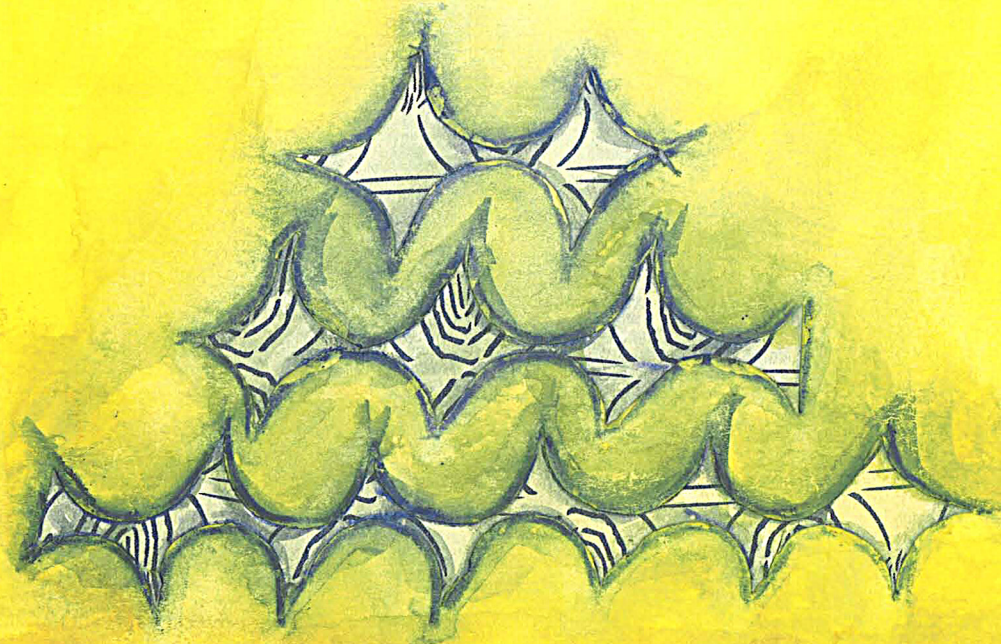
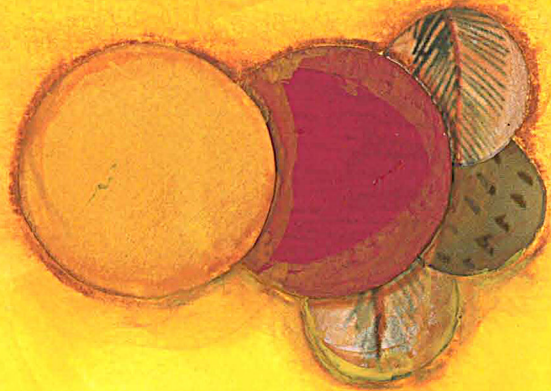


REFLEXÕES E CONSIDERAÇÕES
A RESPEITO DA FORMAÇÃO E PERFIL DA
**COLEÇÃO AFRICANA DA
FUNDAÇÃO CULTURAL
EMA GORDON KLABIN**

LUCIARA DOS SANTOS RIBEIRO





"Este trabalho é resultado da monografia Reflexões e considerações a respeito da formação e perfil da Coleção Africana da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, apresentada como pesquisa de final de curso na graduação de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, em 28 de julho de 2014. Na ocasião, a banca composta por Prof^ª Dr^ª Ilana Goldstein e Prof^ª Dr^ª Letícia Squeff, sugeriu modificações que auxiliaram na revisão e complementação da pesquisa. Tais ações foram concretizadas entre os meses de agosto de 2014 à junho de 2015. A impressão deste trabalho pretende fomentar e difundir as pesquisas e discussões em torno das estéticas e produções de artes não-ocidentais."



FUNDAÇÃO
CULTURAL
EMA GORDON
KLABIN



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO - CAMPUS GUARULHOS
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS.
GRADUAÇÃO DE HISTÓRIA DA ARTE

LUCIARA DOS SANTOS RIBEIRO

**REFLEXÕES E CONSIDERAÇÕES
A RESPEITO DA FORMAÇÃO E PERFIL DA COLEÇÃO AFRICANA DA
FUNDAÇÃO CULTURAL EMA GORDON KLabin**

Guarulhos
2014

LUCIARA DOS SANTOS RIBEIRO

**REFLEXÕES E CONSIDERAÇÕES
A RESPEITO DA FORMAÇÃO E PERFIL DA COLEÇÃO AFRICANA DA
FUNDAÇÃO CULTURAL EMA GORDON KLABIN**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
bacharelado em História da Arte da Universidade
Federal de São Paulo, sob a orientação da Prof^a
Dr^a Marta Denise da Rosa Jardim.

Guarulhos
2014

RIBEIRO, Luciara Santos.

Reflexões e considerações a respeito da formação e perfil da Coleção Africana da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin/ Luciara dos Santos Ribeiro – Guarulhos, 2014.

180 f.:il.

Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História da Arte – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História da Arte, 2014.

Orientação: Marta Denise da Rosa Jardim.

Título em inglês: Considerations and reflexions about the formation and listing of African Ema Gordon Klabin Collection Cultural Foundation.

1. Arte Africana. 2. Fundação Cultural Ema Gordon Klabin. 3. Ladislav Segy. 4. Primitivismo. 5. Áfricas. I. Título.

LUCIARA DOS SANTOS RIBEIRO

**REFLEXÕES E CONSIDERAÇÕES
A RESPEITO DA FORMAÇÃO E PERFIL DA COLEÇÃO AFRICANA DA
FUNDAÇÃO CULTURAL EMA GORDON KLABIN**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Bacharelado em História da Arte da Universidade
Federal de São Paulo, sob a orientação da Prof.^a
Dr.^a Marta Denise da Rosa Jardim.

Aprovação: 28 / 07 / 2014

Banca composta por:

Prof^a Dr^a Marta Denise da Rosa Jardim
Universidade Federal de São Paulo

Prof^a Dr^a Ilana Seltzer Goldstein
Universidade Federal de São Paulo

Prof^a Dr^a Letícia Coelho Squeff
Universidade Federal de São Paulo

A todas as mulheres negras que lutam.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que tiveram presentes comigo durante esses cinco anos de graduação. Agradeço à amiga e orientadora Marta Denise Jardim pelo apoio durante a pesquisa. À equipe da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin pela atenção e disponibilidade, em especial a Daniele Paro, Paloma Durante, Cristina Moutela, Fabiana Vanz, Felipe Alves de Azevêdo, Raquel Harumi e Ingrid Laís. Ao bibliotecário Hélio, do MAE-USP, pelo auxílio durante as pesquisas. À Ilana Goldstein pela disponibilidade e atenção. À Eunice Moraes Sophia e Rafael Almeida Tonono do acervo do MASP. À Juliana Ribeiro e Fátima Gomes do Museu Afro Brasil por acreditarem e contribuírem com este trabalho. A André Tavares pelo apoio durante os anos de graduação. A Pedro Cesarino por me apresentar a antropologia. À Letícia Santos pelas fotos aqui apresentadas. A Daniel de Souza pela ilustração realizada especialmente para este trabalho. A Marcel Copola pelo dedicado trabalho de edição e diagramação deste trabalho. À Bruna Amaro pelo trabalho produzido para a capa desta pesquisa. À professora Sueli Francisca (Ensino Médio) por ter contribuído para o início do meu longo processo de reconhecimento como mulher negra. À professora Regina Godoy (Ensino Médio) por me apresentar a arte e toda a sua poesia. Aos docentes do Departamento de História da Arte da Unifesp. A Universidade de Salamanca por ter me acolhido durante um semestre de intercâmbio.

A Paulo Roberto pelo amor que sinto e pela parceria constante. À parteira/obstetra Lindalva de Xique-Xique por ter me dado à mão para conhecer o mundo. Às minhas avós Joana e Maria por serem exemplos de mulheres guerreiras. Às minhas irmãs Claudineia, Claudice, Rafaela, Samara e Angélica. Aos meus irmãos Cleiltom e Lucas. À minha grande família espanhola: Daniel Hoen, Alberto Rancid, Silvia Sancho, Carmen Hoen, Olaia Rodríguez, Alberto Sesmero, Marta Hervás, Nuria Vierna, Ariadna Ruigo. À minha família da Tamandaré: Jeferson Ferreira, Tiago Martins, Victor Balan e Leandro Silva. À saudosa repú-

blica de baixo e suas integrantes Larissa Gontscharow e Naomi Alessandra.

