

# ESTILOS DE ESCULTURA EM PEREGRINAÇÃO

## MARCAS DE UM BRASIL AFRICANO OU DE UMA ÁFRICA BRASILEIRA EM OBJETOS DE COLEÇÃO

*Marta Heloísa (Lisy) Leuba Salum (USP)*

*Analisando antigos exemplares da escultura em madeira relativa aos cultos afro-brasileiros conservados em museus e outros acervos públicos no país, Marianno Carneiro da Cunha discerniu elementos estilístico-morfológicos de uma “tradição escultórica ‘nagô-iorubá’” no Brasil. Tentando contextualizar, atualizar e ampliar essa perspectiva de análise, apresentamos aqui novo repertório de objetos que, à luz de uma iconografia sobre a África da segunda metade do século XIX, nos traz novos dados referentes a aproximações entre Brasil e África no campo da escultura artística, bem como à formação de coleções museológicas sobre a África no Brasil.*

**ICONOGRAFIA AFRICANA; ICONOLOGIA BRASILEIRA;  
CULTURA MATERIAL; HISTÓRIA DA ÁFRICA;  
CANDOMBLÉS.**

SALUM, Marta Heloísa (Lisy) Leuba. Estilos de escultura em peregrinação: marcas de um Brasil africano ou de uma África brasileira em objetos de coleção. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.11, n.1, p. 9-32, mai. 2014.

# SCULPTURE STYLES IN PILGRIMAGE

## MARKS OF AN AFRICAN BRAZIL OR A BRAZILIAN AFRICA

### IN MUSEUM OBJECTS

Marta Heloísa (Lisy) Leuba Salum (USP)

*By looking at ancient works of wood carving from Afro-Brazilian cults preserved in museums and other public collections, Marianno Carneiro da Cunha discerned stylistic-morphological elements of a “nagô-yorubá” sculptural tradition in Brazil. Trying to contextualize, refresh and amplify this analytical perspective, we present a brief bibliographic discussion on the subject matter in the title and reexamine the problem by introducing other known pieces to the analytical corpus. We also profiled stylistic traits to demonstrate how some of these pieces may be part of an emblematic visual repertory of studies on the Negro in Brazil. From an original set of iconographic references, we suggest as conclusion a case study for the years 1880-1890, therefore promoting the discussion of reflux processes from Brazil to Africa in the field of artistic sculpture.*

**MATERIALCULTURE; BRAZILIAN ICONOLOGY; AFRICAN ICONOGRAPHY; AFRICAN HISTORY; CANDOMBLES**

SALUM, Marta Heloísa (Lisy) Leuba. Estilos de escultura em peregrinação: marcas de um Brasil africano ou de uma África brasileira em objetos de coleção. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.11, n.1, p. 9-32, mai. 2014.

Em *Orixás: deuses africanos no Novo Mundo*, Pierre Verger (1981) publicou duas fotografias feitas por ele – uma na África, outra no Brasil. Trata-se da estátua de Iemanjá no seu templo em Ibadan, na Nigéria, e de outra estátua, hoje também chamada “de Iemanjá”, pertencente atualmente ao acervo do Museu Afro-Brasileiro – Mafo (Ceao/UFBA, Salvador).

Emendando a legenda de uma à da outra, informava: “A estátua de Iemanjá na África... é semelhante às imagens existentes na Bahia” (VERGER, 1981, p. 197).

No rigor da análise estilístico-morfológica, entretanto, não haveria sentido na aproximação dessas duas esculturas, bastante diferentes entre si. Certos atributos que têm em comum, a postura da figura humana de que se constituem e o contexto sociocultural em que se inserem, fazem delas, porém, exemplares que podem ilustrar o fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benim e a Bahia – tema sobre o qual Pierre Verger realizou pesquisa documental extensiva e que lhe atestou reconhecimento e distinção acadêmica (VERGER, 1987).

Em nossa perspectiva, elas testemunham uma relação pouco discutida entre os estudos sobre o negro no Brasil e a etnografia da África de determinada época, que estimula a continuidade da investigação sobre a procedência de peças em coleções de museu no Brasil.

Embora exímio observador de imagens, Pierre Verger não se preocupou em dizer se a “imagem existente na Bahia” seria brasileira ou africana – se foi criada no Brasil apresentando influências africanas ou se, criada na África, foi reconhecida em contextos afro-brasileiros.

Já Marianno Carneiro da Cunha incluiu essa estatueta em uma série de peças museologizadas, relacionadas a antigos cultos afro-brasileiros, como procedente de um provável ateliê baiano ou de uma tradição escultórica nagô-iorubá desenvolvida no Brasil (CUNHA, 1983, p. 1000).

Na figura 1 rerepresentamos a estátua fotografada no Brasil por Verger, atualmente, como se disse, integrando o acervo do Mafo junto de outras duas, todas elas tendo sido tema de discussão anterior (cf. SALUM, 1999): o “trono ou banco esculpido do culto de Iemanjá”, que é peça publicada por Nina Rodrigues e hoje desaparecida, e a “estátua de Iemanjá”, peça pertencente ao acervo do MAE/USP.<sup>1</sup>

A estátua fotografada por Verger vê-se à esquerda, sobreposta à clássica fotografia de Nina Rodrigues no centro da qual figura o “trono”; à direita, vê-se a “estátua de Iemanjá” do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (as fotografias das estátuas do Mafo, ex-Museu Estácio de Lima/IML, e



Figura 1

do MAE/USP são da autora, tomadas entre 1997 e 1999). A fotografia de fundo é o primeiro registro conhecido de objetos afro-brasileiros e foi publicada pela primeira vez em Rodrigues (2002, p. 11).

A série que Marianno aponta como de um possível ateliê baiano, assim como outras possíveis séries de peças provenientes de um mesmo ateliê, foi examinada em *Mãos de artista*, obras anônimas – outro artigo de subtítulo igual ao deste (cf. SALUM, 2014), sendo uma delas nucleada por três atípicos *oxês xangô* (Figura 2)

O da esquerda foi atribuído a um “parafrênico” do Hospital-Colônia Juliano Moreira (FERNANDES, 1937, entre p. 128-129); o do meio pertence à Coleção Mario de Andrade – Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros-IEB/USP (foto de Wagner Souza e Silva, 2004) e foi esculpido em 1938 por Augusto, interno do Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira em João Pessoa, que Marta Rossetti considerou autor da peça publicada por Gonçalves Fernandes (BATISTA, 2004, p. 238); o da direita é o oxê de Arthur Ramos publicado na primeira edição de *O negro brasileiro* (RAMOS, 1934, entre p. 28-29). A foto em detalhe da peça de Arthur Ramos, vista na parte superior direita da figura, foi publicada em seu *Arte negra no Brasil* (RAMOS, 1949), e a outra, de baixo, em Lody (1987, p. 46), quando de um levantamento da Coleção Arthur Ramos, na Casa José de Alencar, em Fortaleza. Nesta última foto, essa peça aparece com base de gesso. Isso nos leva a nos perguntar por qual razão Arthur Ramos teria peças como essa em sua coleção, que parecem modificadas intencionalmente pela aplicação de gesso. Teria ela sido feita a partir de outras como modelo?

