus-Casas_IV/FCRB_AnaisMuseusCasasIV_UlpianoBezerraMeneses.pdf

Último acesso realizado em 20 de setembro de 2010 às 08h55min.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

KASFIR, Sidney. *Arte Africana e autenticidade: um texto com uma sombra*. 2008.

Disponível em: <http://www.artafrica.info/html/artigo trimestre/artigo.php?id=14>

Último acesso realizado em 29 de setembro de 2010 às 13h15min.

PRICE, Sally. *Arte Primitiva em centros Civilizados*. Tradução de Inês Alfano; revisão técnica de José Reginaldo Santos Gonçalves. Editora UFRJ. Rio de Janeiro. 2000.

SALADINO, Alejandra. “Museus da Ibero-América: para uma mudança de paradigmas” In: *Revista Eletrônica Jovem Museologia*. Vol. 3. Nº 5. Rio de Janeiro. 2008. p. 48-59. Disponível em:

http://www.unirio.br/jovemmuseologia/documentos/5/alejandrasaladino_artigo.pdf

“Classificações instáveis e permeáveis: Cultura material africana nos museus”

Último acesso realizado em 28 de setembro de 2010 às 14h35min.

SALUM (LYSI), Marta Heloísa Leuba. “Por dentro e ao redor da Arte Africana.” Disponível em:

http://www.arteafricana.usp.br/codigos/textos_didaticos/001/por_dentro_e_ao_redor.html

Último acesso realizado em 29 de setembro de 2010 às 21h31min.