À Jéssica Bizi pelas noites alegres em Salamanca. A Jade Medeiros por ser grande amiga e irmã. À Victoire Lallouette pelo carinho e amizade. À Marcia Domingues por ter oferecido o seu ombro amigo tantas vezes. À Priscila Oliveira pelas conversas, viagens e sorrisos. À Catalina Gómez pela poesia constante. À Sofia Machain pelas conversas noturnas recheadas de jamón. À Serge Noukoue pelo auxílio com os estudos sobre cinema em África. À Luciane Ramos Silva por ter me apresentado à importância dos estudos sobre África e sua diáspora. À Talita Rocha e Jessica Cavalcante pela parceria, apoio, luta e amizade desde a adolescência. A Marcel Couto e Vivian Bortolotti pela amizade sincera e divertida. A Renata Cordeiro, Fernanda Carneiro, Vanessa Oliveira, Sintia Cunha, Camila Gregório e Guilherme Yukio pelas risadas, abraços, carinhos, conversas e amizade durante esses cinco anos de graduação. A Renata Tsuchiya e Paulo Abe pelas conversas e cervejas. A Romário Rodrigues pela amizade eterna. À Emi Koide por ser companheira nas pesquisas sobre África. A Kajali Vitorio e Lunalva Silva pela amizade e luta inspiradora. À Gabriela Caetano por ter sido minha melhor vizinha. À Julia Salgueiro pela confiança, parceria e amizade. A Fernando Fileno pelas conversas e lutas compartilhadas. À Christiane Duarte e seus lindos desenhos. À Sofia Inda pela amizade e parceria nos estudos de África. A Marília Frozza e Maciel Goelzer pelos passeios e acolhidas porto-alegrenses. À Andreia Rodrigues pela amizade animada. A Fabiola Andrade e Natália Cruz pela amizade e força. À Juliana Santos e Mirella Santos pela linda amizade, conversas, escutas e as pesquisas em arte. À Jéssica Diane e Erico Brito pelas viagens, risadas e momentos.

Ao Bloco Fluvial do Peixe Seco. À Escola de Samba do Lavapés. Ao Núcleo de Cultura Corpo e Arte (NUCCA/Unifesp). Ao curso técnico em Museologia da ETEC PJ. À aldeia guarani Tekoá Pyau pela luta e resistência. Ao Centro de Acolhida aos Refugiados – Caritás/SP. Ao Acervo África. À Casa das Áfricas. Ao Acervo de Memória e do Viver Afro-brasileiro Caio Egydio de Souza Aranha. À equipe do jornal Voz da Leste. Aos educadores do Museu Afro Brasil.

E a todos os amigos e amigas que fizeram parte e acompanharam esse processo.

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo investigar a formação e o perfil da Coleção Africana da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin. Nosso interesse é transitar entre a antropologia e a história da arte, utilizando abordagens de autores dos dois campos de estudo.

Buscamos na primeira parte deste trabalho contextualizar o colecionismo de Ema Klabin dentro do colecionismo privado em São Paulo e as influências dessa tendência em suas escolhas. Evidenciamos que as compras de peças originárias de países do continente africano, realizadas por Ema Klabin, ocorreram atravessadas por conceitos primitivistas. No exame da relação comercial entre Ema Klabin e o *marchand* Ladislav Segy apresentamos a relação e influência entre modernismo nas artes e o pensamento primitivista.

Seguindo na mesma direção, a segunda parte do trabalho apresenta um estudo inicial da coleção africana formada por Ema Klabin. Partindo de observações de Ladislav Segy buscamos evidenciar e desconstruir conceitos genéricos e primitivistas que permeiam as artes das Áfricas. Nesse sentido, inclui-se criar paralelos e relações com alguns autores importantes para a discussão, assim como instituições públicas que também apresentam acervos semelhantes, como o Museu de Arte de São Paulo, o Museu Afro Brasil e o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

Este estudo é uma primeira síntese de diferentes movimentos de pesquisa em processo de sistematização e organização. Os resultados que apresentamos nesta monografia dizem respeito a doze das dezesseis peças da coleção. Nosso esforço centrou-se na leitura da descrição dessas peças comercializadas pelo *marchand* Ladislav Segy, através do olhar crítico de pesquisadores das artes das Áfricas.

Palavras-chaves: Arte Africana, Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, Ladislav Segy, Primitivismo, Áfricas.

ABSTRACT

This research aims to investigate the teacher training and the profile of the African Collection of Ema Gordon Klabin Cultural Foundation. Our interest is to develop this theme by using both anthropological and art historical approach.

In the first part of this paper we aim to contextualize Ema Klabin within the private art collecting in São Paulo and the influences of this trend in her choices. We intend to show that buying artwork from of the African continent countries, made by Ema Klabin, was influenced by primitivism concepts. When examining the relationship between the dealer Ladislav Segy and Ema Klabin we present the influence in the relationship between Modernism in the arts and the primitivism thought.

Following the same direction, the second part of this paper presents an initial study of African Ema Klabin collection. Starting from Ladislav Segy's observations we try to show and undo the general and primitivist concepts that intermediate Africa's Art. (In this sense), According to this paper main goal we also intend to create links between important authors which support this discussion theme as well as public institutions that present similar collections - such as the Museum of Art of São Paulo, Afro Brazil Museum and the Museum of Archaeology and Ethnology, University of São Paulo.

This research is a brief overview of different research possibilities of a systematization and organization process. In this paper we present the study related to twelve of the sixteen pieces of the collection. The main idea is focused on reading the description of these art pieces offered by the art dealer and curator at the critical point of view of some researcher of African art.

Key-words: African arts, Ema Gordon Klabin Cultural Foundation, Ladislav Segy, Primitivism, Áfricas.

SUMÁRIO DE IMAGENS

Fig. 1: Daniel R. de Souza. S/ Título. Grafite e tinta sobre sobre papel. 2014. Imagem cedida pelo artista.

Fig. 2: Ema Gordon Klabin no sofá do salão de sua casa, entre peças da coleção. Década de 1980. Acervo fotográfico da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

Fig. 3: Ema Gordon Klabin na galeria da casa da rua Portugal (atual sede da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin). Bairro dos Jardins. São Paulo. Provavelmente entre 1980- 1990. Acervo fotográfico da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

Fig. 4: Ladislav Segy. Fotografia de Dena. Contracapa da terceira edição do livro *African Sculpture Speaks*. 3ª Edição. Editora Hill & Wang. 1969. New York. Acervo Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

Fig. 5: Ladislav Segy exibindo sua coleção ao fundo. Fotografia extraída do folder de venda do livro *African sculpture speaks*, 2ª Ed. Editora Lawrence Hill. 1955. New York. Acervo Fundação Cultural Ema Gordon Klabin - FCEGK.

Fig. 6: Ladislav Segy (1904-1988). *Dark Village*. 1941. Óleo sobre plátex. 40,9 cm x 60,9 cm. Acervo The Phillips Collection. Washington, D.C. Adquirida em 1942. Fotografia de divulgação retirada do site: <http://www.phillipscollection.org/collection>. Acesso em: 06/jul./2014.

Fig. 7: Ladislav Segy (1904-1988). Retrato de Abraham Walkowitz. 1944. Óleo sobre academy board. 50,5 cm x 40,6 cm. Acervo Brooklyn Museum, em New York. Presente do artista. Fotografia de divulgação, realizada em 2006.

Extraída do site: <http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/collections>. Acesso em: 06/jul./2014

Fig. 8: Vicente Van Gogh (1853 – 1890). *De sterrennacht*. Óleo sobre tela. 73,7 cm × 92,1 cm. Coleção permanente do Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA). Fotografia extraída do site [http://www. Culturalinstitute.com](http://www.Culturalinstitute.com). Último acesso em: 06/07/2014.

Fig. 9: Pablo Picasso (1881-1973). Retrato de Suzanne Bloch. Óleo sobre tela, 65 cm x 54 cm. Coleção do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Doada por: Walter Moreira Salles. Fotografia retirada do site: <http://masp.art.br>. Último acesso em: 06/07/2014.

Fig. 10: Retrato de André Breton exibindo sua coleção de arte. 1960. Fotografia realizada por Ida Kar. Acervo da National Portrait Gallery, Londres. Extraída do site: <http://www.npg.org.uk/collections>. Último acesso em: 06/07/2014.

Fig. 11: Cartaz da exposição Bahia no Ibirapuera. De 21 de setembro à 31 de dezembro. 1959. São Paulo. Imagem extraída de Catálogo da exposição “Maneiras de expor”. Museu da Casa Brasileira. De 16 de agosto à 09 novembro de 2014.

Fig. 12: Exposição Costa do Marfim. MASP. 1974. Imagem extraída de Catálogo da exposição “Maneiras de expor”. Museu da Casa Brasileira. De 16 de agosto à 09 novembro de 2014.

Fig. 13: Vista da exposição África Negra. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. 1988. Imagem extraída de Catálogo da exposição “Maneiras de expor”. Museu da Casa Brasileira. De 16 de agosto à 09 novembro de 2014.