No artigo análogo, analisamos principalmente as relações entre os objetos e os estudiosos, estes muitas vezes colecionadores; apresentamos uma síntese dos estudos de arte africana, sobretudo sobre a matéria do título (OLBRECHTS,

Figura 2



1946; FAGG, 1948 e 1969; BASCOM, 1973; THOMPSON, 1973 e 1984; ABIODUN et al. 1994; VOGEL, 1999); discutimos elementos para abordagem de objetos nas coleções e em outros contextos (LUBAR e KINGERY, 1993; BARRINGER e FLYNN, 1998; PEARCE, 2001) e parâmetros sob os quais se manteve e muitas vezes ainda se mantém incógnita a autoria desse tipo de objeto; e, apontamos trabalhos que começam a refazer a história de vida de objetos afro-brasileiros (SANSI-ROCA, 2007; RIBEIRO JR., 2008) – objetos esses antes situados, como vimos, na generalidade do que os *institutos geográficos e históricos* e *museus de polícia* colecionavam na época (cf. ainda LÜHNING, 1995-1996; RAFAEL e MAGGIE, 2013).

Neste artigo, vamos nos deter sobre uma terceira série de esculturas, que, de acordo com a documentação consultada, não foi ainda estabelecida. Ela será discutida a partir de uma abordagem estilístico-morfológica, considerando também como referência imagens da iconografia etnográfica e missionária sobre a África, e aspectos historiográficos dos estudos do negro no Brasil, onde se situam, como se verá, partes de sua história de vida.

## REFERÊNCIAS PARA UMA SÉRIE DE ESCULTURAS EM COLEÇÃO: FORMAS AFROINSPIRADAS DA ÁFRICA OU DO BRASIL?

A correspondência de Arthur Ramos que se encontra no repositório da Biblioteca Nacional dispõe de dados que se alinhavam com os que aqui temos discutido sobre os objetos em coleção e seus estudiosos (cf. Faillace, 2004; BNDIGITAL, s.d.). Sua posição central na “Biblioteca de Divulgação Científica” da Editora Civilização Brasileira, a partir de 1934, e o incentivo dessa editora para publicações sobre negro brasileiro a partir de 1936 – tudo isso faz com que a correspondência de Arthur Ramos seja documento de primeira linha da rede de relações

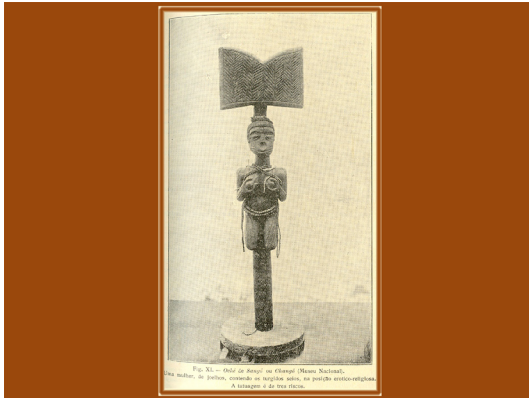


Figura 3

entre os mais proeminentes estudiosos das religiões negras no Brasil como também das relações histórico-culturais entre África e Américas. Muitas vezes seu desempenho nos primeiros congressos afro-brasileiros (1934, em Recife, e 1937, em Salvador) é mais destacado do que o de Edison Carneiro, aquele que se preocupou com a erudição popular além da acadêmica, que foi figura de ponta também nesse período e nessas ocasiões (cf. textos de Maria Elisabeth Costa, Braulio do Nascimento e Vicente Salles em MESTRE..., 2012).

Se essa correspondência de Arthur Ramos corrobora, especialmente, posições de estudiosos do negro, também denota diferenças hierárquicas nessa área ainda nascente (cf. GUIMARÃES, 2008), além de incluir as significativas trocas de opiniões sobre originais que viriam a ser referência para esses estudos, como *Negros Bantus*, de Edison Carneiro (1937), ou *Xangôs do Nordeste*, de Gonçalves Fernandes (1937), ou de acusar, em primeira mão, a existência de pesquisas em andamento na África e publicações recentemente lançadas nos EUA, como o clássico *Dahomey: an ancient West African kingdom*, de Herskovits (1938), mesmo que sua dimensão possa ser relativizada nos dias de hoje (cf. BLIER, 1989).

Não conhecemos a coleção de arte africana que se diz ter formado Melville Herskovits nem todo o material a que teve acesso durante sua estada, em 1934, no Benim, então Daomé. Esse material está documentado em suas notas de campo conservadas no Schomburg Center for Research in the Black Culture (cf. BLIER, 1988 e 1989). Parte desse material (incluindo-se imagens de objetos) foi publicada em seu livro *Dahomey*, mas não vemos nada ali que aluda ao que se segue.

Em carta do final de 1936 que escreve a Arthur Ramos, Herskovits comenta *O negro brasileiro*, de sua autoria:

há várias perguntas que eu quero lhe fazer. A primeira é sobre as peças mostradas nas figuras 4, 5, 34 e 35. Elas lembram peças que eu coletei no Daomé e na Nigéria [entende-se de sua coleção] e eu gostaria de ter certeza de que a minha impressão sobre a sua proveniência brasileira está correta. Se for esse o caso, então seus negros brasileiros conservaram não apenas a técnica de escultura em madeira, mas os verdadeiros detalhes de estilo da África ocidental, não encontrados em nenhum outro lugar (cf. GUIMARÃES, (2008, p. 58-59; tradução nossa).

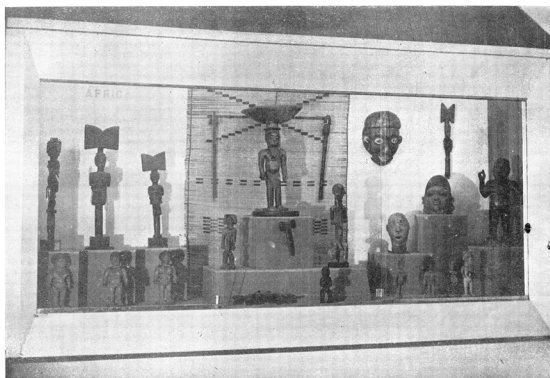
Se estivermos certos na transcrição desse trecho da carta, essas figuras constam na primeira edição do livro (RAMOS, 1934) sendo, então, respectivamente, uma reprodução da foto do conjunto de esculturas publicadas por Nina Rodrigues (2002) em 1904 que serviu de pano de fundo à figura 1 deste artigo; um “Xangô” do Museu Nacional-MN da UFRJ; uma “sereia do mar” (estátua de Iemanjá) da coleção do autor; e, de sua coleção também, um “Exu” – o que foi pensado por Marianno Carneiro da Cunha (1983, p. 1006-1007) como uma das duas esculturas de exu mais antigas, e base da “evolução formal e iconográfica” da representação dessa entidade no Brasil.

Interessa-nos aqui o chamado por Arthur Ramos de “Xangô” – mais precisamente, um *oxe xango*. Certamente Herskovits reconheceria um tipo de objeto como esse, já bem difundido pela literatura etnográfica da África ocidental, e sobre os povos iorubanos e “daomeanos”, muitas décadas antes. Mas será que ele tinha peças dessa procedência étnico-cultural e de igual estilo formal em sua coleção?

Sua aparência, suas características morfológicas talvez estejam gravadas na memória de quem leu Arthur Ramos, e mais especialmente Etienne Brazil (1911-1912, p. 225), que já havia publicado esse mesmo oxê no início do século XX, em fotografia que aqui vai reproduzida e montada em nossa figura 3

Esse oxê iria ser fixado também em um óleo sobre tela de 1940 de Dimitri Ismailovitch (1890-1976), hoje na coleção Ceab, São Paulo, visto em exposição pelo menos duas vezes no Museu Afro Brasil (c. 2010 e 2014). Tem-se que esse pintor russo viveu no Rio de Janeiro a partir de 1927 e ilustrou *Mucambos do Nordeste*, de Gilberto Freyre, e os dois volumes da *Introdução à antropologia brasileira*, de Arthur Ramos (cf. VOZ, s.d.).

Quando do primeiro contato que tivemos com a documentação escrita em visita técnica ao acervo africano na Quinta da Boa Vista, em maio de 1998, já conhecíamos Etienne Brazil e não estranhamos o fato de que essa peça e mais outras quatro do acervo fossem datadas possivelmente de antes ainda da pas-



**Figura 4**

sagem do século XIX para o XX. As cinco peças são todas esculturas antropomórficas, tendo como eixo vertical uma figura humana; podem apresentar pequenas variações se comparadas duas a duas, mas são muito semelhantes entre si do ponto de vista estilístico e tipológico: três delas celebram claramente Xangô, e duas constituem um *par de ibeji*.

Não voltamos ao Museu Nacional senão no final de 2013, quando reconsideramos sobre o que antes suspeitávamos: que as peças em questão, além de muito antigas, poderiam ser até mesmo brasileiras. Em todo caso, parecem constituir mais um “estilo” ainda não devidamente perfilado, nem no Brasil, nem na África, sobretudo em se tratando das três peças relativas a Xangô.

Com isso, concordamos, a autora e Juliana Ribeiro Bevilacqua do Museu Afro Brasil de São Paulo, que também tem-se debruçado sobre as coleções africanas e afro-brasileiras (cf. SALUM, BEVILACQUA, 2011) e que nos acompanhava nessa ocasião. Recebia-nos Mariza de Carvalho Soares, desde 2010 curadora das coleções que integram esse acervo, hoje chamado de “A Africana do Museu Nacional” (cf. SOARES, LIMA, 2013) e que, em maio de 2014, voltou ao público, parte dele, em nova exposição, ainda a ser visitada (cf. KUMBUKUMBU, s.d.).

Ver aqui fotografia de antiga exposição publicada por Castro Faria (1949, Fig. 16), na qual se vê aquele mesmo oxê: é ele a peça mais alta, e a do meio, apoiada sobre um praticável na parte direita da vitrina (Figura 4).

Na vitrina estão também visíveis pelo menos duas dessas



Fig. IV — Vários Oxês de Xangô, photographados no Museu Nacional do Rio de Janeiro

Na vitrina estão também visíveis pelo menos duas dessas

visíveis pelo menos duas dessas

**Figura 5**



**Figura 6**

cinco peças que compartilham traços estilísticos comuns e muito próximos, cujas imagens seguem agora em separado, sendo elas:

- os dois oxês da figura de Brazil (1911-1912, p. 215) destacados aqui no centro da figura 5;
- um *par de ibeji*, como assim consideramos ser as duas peças da direita da figura de Brazil (1911-1912, p. 222), destacadas na figura 6;

— e uma peça encimada por um grande recipiente raso cuja fotografia também foi publicada em Brazil (1911-1912, p. 228), montada na figura 7.

Todas essas peças, algumas mais arredondadas, outras mais facetadas, possuem características de estilo associadas aos ashanti, fanti, ewe e outros povos que compartilham realidades histórico-culturais nos últimos dois séculos pelo menos, compreendendo os atuais Benim, Togo e Gana. A documentação escrita de “A africana do Museu Nacional” atesta a entrada de duas pequenas sequências de peças dessas origens étnicas, ainda não localizadas no Museu no quadro desse novo projeto curatorial (cf. SOARES, LIMA, 2013).

Exemplares de estilo semelhante ao do par da figura 6 existem e aqui remetemos o leitor para o site institucional de Espace Africain da Société des Missions Africaines– SMS de Strasbourg, em Haguenau, França, que possui uma série com cerca de 25 estatuetas representando os gêmeos, coletadas em 1958 em Kouvé, Togo, pelo Père Ugo Bosetti (VAROQUI, 28 mar. 2013) – os dois exemplares da direita da ilustração “Sta-



**Figura 7**

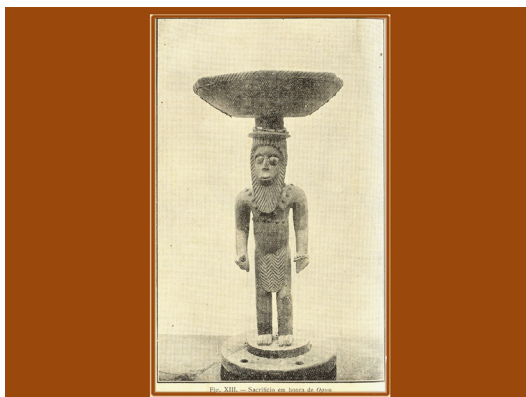




Figura 8

tuettes de jumeaux fantis” que lá se veem também lembram as demais peças do MN. Mas são peças coletadas na década de 1950.

Importa notar que a SMS se organizou entre os anos 1850 e 1860 no golfo da Guiné e particularmente na baía do Benim, daí toda essa diversidade estilística presente em suas coleções desde agora até as passadas. Não por acaso essas missões virão a explicar outros dados que reunimos sobre as cinco peças que constituem nossa “série” de esculturas do Museu Nacional, de igual tipologia estilística.

Antes de prosseguir, devemos dizer que, apesar de haver nomes vernaculares bem distintos para isso, usamos aqui a palavra *ibeji* para designar qualquer tipo de “estatueta de gêmeos”. As que se vêem na figura 8 (talvez dos ewe e dos fanti) poderiam ser chamadas *hohovi* e *venovi* (cf. Salum, 2014).

Nesta figura 8, retomamos o dito *par de ibejis* do MN/UFRJ da figura 6, agora ladeadas por “gêmeos” atribuídos aos ewe, Togo, da coleção em depósito no MAE/USP de Tiago Carneiro da Cunha, Inv. 77/d.3.4ab (as fotografias são da autora, tomadas em 2014). Ambos os pares têm em comum alguns traços fisionômicos. Veja também hachuras em diagonal do penteado da estatueta da esquerda.