Fig. 14: Casa do Brasil no Benin. Data desconhecida. Imagem extraída de Catálogo da exposição “Maneiras de expor”. Museu da Casa Brasileira. De 16 de agosto à 09 novembro de 2014.

Fig. 15: Casa do Benin no Brasil. 2014. Imagem extraída do site da Prefeitura de Salvador: www.salvador.ba.gov.br/casa-do-benin. Acesso em: 14/12/2014.

Fig. 16: Ema Klabin em frente à Grande Esfinge de Gizé. Giza – Egito. 1950. Acervo fotográfico da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin

Fig. 17: Ema Klabin junto ao guia turístico à frente do grupo caminhando no deserto. Karnak – Egito. 1954. Acervo fotográfico da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin

Fig. 18: Ema Klabin diante do templo do Vale dos Reis Hatchepsut – Egito. 1954. Acervo fotográfico da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

Fig. 19: Ema Klabin diante de entrada de templo de Karnak. Karnak – Egito. 1954. Acervo fotográfico da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

Fig. 20: Ema em riquixá puxado por homem em traje típico zulu. Durban – África do Sul. 1956. Acervo fotográfico da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

Fig. 21: Parte da coleção de arte das Áfricas em exposição na Fundação Cultural Ema Gordon Klabin. 2015. Fotografia: Daniele Paro.

Fig. 22: Mapa da África com destaque nas sociedades representados no acervo do Museu Afro Brasil. Imagem cedida por: Juliana Ribeiro Bevilacqua. 2015.

Fig. 23: Mapa do continente africano com destaque das sociedades representadas no acervo do MAE/USP. Imagem extraída de do Guia Temático para professores. Formas de Humanidade. África: Culturas e sociedades. MAE/USP. 2008. Pág. 10.

Fig. 24: Parecer técnico de aquisição da escultura Yorubá. 1977. Emitido por Segy Gallery. Acervo FCEGK.

Fig. 25: Parecer técnico de aquisição da escultura Batabwa. 1955. Emitido por Segy Gallery. Acervo FCEGK.

Fig. 26: Parte da coleção de arte das Áfricas da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin. 1992. Fotografia extraída do inventário realizado por Marcelo Mattos Araújo.

Fig. 27: Parte da Coleção de Arte das Áfricas exposta na Fundação Cultural Ema Gordon Klabin. 2015. Fotografia: Luciara Ribeiro.

Fig. 28: Escultura Bakota, África Equatorial. Autor desconhecido. Madeira e metal. 47,5 x 25,5 x 6,4 cm. Datação desconhecida. Fotografia: Letícia Santos.

Fig. 29: Escultura / Máscara M'Pongwe, África Equatorial. Autor desconhecido. Madeira entalhada e policromada. 25,2 x 15,7 x 15,2 cm. Datação desconhecida. Fotografia: Letícia Santos.

Fig. 30: Escultura Songye, Zaire (Rep. Dem. do Congo). Autor desconhecido. Madeira. 35,5 x 6,8 x 11,9 cm. Datação desconhecida. Fotografia: Letícia Santos.

Fig. 31: Pintura Etíope, Etiópia. Autor desconhecido. Pintura sobre tecido. 21,2 x 22,0 cm. Datação desconhecida. Fotografia: Letícia Santos.

Fig. 32: Mapa e informações da República da Nigéria. Mapa extraído do site de cartografias das Nações Unidas. <http://www.un.org/Depts/Cartographic/map/profile/nigeria.pdf>. Acesso em: 25/02/2015. Informações de: <https://data.un.org/CountryProfile.aspx?crName=NIGERIA>. Acesso em: 01.03.2015.

Fig. 33: Estatueta Ibeji, Iorubá, Nigéria. Compra da Segy Galley, New York em 1971. Compra realizada com verba SAMAE-Acervo MAE/USP (Inv. 71/3.10). Foto: Ader Gotardo. Fonte: <http://www.mae.usp.br/acervo/etnologia-africana-e-afro-brasileira/#>. Último acesso em: 01/06/2014.

Fig. 34: Edan da associação Ògbóni. Compra da Segy Gallery. New York em 1972. Acervo MAE/USP. Fotografia de divulgação. Fonte: <http://www.arteafricana.usp.br/codigos/galeria/galeria.html>. Último acesso em: 01/06/2014.

Fig. 35: Escultura Yorubá, Nigéria. Autor desconhecido. Latão, ferro e prego. 19,7 x 2,0 x 2,7 cm. Datação desconhecida. Fotografia: Letícia Santos.

Fig. 36: Escultura Yorubá, Nigéria. Autor desconhecido. Madeira. 26,5 x 9,4 x 7,7 cm. Datação desconhecida. Fotografia: Letícia Santos.

Fig. 37: Casal de Ibeji. Nigéria. Iorubá. Século XIX. Entalhe em Madeira,

tinta, búzios, tecido e contas. 48 x 14 x 10 cm. Proprietário: Museu Afro Brasil. Imagem cedida pela equipe de museologia do Museu Afro Brasil.

Fig. 38: Escultura/Máscara-Elmo Yorubá, Nigéria. Autor desconhecido. Madeira. 28 x 21 cm. Datação desconhecida. Fotografia: Letícia Santos.

Fig. 39: Estatueta de Exú. Iorubá. Nigéria. Século XX. Entalhe em Madeira. 10,2 x 3,7 x 4 cm. Proprietário: Museu Afro Brasil. Imagem cedida pela equipe de museologia do Museu Afro Brasil.

Fig. 40: Escultura Yorubá, Nigéria. Autor desconhecido. Madeira. 36,7 x 7,9 x 10,3 cm. Datação desconhecida. Fotografia: Letícia Santos.

Fig. 41: Escultura Yorubá, Nigéria. Autor desconhecido. Madeira. 51 x 22,3 x 9,5 cm. Datação desconhecida. Fotografia: Letícia Santos.

Fig. 42: Oxê Xangô - Machado de Xangô, rei divinizado, entidade ígnea que comanda os raios e os trovões. Nigéria. Século XX. Entalhe em Madeira. 61 x 19,5 x 16 cm. Proprietário: Museu Afro Brasil. Imagem cedida pela equipe de museologia do Museu Afro Brasil.

Fig. 43: Oxê Xangô - Machado de Xangô, rei divinizado, entidade ígnea que comanda os raios e os trovões. Século XX. Entalhe em Madeira e metal. 57 x 14 x 7,5 cm. Proprietário: Museu Afro Brasil. Imagem cedida pela equipe de museologia do Museu Afro Brasil.

Fig. 44: Oxê Xangô - Machado de Xangô, rei divinizado, entidade ígnea que comanda os raios e os trovões. Nigéria – Benin. Século XIX. Entalhe em Madeira. 53 x 16 x 15,5 cm. Proprietário: Museu Afro Brasil. Imagem cedida pela equipe de museologia do Museu Afro Brasil.

Fig. 45: Oxê Xangô - Machado de Xangô, rei divinizado, entidade ígnea que comanda os raios e os trovões. Nigéria. Século XX. Entalhe sobre Madeira. 63 x 15,5 x 17 cm, Proprietário: Museu Afro Brasil. Imagem cedida pela equipe de museologia do Museu Afro Brasil.

Fig. 46: Escultura Yorubá, Nigéria. Autor desconhecido. Madeira. 51 x 22,3 x 9,5 cm. Datação desconhecida. Fotografia: Letícia Santos.

Fig. 47: Oxê Xangô - Machado de Xangô, rei divinizado, entidade ígnea que comanda os raios e os trovões. Sem data. Entalhe em Madeira. 22,2 x 5,5 x 4 cm. Proprietário: Museu Afro Brasil. Imagem cedida pela equipe de museologia do Museu Afro Brasil.

Fig. 48: Oxê de Xangô - fotos de Wagner Souza e Silva – Acervo MAE/USP © 2003. Fonte: <http://www.arteafricana.usp.br/codigos/galeria/galeria.html>. Acesso em; 01/06/2014.

Fig. 49: Mario de Andrade. Escritório na Rua Lopes Chaves. Gabinete de trabalho de Mário na rua Lopes Chaves, São Paulo, outubro de 1945. Arquivo SPHAN (São Paulo). Foto de Germano Graeser. Fonte: revistapesquisa.fapesp.br. Acesso em: 01/06/2014.

Fig. 50: Escultura Batabwe, República Democrática do Congo. Autor desconhecido. Madeira. 31,3 x 6,8 x 10,1 cm. Datação desconhecida. Fotografia: Letícia Santos.

Fig. 51: Mapa e informações da República Democrática do Congo. Mapa extraído do site de cartografias das Nações Unidas: <http://www.un.org/Depts/Cartographic/map/profile/drcongo.pdf>. Acesso em: 25/02/2015. Informações extraídas de: <https://data.un.org/CountryProfile.aspx?crName=Democratic%20Republic%20of%20the%20Congo>. Acesso em 01.03.2015.

Fig. 52: Escultura Bakuba, República Democrática do Congo. Autor desconhecido. Madeira. 34,5 x 9,8 x 9,7 cm. Datação desconhecida. Fotografia: Letícia Santos.

Fig. 53: Escultura Baulê, Costa do Marfim. Autor desconhecido. Madeira. 35 x 7,4 x 7,0 cm. Datação desconhecida. Fotografia: Letícia Santos.

Fig. 54: Mapa e informações da República da Costa do Marfim. Mapa extraído do site de cartografias das Nações Unidas: <http://www.nationsonline.org/maps/cote-dIvoire-political-map.jpg>. Acesso em: 25/02/2015. Informações de: <https://data.un.org/CountryProfile.aspx?crName=C%C3%B4te%20d'Ivoire>. Acesso em 01.03.2015.

Fig. 55: Escultura Bakongo, República Democrática do Congo. Autor desco-

nhecido. Marfim. 22,1 x 2,0 cm. Datação desconhecida. Fotografia: Letícia Santos.

Fig. 56: Escultura Ashante, Gana. Autor desconhecido. Madeira. 32,9 x 15,0 x 4,3 cm. Datação desconhecida. Fotografia: Letícia Santos.

Fig. 57: Escultura Mossi, Burquina Faso. Autor desconhecido. Madeira e couro. 33,4 x 5,8 x 11 cm. Datação desconhecida. Fotografia: Letícia Santos.

Fig. 58: Mapa e informações da República de Gana. Mapa extraído do site de cartografias das Nações Unidas: <http://www.un.org/Depts/Cartographic/map/profile/ghana.pdf>. Acesso em: 25/02/2015. Informações de: <https://data.un.org/CountryProfile.aspx?crName=Andorra>. Acesso em 01.03.2015.

Fig. 59: Boneca Akuabá (Ashanti, África). Madeira. Acervo do MAE/USP. Foto retirada do site do MAE/USP. Fonte: <http://www.arteafricana.usp.br/codigos/galeria/galeria.html>. Último acesso em 01/06/2014.

Fig. 60: Akuá Ba. Arte de Gana. Cultura Ashanti. Madeira e miçangas em vidro. 43 cm x 14 cm x 10 cm. Acervo MASP. Doada por William Daghlán em 1985. Imagem pertencente ao acervo do MASP. Imagem cedida pela equipe de museologia do MASP.

Fig. 61: Akuá Ba. Arte de Gana. Cultura Ashanti. Madeira 32,5 cm x 10,3 cm x 4 cm. Acervo MASP. Doada por William Daghlán em 1985. Imagem pertencente ao acervo do MASP. Imagem cedida pela equipe de museologia do MASP.

SUMÁRIO

Prefácio	27
Introdução	31

Parte 1: Ema Gordon Klabin e Ladislav Segy:

Áfricas, Colecionismo e Primitivismo

CAPÍTULO 1. Da formação da coleção de Ema Gordon Klabin	37
CAPÍTULO 2. A África é varia	42
CAPÍTULO 3. O <i>marchand</i> Ladislav Segy e o Modernismo	49
CAPÍTULO 4. Modernismo e Primitivismo: relações entre África e Ocidente	60

Parte 2: Apresentando a Coleção de artes das Áfricas da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin

CAPÍTULO 5. Perfil da coleção	82
CAPÍTULO 6. Catalogação e nomeação das peças	90
CAPÍTULO 7. Análise da atual expografia	112

Parte 3: Estudos iniciais da Coleção de arte das Áfricas da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin

CAPÍTULO 8. Propostas de estudo	118
CAPÍTULO 9. Estudo das peças de origem Yorubá	121
CAPÍTULO 10. Esculturas Batabwa, Bakongo e Baulê: Dos aspectos funcionais e mágicos-religiosos das artes das Áfricas	143
CAPÍTULO 11. Escultura Bakongo: Relações de exploração e a construção da África selvagem	151
CAPÍTULO 12. Bonecas de fertilidade: Akua'ba e Rad Kamba	157
Considerações finais	164
Referências bibliográficas	166
Créditos e apoio	177

PREFÁCIO

Propiciar diálogos e reflexões sobre África, Arte, e Antropologia é o ponto de partida deste trabalho de conclusão de curso, que tem como propósito apresentar um estudo preliminar sobre a Coleção Africana da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin (FCEGK).

O desenvolvimento desta pesquisa resulta de um acúmulo de reflexões e estudos realizados anteriormente e que contribuíram para seu desenvolvimento. Antes da Coleção Africana da FCEGK ser objeto de nosso estudo investigamos outros objetos que também envolvem a relação da História da Arte ocidental-cristã e a produção artística do continente africano.

Inicialmente o objeto que mobilizou meu interesse por uma pesquisa para trabalho final do curso de História da Arte na UNIFESP foi o estudo da Arte Contemporânea de Angola e suas relações com o Brasil. Ali buscava-se o estudo das relações estabelecidas entre instituições e profissionais vinculadas ao sistema das artes, tais como museus, *marchands*, curadores, artistas e galerias. Durante alguns meses de pesquisa de campo foram realizadas visitas à filial da galeria angolana de arte SOSO, na cidade de São Paulo, e fez-se contato com Daniel Rangel, curador convidado da 3ª Trienal de Luanda e um dos organizadores do Projeto Transit, cujo objetivo é itinerar obras de arte contemporânea da coleção africana Fundação Sindika Dokolo de Angola. Em seguida realizei também uma revisão da literatura sobre as relações Brasil-Angola. Após esse processo inicial de pesquisa percebemos, por conta de algumas leituras, a relevância de estudos que tematizam a relação entre o sistema de arte ocidental-cristão e as artes produzidas nas sociedades africanas. Para tal reflexão foi necessário nos direcionar ao estudo de propostas curatoriais. Com esse tema em mente iniciamos, em agosto de 2013, o estudo da Coleção Africana da FCEGK.

A realização deste estudo envolveu a pesquisa em documentos do acervo arquivístico da FCEGK, que inclui os documentos pessoais de Ema Klabin, como: cartões de viagens, cartas, fotos e anotações diversas. Estudou-se também parte da

documentação museológica, ficha de aquisição e fichas catalográficas individuais, assim como a pesquisa em mídia impressa, como jornais e *folders*.

Tendo em vista que a imagem é um elemento crucial dentro de um curso de História da Arte essa pesquisa envolveu também o estudo fotográfico da coleção, realizado por meio do ensaio individual de cada peça¹. As fotografias são de autoria de Letícia Santos, fotógrafa, produtora cinematográfica e pesquisadora da área de literatura latino-americana e cinema. As fotografias realizadas serão apresentadas ao longo do trabalho em cinco pontos de vista: frontal, costas, lado direito, lado esquerdo e superior, de forma a valorizar a tridimensionalidade de cada peça. Assim, o leitor poderá circular com o olhar, contemplando diversos ângulos da peça.

O ensaio fotográfico tem utilidade para esta monografia e também objetiva contribuir com a FCEGK ao disponibilizar fotos alternativas àquelas de baixa resolução e qualidade digital usadas na documentação das peças.

Com o intuito de contribuir na produção de material didático auxiliar ao estudo das sociedades africanas citadas no texto, apresentaremos mapas do país de origem dessas. E ao lado haverá um breve texto com informações básicas sobre tal país. Com semelhante intenção, apresentaremos brevemente alguns dos autores estudados nesta monografia.

Além do estudo de fontes bibliográficas acadêmicas, buscou-se também o estudo através da vivência com comunidades de culturas religiosas afro-brasileiras, tendo sido realizadas algumas visitas e conversas com o pai de santo Eurico Ramos, do Terreiro de Candomblé Araketu, localizado na cidade de Seropédica, no Estado do Rio de Janeiro. Também foram realizadas visitas aos terreiros de Candomblé Asé Ylê de Hozouane, localizado na região de Parelheiros, zona sul da cidade de São Paulo, no Ilê Axé Oxumarê e na Casa Branca do Engenho Velho, ambos localizados no bairro da Federação, em Salvador, no Estado da Bahia.

Durante a pesquisa foram realizadas visitas em alguns museus que também possuem acervos de produções artísticas de países do continente africano e afro-brasileiras, como o Museu Afro Brasil, o Museu de Etnologia e Antropologia da Universidade de São Paulo, o Museu de Arte de São Paulo e o Museu Afro Brasileiro da Universidade Federal da Bahia.