Algo, em tudo, faz lembrar também das outras três estatuetas do MN/UFRJ mostradas atrás, embora, exceto quanto a estes pares entre si, todas estas sete estatuetas somadas sejam estruturalmente diferentes. Não se enquadram em qualquer tipologia estilístico-morfológica bem estabelecida; na verdade, diferem dos exemplares de um repertório de referência bem conhecido.

As peças do Museu Nacional seriam únicas? Há indicação de que sejam do golfo do Benim, pela forma e “inspiração”: pertencem ao imaginário que reconhecemos como “jêje-nagô”. Mas elas todas têm também marcas da escultura de outros povos da faixa geográfica em questão, desde a Nigéria, passando por Benim e Togo, até Gana.

Raros são os trabalhos-síntese existentes sobre estilos do golfo do Benim, exceto dos iorubas (cf. SALUM, 2014). Sobre estilos jêje (fon, ewe – culturas de língua gbe, e outras situadas no Benim e Togo), temos um trabalho distinguido, *African Vodun*, de Susan Preston Blier (1995), tratando de um tipo de escultura antropomórfica das culturas do golfo do Benim. Ela inclui um apêndice sobre coleções e características estilísticas desse tipo de escultura, em que se ressalta a complexidade da atribuição de estilo à escultura de *bocio* (*bochio*, *botchio* ou “*botiô*”), de que trata o livro, complexidade essa dada ao movimento de povos e objetos nessa região no curso dos últimos séculos (BLIER 1995, p. 355-359). Nas descrições dos estilos das 11 áreas culturais do Benim e do Togo, identificados através do vasto *corpus* de objetos que pesquisou, veem-se observados alguns elementos já estabelecidos antes como nagô-iorubanos na literatura acima mencionada, mas que não se configuram como determinantes da área, não havendo chaves de classificação suficientemente claras, e a autora mesmo admite isso, de distinção formal.

Em pesquisas empíricas e biblio-documentais, registramos apenas peças isoladas, com características estilísticas também isoladas que, podem, quando muito, dar pistas sobre procedência geográfico-cultural, mesmo assim devendo ser vistas com prudência.

Isso nos levou a insistir na busca de material observado por Melville Herskovits em seu campo na África, em faixa geográfica passível de compreender parte dos ewe e dos fon, dos ashanti e dos fanti, além dos nagôs e iorubás. Mas, nada encontramos, como se disse antes, de semelhante, tampouco em *Dahomey* (HERSKOVITS, 1938).

Ademais, três ou quatro décadas desde o presumível ingresso no MN dessas cinco peças (podendo ser até mais) até o período em que Herskovits esteve no Benim, ex-Daomé, nos anos 30, é tempo demais para a persistência de estilos esculturais negro-africanos em período de mudança social na África ou no Brasil – seja diante do fato colonial lá ou da abolição aqui, para citar dois fatores extremos de ruptura do último terço do século XIX e primeiro do século XX.

É de supor que tivessem ingressado no Museu Nacional no final do século XIX, início do XX, como a maior parte dos objetos tidos como os mais antigos, se-



Fig. 255. A small Shango Temple (private museum in Lyons). Shango and his wife. The head below seems to represent either the rising or the setting sun. The iron bars are emblems of Shango; the zigzag line represents the lightning.



Figura 9

jam os de origem africana feitos no Brasil ou aqueles feitos na África e em uso no Brasil. Essa entrada, porém, pode ser anterior.

## UMA ICONOLOGIA PARA SÉRIES ISOLADAS DE OBJETOS QUASE IDÊNTICOS

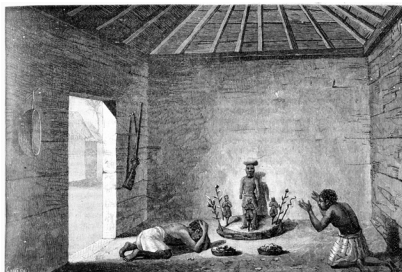
A constatação da existência de peças de “mesma mão de artista”, em uma fotografia publicada por Frobenius, foi impactante, ainda mais sendo uma fotografia de um altar de Xangô em um museu particular de Lyon, na França (Figura 9).

Justaposta a uma dessas esculturas do Museu Nacional, vê-se, nessa figura 9, a fotografia de Frobenius (1909, p. 293), a mesma reproduzida na primeira edição do *Childhood of Man*, assim legendada: “Pequeno templo de Xangô (Museu particular em Lyon). Xangô e sua esposa. A cabeça abaixo parece representar o nascer ou o pôr do sol. As barras de ferro são emblemas de Xangô; a linha ziguezague representa o relâmpago”.

A imagem original dessa fotografia é atribuída aos iorubás e relacionada à expedição Nigéria/Camarões (1910-1912) sob os temas “cultos/objetos rituais”; “idolatria”; “Templo de Xangô” (cf. BILDDATENBANK, s.d.). Isso, porém, não se confirma em vista da data em que a fotografia foi publicada pela primeira vez (cf. FROBENIUS, 1898), quando Frobenius ainda não havia estado na África.

As etiquetas sobre o telhado e na base do “templo” mostradas na fotografia original foram suprimidas nas publicadas em 1898 e nessa aqui reproduzida. Tratava-se mesmo de uma montagem museográfica.

Figura 10



Observando-se bem a imagem, vemos elementos tanto iorubanos quanto dos fon (o oxê ou um *asen*, entre outros), o que poderia ter expressão certa no Brasil: seria uma montagem inspirada na religiosidade “jêje-nagô” e, portanto, extensiva, no território africano, a outros povos do golfo da Guiné?

A existência de esculturas de mesmo estilo no Brasil, no MN provavelmente desde o século XIX (mas certamente antes de 2011, quando já tinham sido publicadas por Etienne Brazil), e o período em que Frobenius fez a fotografia (anterior a 1898, quando publicada pela primeira vez) parecem dados significativos.

Entre 1859 e 1861, Augustin Planque sucedeu monsenhor Marion Bré-sillac na direção da Société des Missions Africaines – SMA, organização católica que logo se estabeleceu em Porto Novo, no Benim, e fundou em Lyon um museu, projetando-o como voltado apenas para a África (BONNEMAISON, 2007).

Missionários dirigidos pelo padre Augustin Planque no Benim, que procuravam demonstrar autonomia em relação ao governo francês, conquistaram as elites locais, realizando mediação com imigrantes muçulmanos que chegavam ao local e os ex-escravos brasileiros que retornavam à África (cf. CUNHA, 2012). Também eram solicitados por ele a mandar objetos de todo tipo do Benim – de “deuses” a utensílios domésticos– para o museu francês; em sua correspondência sobre os objetos e o Museu consta carta de Noël Baudin (cf. BONNEMAISON, 2007), lembrando-se que Baudin pertencia à SMA e foi um dos escritores pioneiros sobre os iorubas.