1. Ensaio fotográfico realizado em 22/11/2013.

Também foram fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa temas discutidos pelas disciplinas de:

Arte das Áfricas e História e Etnografia das práticas artísticas e das línguas das Áfricas, ambas ministradas pela Prof^ª Dr^ª Marta Denise Jardim, e *Antropologia e Arte*, ministrada pelo Prof Dr Pedro Cesarino, sendo as três oferecidas pelo Departamento de História da Arte da Unifesp;

História da África, ministrada pela Prof^ª Dr^ª Patricia Teixeira Santos; *Culturas Afro-americanas e caribenhas*, ministrada pelo Prof Dr Julio Moracen Naranjo; *História da África e da diáspora*, ministrada pelo Prof Dr Jaime Rodrigues, sendo essas três disciplinas oferecidas pelo Departamento de História da Unifesp;

Antropologia Visual, ministrada pela Prof^ª Dr^ª Andréa Cláudia Miguel Marques Barbosa no Departamento de Ciências Sociais da Unifesp;

História da Arte Africana, ministrada pelas Prof^ª Dr^ª Dilma de Melo Silva, Prof^ª Dr^ª Denise Dias de Barros e Prof^ª Dr^ª Marta Heloísa Leuba Salum, no Programa Interunidades de Estética e História da Arte do Mestrado da Escola de Comunicação e Artes-PGEHA/ECA/USP;

e *Antropologia, Artes Visuais e Patrimônio Cultural: Diálogos, Tensões, Interseções*, ministrada pela Prof^ª Dr^ª Ilana Seltzer Goldstein e Prof^º Dr^º Leonardo Carvalho Bertolossi através do Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo – CPC/USP.

Tivemos como ponto de partida para a construção desta pesquisa e do seu título o artigo “Considerações sobre o perfil da coleção africana e afro-brasileira no MAE-USP”, realizado por Marta Heloisa Leuba Salum e Suely Moraes Ceravolo. Neste artigo, as autoras apresentam um estudo a respeito da formação da coleção do MAE/USP, pontuando os modos como tal coleção foi adquirida e montada, dispondo um estudo da origem das peças e um levantamento bibliográfico sobre os temas que envolvem o Museu e sua coleção.

Assim como Marta Salum e Suely Ceravolo, apresentamos a seguir considerações e reflexões a respeito da coleção africana da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, pretendendo contribuir assim para o levantamento e estudo de peças africanas em São Paulo e ainda, será nossa intenção destacar os vínculos entre as atitudes das elites modernistas paulistanas dos anos 50 e o 'primitivismo' que fazia ingressar a arte africana no sistema de artes internacional. As influências e auxílios durante o processo de escrita dessa pesquisa foram realizados em conjunto entre orientanda e orientadora. De forma que, vejo esse como um trabalho de dupla autoria.

INTRODUÇÃO

Esta monografia se propõe estudar a coleção de peças, classificadas como africanas. A coleção que faz parte da coleção privada formada por Ema Gordon Klabin — herdeira de uma importante fortuna criada em meados do século XX por seu pai Hessel Klabin — e que hoje parte dela foi destinada a manutenção da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin (FCEGK).

Não há nenhuma novidade em encontrarmos uma Coleção classificada como africana no interior de uma Coleção privada, em especial na elite ocidental-judaico-cristã. Os objetos considerados artísticos das sociedades africanas tiveram, em regra, essa trajetória. O que nos interessa nessa pesquisa é, de um lado, estabelecer algumas hipóteses sobre a particular história da formação da coleção Ema Klabin, entendida como uma entre tantas formadas no interior do sistema internacional das artes no período modernista e, de outro, contribuir para o esforço de identificar, descrever e organizar o acervo de obras africanas nas coleções brasileiras, a destacar as obras paulistanas.

Nestes termos, essa monografia cruza um estudo sobre o colecionismo no Brasil e sua relação com a produção de arte africana comercializada no Ocidente. Pretendemos fazer notar as semelhanças que permearam o pensamento e as ações de colecionadores, artistas, escritores e promotores do modernismo. Seguindo a literatura, demonstraremos que o modernismo participou da delimitação do campo do ‘primitivismo’. Procuramos, pelo estudo dessas relações entre modernismo/primitivismo, situar a prática colecionista de Ema Klabin.

Ema Klabin não foi uma destacável colecionadora de obras do modernismo. Entretanto, foi contemporânea e conivente com atitudes modernistas, que tiveram na chamada Arte Africana um de seus pilares, pois essa estava englobada ao conjunto de

produções artísticas não-ocidentais denominado ‘Arte Primitiva’. Não foi por acaso que Picasso, Miró, Salvador Dali, Modigliani, entre outros artistas representantes das vanguardas europeias, faziam referências em suas obras às produções e peças de origem africanas. Essas relações e interesses permearam desde o contexto histórico ao científico, que se relacionaram de formas variadas com a invasão e a colonização de territórios do continente africano por alguns países europeus. Pretendemos evidenciar nesta pesquisa ações de Ema Klabin que demonstram o modernismo que ela praticou ao formar a sua coleção.

Esse estudo se divide em três partes. A primeira é inspirada no livro *Arte primitiva em centros civilizados*, da antropóloga Sally Price, na qual pretendemos voltar “nossa atenção, não para os objetos em si, nem para as pessoas que os produziram, mas, em vez disso, para aqueles que definiram, criaram e defenderam a internacionalização da Arte Primitiva e para as suas visões raciais, culturais, políticas e econômicas” (PRICE, 2000, p. 24).

Na segunda parte, busca-se realizar uma análise da formação da coleção e Arte das Áfricas da FCEGK e os critérios de nomeação e classificação adotados nas documentações encontradas, relacionando-as com outras coleções de museus paulistanos, como o Museu Afro Brasil e o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP).

Na terceira parte nosso propósito é apresentar um estudo descritivo dessas peças africanas em diálogo com os estudos já existentes, em especial no MAE/USP, que vem realizando parte das tarefas sugeridas por Marianno Carneiro da Cunha, em seu clássico estudo sobre a formação das coleções africanas no Brasil (CUNHA, Marianno, 1983). O mesmo será feito também com o Museu Afro Brasil e o Museu de Arte de São Paulo – MASP.

Nesses termos, o objetivo do estudo descritivo aqui apresentado é, antes de mais nada, o de situar as peças da coleção adquirida por Ema Klabin no interior da história das coleções africanas brasileiras e em especial paulistanas. Pretende-se, nesse movimento analítico, destacar heterogeneidades e particularidades de algumas peças, além de qualificar as descrições de arte africana apresentadas por teóricos da área.

Os deslocamentos sofridos por essas peças de seus contextos de origem ao espaço expositivo da Fundação apresentam diversos questionamentos que envolvem outras áreas entrelaçadas com a História da Arte, como a museologia, a curadoria, a

expografia e a iconografia. Essas áreas que foram criadas para analisar objetos ocidentais necessitam ser revistas ao serem aplicadas às obras não ocidentais, por isso, também nos interessa apresentar problemáticas que exponham e questionem os modelos de exibição desses objetos em museus e espaços culturais, como no caso da FCEGK.

A coleção africana da FCEGK faz parte de um acervo formado por aproximadamente 1.500 peças, sendo dividido em dez coleções: Antiguidade Clássica, Arte Africana, Arte Brasileira – Séculos XVIII e XIX, Arte Europeia, Arte Moderna Brasileira, Arte Oriental, Arte Pré-Colombiana, Artes Decorativas, Mobiliário e Prataria. Além do acervo de obras, há o acervo bibliográfico (reunido na biblioteca pessoal de Ema Gordon Klabin), o acervo fotográfico e o arquivístico, que reúnem documentos pessoais.

Em 2004, parte da coleção da FCEGK, juntamente com o da Fundação Eva Klabin, que é composta por objetos que pertenciam a irmã mais velha de Ema Klabin, participou da exposição *Universos Sensíveis – as coleções de Eva e Ema Klabin*, que esteve na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro².

Parte do histórico e da documentação pessoal de Ema Klabin foi estudado por Paulo de Freitas Costa, atual curador da Fundação, dando origem ao livro *Sinfonias de Objetos: a coleção de Ema Gordon Klabin*; utilizado como ponto de partida para o desenvolvimento desta pesquisa. Este, lançado em 2007, no mesmo ano em que a Fundação foi aberta para o público, foi resultado da dissertação de mestrado defendida em 2005 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), sob a orientação do Prof. Dr. Tadeu Chiarelli, ex-diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), sendo talvez o único estudo específico sobre a Fundação e seu acervo. Nele, Paulo de Freitas Costa apresenta um estudo sobre o colecionismo de arte, sobre a vida de Ema Klabin, o histórico da Fundação e as coleções que compõem seu acervo.

Como curador da FCEGK, Paulo de Freitas Costa foi o responsável pela formação da equipe que, junto com ele, realizou parte da catalogação, pesquisa do acervo, desenvolvimento da programação da Fundação e abertura de seus espaços ao público. A FCEGK atende escolas e apresenta uma programação cultural composta por recitais de música, palestras e cursos.

2. O catálogo da exposição pode ser consultado na FCEGK.

Tal instituição tem procurado estimular a pesquisa. Paulo de Freitas Costa, em seu livro, sugere a realização de estudos e pesquisas sobre a Fundação e seu acervo, tarefa que este estudo pretende inaugurar servindo como base para estudos mais aprofundados no que diz respeito à coleção africana³.

3. A FCEGK realizou no ano de 2013 uma parceria com a graduação em História da Arte da EFLCH-UNIFESP de forma a incentivar que docentes e discentes do curso desenvolvam pesquisas sobre seu acervo. Em paralelo a essa pesquisa, outros alunos do curso também desenvolvem projetos de pesquisa sobre o acervo da Fundação. Os alunos, até o presente momento, são: Robson Figueiredo com a pesquisa: *O acervo de mobiliário barroco: suas funções sociais e adaptações*, sob orientação da Profª Drª Ângela Brandão; e Vinícius Angelon Scopin, com a pesquisa *Análise de percurso e estudo de relações entre oriente e ocidente no acervo da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin em São Paulo – SP*, sob orientação da Profª Drª Michiko Okano.

PARTE 1

Ema Gordon Klabin e Ladislav Segy: Áfricas, Colecionismo e Primitivismo.





Fig. 1: Daniel R. de Souza. S/ Título.
Grafite e tinta sobre papel. 2014.
Imagem cedida pelo artista.

A situação relatada acima ocorreu em 2010 durante visita de campo ao ateliê de renomada gravurista brasileira. A visita foi organizada pela docente responsável da disciplina de *Laboratório de Pesquisa e Práticas em História da Arte II* da graduação em História da Arte no primeiro semestre do referido ano. A tirinha apresentada aqui foi realizada por Daniel de Souza, aluno da turma de 2009 da graduação em História da Arte, que a produziu especialmente para exibição neste trabalho. Buscamos através desta ilustração evidenciar a recorrência no sistema internacional das artes da associação do termo “arte primitiva” como arte menor: ponto de estudo visto sob perspectiva crítica nesta monografia.

CAPÍTULO 1

Da formação da coleção Ema Gordon Klabin

Os dados biográficos de Ema Klabin e da formação de sua coleção foram levantados e publicados por Paulo de Freitas Costa (2007), de onde resumimos algumas informações que interessam diretamente para este trabalho. Ema Gordon Klabin nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1907, filha de Hessel Klabin e Fanny Gordon Klabin, imigrantes lituanos vindos para o Brasil em meados do século XIX. Seu pai, juntamente com seus irmãos Salomão Klabin e Mauricio Klabin, e seu primo Miguel Lafer, fundaram a empresa de papel e celulose Klabin Irmãos e Cia. (KIC), até hoje uma importante indústria do setor⁴.

De origem judaica, Ema Klabin era a filha do meio, entre a irmã mais velha Eva Klabin e a irmã caçula Mina Klabin. Essa última recebeu o mesmo nome que a prima Mina Klabin Warchavchik, precursora do paisagismo modernista no Brasil⁵. A família de Ema Klabin morou em São Paulo, em casa na região hoje conhecida por bairro de Santa Cecília, próximo ao bairro da Consolação onde estavam concentradas nesse período as casas e chácaras da nova elite paulistana, desde donos de indústrias aos barões do café.

4. A Klabin Irmãos e Cia. (KIC) é considerada uma das grandes comercializadoras de celulose e papel em atividade no Brasil, tendo escritórios em nove estados brasileiros. As informações apresentadas aqui foram retiradas da página na web do Centro de Memória Klabin: <http://www.klabin.com.br/pt-br/paginas/memoria-klabin>. Acesso em 12/jul/2014.

5. Mina Klabin Warchavchik, filha de Maurício Freeman Klabin e Bertha Obstand, foi casada com o arquiteto Gregori Warchavchik. O paisagismo de Mina apresentava escolhas que contrariavam as tendências e os gostos da elite da época, que tinham por tendência imitar o clima europeu. Mina Klabin foi uma das primeiras paisagistas a utilizar espécies tropicais na composição de seus jardins, como Mandacaru, Palmeira, Jaboticabeira, Laranjeira, Bananeira, entre outras. Informações extraídas de: PERECIN, Tatiana. Azaléias e mandacarus: Mina Klabin Warchavchik, paisagismo e modernismo no Brasil. São Carlos, 2003. Dissertação (Mestrado) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo. 271 p.

Ema Klabin passou sua vida entre Europa e Brasil, estudou em escolas alemãs e suíças e esteve longas estadias na Europa com a família, tendo sido uma delas durante a Primeira Guerra Mundial. Em 1926, após o retorno ao Brasil, a mãe de Ema Klabin, Fanny Gordon Klabin, morreu, ficando Ema Klabin e suas irmãs vivendo com o pai. Em 1933, Eva, a filha mais velha, se casou e foi morar no Rio de Janeiro. E, em 1940, Mina, a irmã caçula, morreu, ficando Ema Klabin como a única filha a morar com o pai.

Com esses acontecimentos, Ema passou a acompanhar a rotina do pai com mais frequência, desde seus momentos de estadia no Brasil aos períodos de viagem. Em 1946, Hessel Klabin morreu, deixando os seus bens para as duas filhas, Eva Klabin e Ema Klabin, além disso, nomeou Ema Klabin como substituta do seu lugar na Klabin Irmãos e Cia. (KIC).

Após morte do pai, Ema Klabin e Eva Klabin montaram uma Sociedade em Conta de Participação, da qual Ema Klabin era a sócia-gerente. A nova vida profissional passou a ser intercalada com as longas viagens internacionais, principalmente pela Europa, onde Ema Klabin mantinha relações familiares e profissionais.

Em 1948, com a compra da pintura *Ariadne*, de Jean Baptiste Greuze⁶, Ema Klabin deu início à ampliação da coleção de arte, que havia herdado do seu pai. Nos anos seguintes, novas aquisições foram realizadas por Ema Klabin, passando a reunir um importante e diversificado conjunto de obras, utensílios e mobiliário, em grande parte de estilo europeu clássico, e também objetos chineses, andinos, brasileiros e de algumas regiões da África.

De acordo com Paulo de Freitas Costa, algumas peças adquiridas por Ema Klabin são “de elevado valor artístico, em um padrão bastante superior até mesmo em relação às peças que ornamentavam a residência de seus pais”(COSTA, 2007, p. 89). Dessa forma, podemos supor que a coleção herdada por Ema Klabin não possuía apenas um caráter decorativo, como era comum entre as coleções do início do século XX.

Apesar desse tipo de modelo colecionista ser representado por Ema Klabin, não podemos caracterizá-lo como o único a existir nesse período. Havia outros tipos de colecionismo no Brasil, como a coleção modernista de Yolanda Penteado que preferia

6. A obra foi adquirida através da Galeria Debret, no Rio de Janeiro, tendo sido analisada por Bardi como “um bom Greuze”. Informações de acordo com COSTA, 2007, p. 95.



coleccionar obras modernistas e investir nos artistas brasileiros da vanguarda da época.

Fig. 2: Ema Gordon Klabin no sofá do salão de sua casa, entre peças da coleção. Década de 1980. Acervo fotográfico da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin

Além de colecionadora, Ema Klabin teve atuações significativas no cenário artístico e na vida cultural paulistana entre as décadas de 1950 e 1980, participando da organização de leilões de arte e da formação de instituições artísticas, como MAM, MASP e Bienal de São Paulo. A atuação de Ema Klabin dentro do cenário de formação das instituições artísticas paulistanas foi importante para seu desempenho como colecionadora. Não é por acaso que sua coleção é iniciada no mesmo ano de inauguração do MASP, em 1947⁷. Sua presença no Conselho da Fundação Bienal de São Paulo, durante os primeiros anos da instituição, foi marcada, juntamente com outras personalidades do período, pela organização da exposição inaugural de

7. O Museu de Arte de São Paulo foi fundado em 1947, por iniciativa de Assis Chateaubriand. Sua primeira sede foi na Rua Sete de abril, no centro da cidade. Em 1968, passou a ocupar o edifício projetado pela arquiteta italo-brasileira, Lina Bo Bardi, na Avenida Paulista.

1951⁸, que legitimou a arte moderna e o barroco nacional como a “autêntica” arte brasileira, temática que influenciou posteriormente as ações de Ema Klabin como colecionadora de arte.

A coleção montada reflete aspectos dessa época, em que surgiram as primeiras coleções públicas e privadas em arte brasileira. As cidades brasileiras São Paulo e Rio de Janeiro estavam organizando seus museus. Empresários e *marchands* viram nessas iniciativas um impulso para começarem suas coleções, favorecendo o surgimento de um mercado de arte local nessas cidades.