Sua ilustração do templo de Xangô (BAUDIN, 1884, publicada em RAAI, s.d.) é sugestiva e comparável à da cena de museu de Frobenius (Figura 10).

O atual Musée Africain de Lyon é, então, muito possivelmente aquele “museu particular de Lyon” em que Frobenius fotografou essa montagem museográfica e com o qual estamos estabelecendo contato para saber do paradeiro dessa montagem e das peças integrantes. O site oficial, que oferece uma exposição virtual das coleções do Museu e textos sobre o acervo, não acusa sua presença, e

ainda não tivemos acesso ao catálogo das coleções, recentemente publicado com a história das missões com relação ao Museu (cf. ZEBINI, BONDAZ, 2014).

Junto disso tudo, veio-nos de roldão a lembrança de que as mãos esculpidas nas peças do MN, particularmente as da “gamela” (figuras 7 e 9) e as do *par de ibejis* (figuras 6 e 8), quando vistas de frente, são posicionadas em “C” e têm os quatro dedos separados do polegar.

Não são dedos cravados nas laterais dos quadris, como em outros estilos mais comuns das estatuetas de *ibejis* dos iorubas (cf. POLO, DAVID, 2001; STOLL, STOLL, KLEVER, 1980), mas são firmemente justapostos, mantendo a rigidez vertical dos braços estirados e paralelos ao corpo, sendo isso uma característica da figura humana aplicada a um tipo de produção icônica “jêje-nagô” de *ibejis* – ver especialmente os atribuídos aos fon.

Isso, entretanto, não é necessariamente uma característica de estilo. Em se tratando das mãos, considera-se marca estilística nesse tipo de escultura, entre outros elementos, o polegar – se muito alongado, voltado para baixo verticalmente e com simulação de grande unha, ou se também com a extremidade cravada na lateral, acirrando a curvatura do “C” já insinuada pelos outros quatro dedos. Estamos diante do primeiro caso. Ao grande polegar apontado para baixo e virado frontalmente, somam-se outras características de identificação estilística, como, por exemplo, a existência ou não de furos nos olhos. Tomemos uma *estatueta ibeji* (foto de Jussara Abraão Zottmann, 2003) do acervo do MAE/USP (Inv. 73/5.1): mãos e dedos característicos e boca; pés, tornozelo e base quadrangular arredondada: reproduz elementos clássicos de estilos *awori* (ao sul de Ogun State, que compreende Lagos ao sul e Abeokuta ao centro) e *egbado* (neste mesmo Estado ao sudoeste da Nigéria, na fronteira com a República do Benim), que, no entanto, mescla elementos de outras ramificações dos iorubás-nagôs. Notar o formato de mamas e mamilos, semelhantes aos do oxê do Museu Nacional tomado por referência (Figura 11).

## IMAGENS E OBJETOS EM PEREGRINAÇÃO

Há mais algumas palavras que ressurgem de duas dessas peças da série do Museu Nacional. Uma delas é o *oxe xango*, que acabamos de rever na figura 11 e foi publicado por Marianno Carneiro da Cunha (1983, p. 999. A seu respeito, diz em nota de edição o coordenador da obra, professor Walter Zanini: “[sobre a peça] do Museu Nacional, dada como africana, não se possui documentação alguma de origem ou proveniência. Foi considerada por Marianno Carneiro da Cunha como de fatura brasileira” (CUNHA, 1983, p. 1031, nota 48).

Figura 11



A outra é a peça que, já no passado, ocupava lugar central nas montagens da exposição permanente desse Museu, na Quinta de Boa Vista (figura 7). A atribuição a Ogun (*Sacrifício em honra a Ogun*), como deve ter constado em inventário (assim foi publicada por Brazil) é questionável, como também aponta Raul Lody (1987: 14 e 45) em relação à “escultura ritual (...) confeccionada em gesso pintado, provavelmente cópia de uma escultura africana” da Coleção Arthur Ramos – uma tentativa grosseira de réplica sua, e nomeada como *Ofertório de Ogun*.

De dimensão menor do que a do MN, essa peça do museu cearense faz parte de um conjunto de pelo menos sete outras cópias de peças do museu do Rio de Janeiro, incluindo-se dois dos oxês acima mencionados. Essas cópias foram provavelmente feitas em função dos estudos sobre cultura material por que se interessava especialmente Arthur Ramos.

A peça original comporta três bastões encimados pelo machado duplo encaixados na base, identificados posteriormente, e, portanto, não vistos em nenhuma das duas imagens em que aqui figura. Como objeto alusivo a Xangô, a peça se dispõe sob a forma de cariátide, conforme delineado em Salum (1999), e poderia ser um *pilão*, mas, de tão *raso* que é, pareceu-nos mais apropriado considerá-la uma grande tigela ou bacia, ou uma gamela sustentada por figura humana.

Olhando bem, a forma que sustenta na cabeça é próxima da que encima o objeto que Nina Rodrigues chamou de “cofre de lemanjá”, peça que foi encontrada na praia da Calçada do Bonfim, embrulhada em um pano branco (cf. RO-



Figura 12

DRIGUES, 2002, p. 15), e que rendeu estórias recontadas por outros mais antigos (BRAZIL, 1911-1912; RAMOS, 1949; BASTIDE, 1978).

É exemplo de objeto que carrega em si história de poucas palavras, mas que demonstra a complexidade do ciclo de vida de um artefato – descartado, e entrando em desuso no culto, fora lançado o mar. Se é objeto de culto, como se supõe pelo contexto em que foi encontrado, esse “cofre” poderia ter sido ofertado ao mar, e não abandonado (como referiu também Nina Rodrigues em sua obra).

De uso na adivinhação – esse “cofre” é, na verdade, um *agere ifa*, ou uma “tigela de ifá”, empregada no jogo de ifá. Tornou-se parte de uma oferenda ou despacho, ou de um ebó. Nina Rodrigues declarou que essa peça havia sido destinada ao Instituto Histórico da Bahia, mas ela desapareceu por desvio ou destruição, por roubo ou deterioração, e nunca mais foi vista, senão pelas duas fotografias publicadas pelo autor (cf. RODRIGUES, 2002: 15; 1935, entre p. 246-247).

Foi tida como de feitura brasileira por Nina Rodrigues (2002, p. 16; 1935, p. 253), que dispensou controvertida análise a sua iconografia, vendo ali um homem branco “aliado ou protetor”, que relacionou ao chachá Felix Souza por ter sido declarado pelo rei Guezo “o primeiro dos brancos”.

Há brusca transposição de contexto contida na descrição que Nina Rodrigues faz desse *agere ifa*, tornando-o uma representação forçada com noções enviesadas sobre mestiçagem no Brasil e desencarnada do sentido histórico da relação entre Brasil e o antigo reino do Daomé – em que pese nisso a realidade da escravidão. O modelo teórico aí representado (ver especialmente VERGER, 1987),



entretanto, dá significativa importância a essa peça porque ela pode testemunhar, como poucas, os contatos entre a Bahia e a África, Nigéria, em particular Lagos, de onde se traziam, entre outros bens, “objetos do culto gêge-yorubano” (cf. BARATA, 1957, p. 55-56; RODRIGUES, 1935, p. 162) – mesmo admitindo-se que “não se pode colocar em dúvida o fato de que esculturas e artefatos de negros eram também feitos no Brasil” (BARATA, 1957, p. 56). Vê-se o quanto Mário Barata, para isso, tomou da leitura que fez de Nina Rodrigues (1935) e de Melville Herskovits (2008), citados em sua bibliografia.