Ema Klabin continuou adquirindo peças ao longo dos anos seguintes, sendo a maioria delas através de *marchands* e viagens que ela realizava. Ema Klabin criou em 1978 a Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, localizada em sua própria residência, ação que provavelmente partiu da preocupação do destino da coleção após sua morte, devido ao fato de que ela não teve herdeiros de primeiro grau.

Sugerimos situar a criação da FCEGK em um movimento mais amplo que inclui experiências análogas à criação dos museus no Brasil, principalmente das conhecidas casas-museus⁹. Sendo uma dessas a criação da Fundação Maria Luísa e Oscar Americano¹⁰, em 1974, quatro anos antes de Ema Klabin criar a Fundação Cultural Ema Gordon Klabin. Oscar Americano, assim como Ema Klabin, criou uma Fundação para gerir a coleção de arte formada por ele e a esposa que se assemelha muito à coleção desenvolvida por Ema Klabin, com um “acervo constituído por pinturas desde o século XVII, mobiliário, prataria, porcelana, tapeçaria e arte sacra do século XVIII” ¹¹.

8. A primeira Bienal de São Paulo foi realizada no espaço do antigo MAM/SP e teve como principais idealizadores e responsáveis Francisco Matarazzo Sobrinho (1892-1977) e sua esposa Yolanda Penteado (1903-1983).

9. Nomeação utilizada para se referir a instituições culturais que surgiam desde meados do século XIX na Europa, a partir de coleções particulares, que possuíam como sede a própria residência da pessoa responsável pela sua formação e, em geral, possuíam como principal temática a preservação e divulgação da história dos seus fundadores e formadores.

10. A Fundação Maria Luísa e Oscar Americano tem como sede a casa projetada pelo arquiteto Oswaldo Bratke em 1950, localizada no bairro do Morumbi. A Instituição está aberta ao público desde 1980.

11. Informações extraídas do site da Fundação Maria Luísa e Oscar Americano na seção denominada Histórico da instituição: <http://www.fundacaooscaramericano.org.br/fundacao20a.html>. Acesso em; 12/07/2014.



Fig. 3: Ema Gordon Klabin na galeria da casa da rua Portugal (atual sede da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin). Bairro dos Jardins. São Paulo. Provavelmente entre 1980-1990. Acervo fotográfico da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

Apesar de ter sido criada em 1978, a Fundação Cultural Ema Gordon Klabin só passou a vigorar em 1989 quando Ema Klabin convidou o museólogo Marcelo Mattos Araújo¹² para atuar como assessor, dando início ao inventário descritivo das peças, ao processo de catalogação e à aplicação de cuidados de conservação.

Com a morte de Ema em 1994 a Fundação viveu um período de interrupção das atividades. Apenas em 1997 as atividades da Fundação foram retomadas quando o historiador de arte e curador, Paulo de Freitas Costa¹³ assumiu o cargo de curador geral ocupado até os dias atuais.

12. Marcelo Mattos Araújo é especialista em Museologia pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo e doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Foi diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo e do Museu Lasar Segall. É o atual Secretário de Cultura do Estado de São Paulo.

13. Paulo de Freitas Costa é arquiteto e designer, graduado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e mestre em História da Arte pela Escola de Comunicação e Artes da USP. Após experiência profissional no Museu de Arte de São Paulo (MASP) coordena, desde 1997, os trabalhos de catalogação, pesquisa e divulgação de acervo da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

CAPÍTULO 2

A África é vária ¹⁴

A Coleção Africana é o foco desta pesquisa. Para realizar o seu estudo partimos de informações existentes no arquivo da FCEGK e nas pesquisas realizadas por Paulo Freitas Costa para aprofundar e evidenciar complexidades que esta pesquisa vem investigando. Iniciamos nosso estudo com algumas indagações, como: o que entendemos por uma coleção africana?

Partindo daquilo que já sabemos que África não é um país e sim um continente, podemos dizer que Arte Africana é toda a produção artística que possui origem em algum país localizado no continente africano. Sabemos que a história da África está permeada por diversos acontecimentos que promoveram grandes deslocamentos de pessoas para fora de suas fronteiras, desde o tráfico negreiro às guerras contemporâneas, sendo uma das maiores diásporas conhecidas na atualidade. Mas isso nos leva a outro questionamento: será que apenas pessoas nascidas em países africanos podem produzir arte africana? Ou, artistas da diáspora africana também fazem arte africana? E, artistas nascidos em outros continentes, mas que vivem em países africanos? Será que também produzem arte africana?

Porém, não basta compreendermos que África não é um país para termos em consideração que muitos desses países que estão dentro daquilo que conhecemos modernamente por África tem uma historicidade que não foi desde sempre africana. O termo “África” e “africanos”, apesar de nomenclaturas usuais para nomear determinada região e as pessoas vindas dessa região, são atribuições europeias que surgem por volta do século XVIII.

14. Esta expressão é utilizada em Appiah (1997) ao criticar a solidariedade racialista do panafricanismo dominante do pós-guerra.

Quando adotamos o termo Arte Africana para designar determinados objetos, não podemos esquecer que estamos utilizando uma única palavra para englobar a cultura visual de mais de 54 países. Em muitas situações pode se observar o uso equivocado do nome do continente como se fosse um único país. No inventário geral da coleção, realizado pelo menos 30 anos depois das primeiras independências das nações africanas da FCEGK, notamos este recorrente equívoco. Na página dedicada as possibilidades de agrupamento das diferentes peças catalogadas observamos que o item 3 é dedicado a identificar as peças da coleção de Ema Klabin através de seus países de origem. No entanto, notamos que as peças da coleção de arte das Áfricas são indicadas em relação ao continente de origem e não ao país. Abaixo temos a sequência deste item, dedicado ao agrupamento das peças através dos nomes dos países representados:

3. Quanto ao país de procedência:

3.1. China: 162 (c. 23§)

3.2. França: 116 (c. 16§)

3.3. Brasil: 70 (c. 10§)

3.4. Itália: 66 (c. 10§)

3.5. Alemanha: 45 (c. 6§)

3.6. Inglaterra: 44 (c. 6§)

3.7. Japão: 30

3.8. Holanda: 25

3.9. Portugal: 19

3.10. Índia: 16

3.11. África: 15

3.12. Etrúria: 11

3.13. Diversos: 57

(Inventário geral da FCEGK. Elaborado por Marcelo Mattos Araújo. FCEGK. 1992.)

Notamos que neste item o continente Africano foi igualado à condição de um país. Ao realizar essa ação, ignora-se a diversidade dos países africanos e a complexidade das produções apresentadas. Tal relação ocorre também no uso do termo “africana/o”, no singular, em razão de não abranger a diversidade do continente, mas generalizá-lo e homogeneizá-lo, privilegiando o estereótipo do único, do comum, do igual. O agrupamento dessas peças em uma mesma coleção pressupõe suas relações comuns, porém, pode fazer com que esqueçamos suas diferenças.

O uso desse termo para denominar objetos tão distintos não permeia a individualidade criativa de cada um dos artistas e das produções apresentadas, referenciando-os como se fossem de um mesmo lugar, como se fossem todas iguais e pertencentes a uma mesma denominação. Não podemos crer que conhecemos todos os aspectos, práticas e materiais dos objetos artísticos simplesmente pela qualificação de “africana”; como é o caso da coleção estudada aqui.

A antropóloga Marta Heloísa Leuba Salum¹⁵, ao problematizar o uso do termo ‘Arte Africana’ evidencia também o modo como esses termos foram criados e divulgados pelo Ocidente.

Ao dizermos ‘Artes das Áfricas’ (no plural), em vez de ‘arte africana’, podemos estar enfatizando: a África tem Arte. Isso de certa forma minimiza o modo como tem sido tratada a produção estética dos africanos até nossos dias: como objeto científico. Sob o lema ‘conhecer para melhor dominar’, dizia-se que ela servia a ‘rituais e sacrifícios selvagens’ e que era feita apenas de ‘ídolos toscos e disformes’ — de ‘fetiches’. Mas, se todas as sociedades — antigas ou atuais — têm sua arte, então por que a necessidade dessa ênfase? (SALUM, 2004, p. 1) ¹⁶

Muitas dessas relações provêm da ideia de que o outro é o diferente, de que o outro é o inferior, o outro é o que não possui os conhecimentos verdadeiros, o outro é o repulsivo, o outro é o exotizante, o outro é o sujo, o outro precisa ser explicado, precisa ser decifrado, e por último o outro precisa ser dominado antes que exerça domínio.