Na verdade, a documentação analisada em publicações como a de Nicolau Páres (2006) e artigos como os de Ayoh’Omidire e Amos (2012) e Lima (2004), acusa isso de forma mais fundamentada, mesmo que Robert Farris Thompson aponte o “cofre” de Nina Rodrigues como confirmação de que algumas obras tidas como afro-baianas da virada do século foram entalhadas na “lorubalândia”. Fato é que oito décadas depois de Nina Rodrigues, a origem africana e iorubana desse objeto veio à tona, marcado que é pelo estilo de Labitan, de Otta, Nigéria (cf. THOMPSON 1984, p. 40-41).

Independentemente dos traços da figura humana, uma marca do artista presente no “cofre de lemanjá”, que, como se viu, é um *agere ifa*, é a grande tige-la ou gamela rasa modelada de forma idêntica a uma peça africana que Thompson (1984, p. 40) identifica como da autoria de Labitan. É de formato muito próximo, embora não idêntico, ao da *gamela de Xangô*, isto é, a parte superior da peça cariátide do Museu Nacional, que aparece na figura 7.

Mais de uma década depois, Robert Farris Thompson apresentou um par de ibejis conservado no Instituto Feminino da Bahia, em Salvador, que atribuiu ao estilo dos “aworri-ioruba dos ateliês de Otta” – sendo desse estilo o ibeji do MAE/USP de feitura *awori*. Veja o polegar em riste para baixo desses ibejis (o tido como do Instituto Feminino da Bahia, à direita na prancha) e a “gamela de Xangô” do MN, agora juntas (Figura 12).

Thompson observa na legenda: “Este par [de ibejis] parece ter sido feito na lorubalândia [Nigéria] quando foi importado para a Bahia provavelmente depois que os negros brasileiros começaram a fazer peregrinações na África a partir do final do século XIX” – no que, aliás, inspira-se o título deste artigo.

No corpo do texto, o autor prossegue: “Evidentemente o par foi esculpido em Otta, capital de Aworri, depois vendido em Lagos, talvez para alguém como Martiniano do Bonfim que da Bahia foi a Lagos para estudar Ifá e coletou objetos rituais para seu altar no Brasil” (THOMPSON, 1993, p. 253-254).

Retomamos como referência o ibeji do acervo do MAE/USP das figuras 11 e 12, designado como *awori*, para olharmos esse par de ibejis publicado por



Figura 13

Thompson que agora vai ao lado também de peças consideradas brasileiras, tais como as máscaras *guledé* do IGHBA, publicadas por Carneiro da Cunha (1983) e Ribeiro Jr. (2008), entre outros, e fotografadas pela autora em trabalho de campo em 1998 (Figura 13).

Não seria mais seguro dizer que foram feitas no Brasil a partir de peças africanas? pois, cabe pensar inversamente: peças esculpidas aqui poderiam ter ido para lá.

Martiniano é um dos mais conhecidos personagens da história dos cultos afro-brasileiros. Babalaô, habilitado e autorizado no culto e jogo de ifá, praticado na época à parte dos candomblés. Escritos sobre ele tratam de suas idas à África, trazendo e levando objetos usados em cultos no Brasil já na década de 1870, sendo mais certo, ao que parece, seu retorno para o Brasil em 1886. Depois de retornar à Bahia tornou-se informante de Nina Rodrigues. Luis Nicolau Páres (2006, p. 157-162) refere-se a Martiniano do Bonfim como o agente mais conhecido da intercomunicação entre a Bahia e a área iorubana no final do século XIX e precursor do processo de “nagoização” do candomblé.

De acordo com Vivaldo da Costa Lima (2004, p. 208), a ida de africanos libertos e de seus filhos à África no final do século XIX legitimava prestígio e gerava conhecimento e poder econômico: “Enquanto negociavam várias mercadorias trazidas da Costa e levadas do Brasil, também, como hoje se diz, reciclavam o saber da tradição religiosa aprendida com ‘os antigos’, nos terreiros da Bahia”.

A “gamela de Xangô” do Museu Nacional estaria bem de par com a história de Martiniano, muito embora ela não acuse aspectos formais estilísticos pro-

priamente nagôs com os quais Martiniano devia melhor afinar-se. Em todo caso, ela difere muito do repertório conhecido da estatuária da África, seja do golfo da Guiné como de toda a África, mas tem seus pares na fotografia de Frobenius. Qual seria o sentido dessa migração na direção África-Brasil-África?

O fluxo-refluxo entre África-Brasil e Brasil-África, que se deu por tantas outras formas, pode, quem sabe, verificar-se por aí, também, na antiga escultura.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Renato Araújo da Silva (2012), experiente pesquisador de peças em coleções e catalogação de acervos africanos, não poderia deixar de se referir ao que muitas vezes nos impede de discernir com precisão as “permanências culturais africanas nas Américas”. Mas observa como a investigação de vestígios estéticos permite a criação de novas linhas de pesquisa e, conseqüentemente, a ampliação de possibilidades de ensino-aprendizado sobre os laços históricos e culturais entre a África e o Brasil, citando Marianno Carneiro da Cunha como o primeiro intelectual a favorecer tudo isso “com argumentos estéticos decisivos”.

Não se pode dissimular a realidade concreta das semelhanças e das diferenças, mas será sempre difícil saber o que é africano na África e o que é africano no Brasil, sobretudo no campo do imaginário coletivo e das criações individuais.

As peças do Museu Nacional da UFRJ analisadas podem ter sido fruto de apreensão policial ou poderiam estar entre os presentes trazidos pelas embaixadas enviadas ao Brasil pelos reis do antigo Daomé, a que se deve a incorporação pelo Museu Real de então de sua primeira coleção africana, incorporada no início do século XIX (cf. SOARES, LIMA, 2013; VERGER, 1987, p.257-292; VERGER,199).

Os dados que levantamos sobre elas, entretanto, situam-se todos no último quarto do século XIX e não em seu início. Cabe continuar refletindo sobre os caminhos de compreensão da presença de mais essa produção atípica da África ou do Brasil, concomitante em Lyon e no Brasil, no período. E avaliar também as relações implicadas nas trocas através do comércio entre Brasil e Nigéria no século XIX, mas, sobretudo, a presença importante de uma comunidade brasileira em Porto Novo, sede da SMA, que fundou o museu em Lyon, no qual supomos ter Frobenius tomado a fotografia de peças similares. Difícilmente se poderiam interpor a essa hipótese peças como o *par de ibejis* ewe do Togo em depósito no MAE/USP, pois as peças do Museu Nacional e as da foto de Frobenius são inusitadas demais – há apenas traços isolados em comum.

É preciso também ser prudente antes de considerar evidência o que nos dizem imagens missionárias e coloniais, conforme discussão sobre desenhos e fo-

tografias da África na pesquisa das artes ou de objetos artefatuais desenvolvida em Salum (2012-2014).

Em contrapartida, aqui vimos como antigos objetos de cultos afro-brasileiros testemunham de modo emblemático facetas dos estudos socioantropológicos sobre o negro no Brasil – instâncias perpassadas pelas fases do ciclo de vida de muitos deles, que incluem marcas das mãos de seus idealizadores.

São elas que dão sentido especial a esses objetos hoje em coleção, direcionando-nos para outras abordagens do conhecimento, de impossível alcance apenas com o raciocínio linear e sem os sentidos, sobretudo os que nos levam ao vislumbre de certas marcas só perceptíveis no exame detido sobre o objeto artefatural.

Mesmo assim, os objetos que estudamos ocupam outros lugares além dos que já ocupam nas complexas relações histórico-culturais intercontinentais entre África, Europa, Américas, e nos demandam atenção para outras de suas expressões (simbólicas, estéticas, conceituais, pedagógicas), e é para isso que devemos olhar também.

## NOTA

1 Os créditos das imagens utilizadas na produção das figuras deste artigo estão discriminados e incorporados no corpo do texto. Todas as figuras deste artigo são de elaboração e produção gráfica da autora, devendo ser mencionada referência e autoria caso aplicadas em separado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABIODUN, Rowland; DREWAL, Henri; PEMBERTON II, John. *The Yoruba Artist: New Theoretical Perspectives on African Arts*. Washington; London: Smithsonian Institution, 1994.
- AYOH'OMIDIRE, Félix; AMOS, Alcione M. O babalaô fala: a autobiografia de Martiniano Eliseu do Bomfim. *Afro-Ásia*, n. 46, p. 229-261, 2012.
- BARATA, Mário. A escultura de origem negra no Brasil. *Brasil Arquitetura Contemporânea*, n. 9, p. 51-56, 1957.
- BARRINGER, Tim; FLYNN, Tom (Ed.). *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and Museum*. London; New York: Routledge, 1998.
- BASCOM, William. A Yoruba Master Carver: Duga of Meko. In D'Azevedo, Warren (Ed.). *The traditional artist in African society*. : Indiana University Press, p. 62-78, 1973.
- BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Editora Nacional, Brasileira, 313 [1. Ed. fr., 1958], 1978.)

- BATISTA, Marta Rossetti. Coleção Mário de Andrade: religião e magia, música e dança, cotidiano. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2004.
- BAUDIN, R.P. [Noel]. Le Fétichisme Religion des Nègres de la Guinée. I. Fétichisme. Système religieux des Noirs de la Côte des Esclaves. Cosmogonie et Théogonie. (Suite 1) Divinités dépendantes d'Obatala et d'Odudua. Chango. Les Missions Catholiques: Bulletin Hebdomadaire Illustré de l'Oeuvre de la Propagation de la Foi, v. XVI, n. 778, p. 205-216, 1884.
- BILDDATENBANK Frobenius-Institut an der Goethe-Universität. Disponível em: <http://bildarchiv.frobenius-katalog.de/>. Acesso em: maio 2014. S.d.
- BLIER, Suzanne Preston. Melville J. Herskovits and the Arts of Ancient Dahomey. *Anthropology and Aesthetics*, n. 16, p. 125-142, 1988.
- \_\_\_\_\_. Field Days: Melville J. Herskovits in Dahomey. *History in Africa*, v. 16, p. 1-22, 1989.
- \_\_\_\_\_. African vodun: art, psychology, and power. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- BNDIGITAL. Biblioteca Nacional Digital Brasil. Acervo Digital. Acessível em <http://bndigital.bn.br/acervo-digital>. Acesso: maio 2014. S.d.
- BONNEMAISON, Michel. Le Musée Africain de Lyon: d'hier à aujourd'hui. *Histoire, monde et cultures religieuses*, n. 2 (Les 150 ans de la Société des Missions Africaines), p. 143-152. Disponível: [www.cairn.info/revue-histoire-monde-et-cultures-religieuses-2007-2-page-143.htm](http://www.cairn.info/revue-histoire-monde-et-cultures-religieuses-2007-2-page-143.htm). Acesso: maio 2014. 2007.
- BRAZIL, Étienne. O fetichismo dos negros no Brazil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, tomo LXXIV, parte 2, p. 195-260, 1911-1912.
- CARNEIRO, Edison. Negros bantus: notas de etnografia religiosa e de folclore. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CUNHA, Marianno Carneiro da. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (Ed.). *História geral da arte no Brasil*, vol. II. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, p. 973-1033, 1983.
- FAGG, William. The african artist. In Biebuyck, Daniel (Ed.). *Tradition and Creativity in Tribal Art*. Berkeley: University of California, p. 42-57, 1969.
- \_\_\_\_\_. A Master Sculptor of the Eastern Congo. *Man*, v. 48, p. 36-38, 1948.
- FAILLACE, Vera Lúcia Miranda (Org.). *Arquivo Arthur Ramos: Inventário Analítico*. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, Coleção Rodolfo Garcia, 30, 2004.
- FARIA, Luiz de Castro. As exposições de antropologia e arqueologia do Museu Nacional. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Publicações avulsas, 4, 1949.
- FERNANDES, Albino Gonçalves. Xangôs do Nordeste: investigações sobre os cultos negro-fetichistas do Recife. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Biblioteca de Divulgação Científica, 13, 1937.

- FROBENIUS, Leo. *The childhood of man: a popular account of the lives, customs and thoughts of the primitive races*. London: Seeley, 1909.
- \_\_\_\_\_. *Der Ursprung der afrikanischen Kulturen*. Berlin: Gebrüder Borntraeger, 1898.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Africanism and Racial Democracy: The Correspondence between Herskovits and Arthur Ramos (1935-1949)*. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, v. 19, n. 1, p. 53-79. Disponível em: [http://www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com\\_content&task=view&id=237&Itemid=162](http://www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com_content&task=view&id=237&Itemid=162). Acesso em: maio de 2014. 2008.
- HERSKOVITS, Melville J. *Pesquisas etnológicas na Bahia*. Salvador: Museu de Arte da Bahia, p. 13-36. [Reedição da conferência proferida na Fac. de Filosofia da Bahia em maio de 1942, publicada em 1943 pela Secretaria de Educação e Saúde, Publ. do Museu da Bahia, 3]. 2008.
- \_\_\_\_\_. *Dahomey: an ancient West African kingdom*. 2 v. New York: J. J. Augustin. Acessível: <http://ufdc.ufl.edu/UF00075011/00001?search=dahomey>; e, <http://ufdc.ufl.edu/UF00075011/00002?search=dahomey>. Acesso: julho 2014. 1938.
- KUMBUKUMBU. *África, Memória e Patrimônio (exposição permanente)*. Acessível em: <http://www.museunacional.ufrj.br/novidades/pagina/afrika-memoria-e-patrimonio>. Acesso: junho 2014. S.d.
- LIMA, Vivaldo da Costa. *O candomblé da Bahia na década de 1930: Martiniano e Aninha foram as figuras mais importantes e prestigiosas do candomblé na Bahia naquela época*. *RELIGIÕES NO BRASIL. Estudos Avançados*, v. 18, v. 52, p. 201-221, 2004.
- LODY, Raul. *Coleção Arthur Ramos*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore; Fortaleza: UFCE, 1987.
- LUBAR, Steven; KINGERY, W. David (Ed.). *History from things: essays on material culture*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1993.
- LÜHNING, Angela. *Acabe com este Santo, que Pedrito vem aí...* In *Dossiê povo negro – 300 anos*. *Revista USP*, n. 28, p. 194-220, 1995-1996.
- MESTRE EDISON CARNEIRO. In *Centenário de Edison Carneiro (1912-2012)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Amadeu Amaral/CNFCP/Iphan, *Caminhos de Cultura Popular*, 2, 2012.
- OLBRECHTS, Frans. *Plastiek van Kongo*. Antwerpen: Standaard-Boekhandel, 1946.
- PÁRES, Luis Nicolau. *A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. Campinas: Editora Unicamp, 2006.
- PEARCE, Susan. *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge, *Leicester Readers in Museum Studies*, 2001.
- POLO, Fausto; DAVID, Jean. *Catalogue des Ibeji*. Zürich: Galerie Walu, 2001.

- RAAI. Ross Archive of African Image, n. 1995. Acessível: [http://raai.library.yale.edu/site/index.php?globalnav=image\\_detail&image\\_id=5608](http://raai.library.yale.edu/site/index.php?globalnav=image_detail&image_id=5608). Acesso: junho 2014. S.d.
- RAFAEL, Ulisses N.; MAGGIE, Yvonne. Sorcery objects under institutional tutelage: magic and power in ethnographic collections. *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, v. 10, n. 1, p. 276-342. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-43412013000100014-&lng=en&tling=en](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-43412013000100014-&lng=en&tling=en). 10.1590/S1809-43412013000100014. Acesso em: maio/junho de 2014. 2013.
- RAMOS, Arthur. Arte negra no Brasil. *Cultura*, ano 1, n. 2, p. 189-212, 1949.
- \_\_\_\_\_. O Negro brasileiro: ethnographia religiosa e psychanalyse. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Bibliotheca de Divulgação Científica, 1, 1934.
- RIBEIRO JR., Ademir. Parafernália das mães-ancestrais: as máscaras gueledé, os edan ogboni e a construção do imaginário sobre as ‘sociedades secretas’ africanas no Recôncavo Baiano. Dissertação (Mestrado) – Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- RODRIGUES, Nina. As Bellas-Artes nos colonos pretos do Brasil: a escultura. In *Para nunca esquecer: negras memórias/memórias de negros*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, p. 158-163 [reprodução da revista *Kósmos*, Rio de Janeiro, ano I, n. 8, p.11-16, 1904], 2002.
- \_\_\_\_\_. Os africanos no Brasil. São Paulo: Editora Nacional, Biblioteca Pedagógica Brasileira, série V, Brasileira, IX, 1935.
- SALUM, Marta Heloísa Leuba. Mãos de artista, obras anônimas: marcas de um Brasil africano ou de uma África brasileira em objetos de museu. Datilografado, inédito, 2014.
- \_\_\_\_\_. Des-en-terrando achados: vistas sobre a África das diásporas. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 2012-2014 (no prelo).
- \_\_\_\_\_. Por que são de madeira essas mulheres d’água? *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, n. 9, p. 163-193, 1999.
- SALUM, Marta Heloísa Leuba; BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. African art in Brazilian Museums: an Overview and Critique. *Comunicação, Arts Council of the African Studies Association’s 15th Triennial Symposium on African Art*, Los Angeles, 2011.
- SANSI-ROCA, Roger. De armas do fetichismo a patrimônio cultural: as transformações do valor museográfico do candomblé em Salvador da Bahia no século XX. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (Orgs.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond; Brasília: IPHAN/DEMU, 2007, p. 95-112. (Coleção Museu, memória e cidadania, 3)
- SILVA, Renato Araújo. Um Para-Sol do Benin e seus Emblemas. Texto de apresentação da peça Para-sol do Benin de Jacob Adonon (2007) do acervo do Museu Afro Brasil, parque do Ibirapuera, São Paulo, mimeo., 2012.

- SOARES, Mariza de Carvalho; LIMA, Rachel Corrêa. A Africana do Museu Nacional: história e museologia. In AGOSTINI, Camila. *Objetos da escravidão: abordagens sobre a cultura material da escravidão e seu legado*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- STOLL, Maried; STOLL, Gert; KLEVER, Ulrich. *Ibeji: Zwillingsfiguren der Yoruba; Twin Figures of the Yoruba*. München: Gert and Mareidi Stoll, 1980.
- THOMPSON, Robert Farris. *Face of the gods: art and altars of Africa and the African Americas*. New York: Museum for African Art; Munich: Prestel, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Flash of the spirit: African and Afro-American art and philosophy*. New York: Vintage Books, 1984. [Ed. port., São Paulo, 2011]
- \_\_\_\_\_. *Yoruba Artistic Criticism*. In: D'Azevedo, Warren (Ed.). *The traditional artist in African society*. Bloomington: Indiana University Press, p. 19-61, 1973.
- VAROQUI, Jacques. *Les jumeaux éwé du Togo*. Acessível em: <http://missionsafricaines.org/les-jumeaux-ewe-du-togo25.html>. Acesso: maio 2014. 28 mar. 2013.
- VERGER, Pierre. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos: dos séculos XVII a XIX*. Salvador: Corrupio, 1987 [1 ed., Paris, 1968].
- \_\_\_\_\_. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio, 1981.
- VOGEL, Susan Mullin. *Know artists but anonymous works: fieldwork and art history*. *African Arts*, v. 32, n. 1, Special Issue: Authorship in African art, part 2, p. 40-55 e 93-94, 1999.
- VOZ da Rússia. *O trajeto de um artista: Dimitri Ismailovitch caminho da Rússia ao Brasil*. Acessível: [http://portuguese.ruvr.ru/radio\\_broadcast/77226473/112751522/](http://portuguese.ruvr.ru/radio_broadcast/77226473/112751522/). Acesso: julho de 2014. S.d.
- ZERBINI, Laurick; BONDAZ, Julien. *Afrique en résonance: Collection du Musée Africain de Lyon*. Milan: 5 Continents éditions, 2014.

---

**Marta Heloísa (Lisy) Leuba Salum** é docente do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP) e membro do Núcleo de Apoio à Pesquisa Brasil África PRP/USP, gestão 2011-2014.

**Recebido em: 20/03/2014**

**Aceito em: 05/04/2014**