15. Marta Heloísa Leuba Salum é doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo. Dedicou-se à pesquisa e ao ensino de temas relacionados à arte das Áfricas, coleções em museus, patrimônio e memória. É docente no Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE/USP), junto à área de Etnologia Africana e integra o grupo de pesquisadores que criou o Núcleo de Apoio à Pesquisa-Nap Brasil África. Informações extraídas da apresentação realizada no site: <https://uspdigital.usp.br>. Último acesso em: 04/07/2014

16. Trecho publicado em “Por dentro e ao redor da arte africana”. Artigo baseado no texto de apoio do Caderno de Leituras da Ação Educativa (Monitoria) da exposição “Arte da África: obras-primas do Museu Etnológico de Berlim” no Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo. Revisto e adaptado em 6 de abril de 2004 para publicação no site: <http://www.arteafricana.usp.br>. Acesso em: 12/jul./2014.

Essas colocações e adjetivos partem de uma visão de poder e inferiorização. Quando construímos relações para diferenciar ‘este povo’ em detrimento de tal povo, de tal cultura, de tal língua, de tal região, de tal pensamento, de tal religião, de tais tradições, estamos contribuindo com os processos de hierarquização. Esta atitude não é neutra. É evidente que há diferenças entre pessoas, regiões, gostos, religiões, porém há vários problemas que podem ser gerados pela atribuição desse pensamento. Sendo alguns deles, como já conhecidos por nós, a base das ideologias escravistas européias nas Américas, entre os séculos XV ao XIX, e a nazifascista no início do século XX.

Hitler e seus soldados, pautados pelo nazismo, cometeram grandes atrocidades durante o início do século XX, sendo a categoria ‘raça’ a formadora concreta que organizou o genocídio judeu. O pensamento de ‘classificação’ e ‘separação’ como forma de diferenciação foi atribuído pelo nazismo a diversas populações por meio da palavra ‘raça’.

Nesses termos, cada sociedade deveria ter a sua ‘raça’ e o seu território natural. E, ser africano seria o mesmo que ser europeu. Assim como estes seriam originários da Europa, os africanos seriam originários da África. Aparentemente parece apenas uma questão de justiça, porém essa ‘unicidade étnica e cultural’, com requisições de identidade associadas a territórios, tem deixado no rastro da história das sociedades muitos mortos, como presenciamos atualmente na guerra entre o Estado de Israel e o Estado da Palestina.

É no contexto da produção oficial da ‘raça’ que surgem nos Estados Unidos da América os estudos e interesses sobre a África por parte de afro-estadunidenses¹⁷. Esse movimento intelectual afro-estadunidense buscava uma unidade entre os povos negros como forma de resistir aos discursos raciais dominantes, formando o que ficou conhecido por movimento pan-africanista. A visão afro-estadunidense da unidade africana foi incorporada pelos africanos que viviam em países europeus. A respeito disso, o filósofo anglo-africano Anthony Kwane Appiah¹⁸, pontua que:

17. Nesta pesquisa foi adotada a palavra afro-estadunidense para denominar os descendentes da Diáspora Africana nos Estados Unidos da América. Em geral, o termo utilizado e aceito internacionalmente é afro-americano, derivado da denominação “americana”, nomeação de nacionalidade utilizada nos Estados Unidos da América. Porém ao utiliza a palavra “americana” apenas para os nascidos no E.U.A. excluímos as demais populações do continente americano.

18. Anthony Kwane Appiah nasceu em Londres, mas cresceu em Gana. Tornou-se BA e PhD em filosofia na Cambridge University e lecionou em universidades em Gana, França, Grã-Bretanha e

O que a geração do pós-guerra de africanos britânicos retirou de sua estada na Europa, portanto, não foi um ressentimento em relação à cultura 'branca'. O que eles retiraram de sua experiência comum, ao contrário, foi o sentimento de que, como africanos, tinham muito o que compartilhar: tomaram por verdadeiro, assim como todo o mundo, que esse sentimento comum estava ligado a sua 'africanidade' compartilhada e, em sua maioria, aceitaram a visão européia de que isso significava sua raça comum (APPIAH, 1997, p. 28).

O pan-africanismo, como observado por Kwame Appiah, foi importante para a construção de resistência às atribuições racistas europeias aos negros. Sua construção fez parte do pensamento de um determinado período, porém tal movimento tomou como verdadeiras as atribuições de base raciais, divulgando a crença em uma unidade entre as sociedades negras, uma africanidade que tornava possível a identificação de pessoas negras como tendo um laço comum, da mesma forma que Hitler pregava a unidade da 'raça' ariana.

Kwame Appiah entende que essa africanidade proposta pelo Pan-africanismo, por outro lado, não pode ser vista como uma herança apenas dos seus fundadores, "já que era uma propriedade intelectual comum do Ocidente" (APPIAH, 1997, p. 40). Contra esse Pan-africanismo de base racista, Appiah afirma que;

Não importa o que os africanos compartilhem, não temos uma cultura tradicional comum, línguas comuns ou um vocabulário religioso e conceitual comum. (...) Nem sequer pertencemos a uma raça comum; (...) embora eu não acredite em uma África homogênea, realmente acredito que os africanos possam aprender uns com os outros (...) tal como podemos, é claro, aprender como toda a humanidade (APPIAH, 1997, p. 50)

Estados Unidos. Appiah tem escrito sobre arte e África, abordando o cosmopolitismo presente na atualidade e nos museus. Informações extraídas da apresentação sobre o autor no site: <http://www.artcurators.org>. Último acesso em: 12/07/2014.

A África nunca foi uma só, compartilhava e compartilha diversos problemas e planos comuns, sendo natural que ocorram algumas identificações. Porém essas relações também podem ser estabelecidas com outras regiões, através de diversos modos e de variados meios.

É necessário que realizemos diferenciações entre as sociedades africanas, como pontua Appiah, porém essas devem ser realizadas com cuidado para que não sejam também de base racista. O uso do termo ‘etnia’, por exemplo, foi uma das nomenclaturas criadas para substituir o termo “raça”, visando “diferenciar” culturas e sociedades de maneira não racista. Esse termo foi utilizado por muitos autores para nomear, principalmente, sociedades das Áfricas.

A respeito do uso dessas nomeações e outras que possuem problemáticas semelhantes, a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha, afirma em *Negros, estrangeiros* que termos como ‘etnia’, ‘identidade’, ‘raça’ resultam de um sistema de diferenciação que produz diacríticos. Não se trata de uma escolha livre, mas não se trata de uma natureza essencial. Como podemos notar na citação abaixo:

Busca-se a fidelidade total do modelo. Ao tornar-se um traço diacrítico, um traço cultural torna-se simulacro de si mesmo, espectro. Nunca tão diferentes de si mesmo do que quando não muda, nunca fidelidade realmente espectral: o que dá aos grupos étnicos sua aparência de conservadorismo, de tradicionalismo, como se a cultura, assim petrificada, fosse uma morta-viva. A ironia é que essa semelhança ao passado é, de saída, um projeto e um projeto irrealizável, a menos que, ao invés de se adequar o presente ao passado, se proceda na ordem inversa, ou seja, se adequar o passado ao presente. É o que se faz. As tradições, como se sabe hoje, são sempre reinventadas. (CUNHA, Manuela, 1985, p. 207).

A dificuldade em aceitar a alteridade e a classificação em sociedades superiores e inferiores não é atrelada exclusivamente à noção de ‘raça’ e ‘etnia’. A discriminação pode ocorrer também com base na ideia de cultura. Sendo o perigo, portanto, não apenas nas palavras escolhidas, mas na essencialização e hierarquização dos povos, como mostra o antropólogo sul-africano Adam Kuper em relação à África do Sul.

Não havia provas de que a inteligência variava com a raça, afirmou Eiselen numa palestra em 1929, tampouco que uma raça ou nação privilegiada deveria conduzir o mundo para todo o sempre na civilização. Não era raça, mas sim a cultura que constituía a verdadeira base da diferença, o sinal do destino. E as diferenças culturais deveriam ser avaliadas. A troca cultural, até mesmo o progresso, não era necessariamente uma dádiva. Seu custo podia ser demasiadamente alto. Se a integridade das culturas tradicionais fosse minada, haveria uma desintegração social. Eiselen achava que o governo deveria estimular uma 'cultura banto mais elevada, e não produzir europeus negros'. Mais tarde, o slogan 'desenvolvimento separado' passou a ser usado. A segregação era o curso adequado para a África do Sul, pois só assim as diferenças culturais seriam preservadas. (KUPER, 2002, p. 15)

Por fim, destacamos aqui a necessidade de tomar as classificações como: “africanas”. Por exemplo, a arte africana, a cultura africana, a mulher ou o homem africano como construções históricas que fazem parte de um sistema de relações em constante processo. Consideramos ainda que ao estudarmos a Coleção africana de Ema Klabin temos uma oportunidade de estudar e descrever uma entre tantas outras manifestações que se podem se dizer africanas. Dito de outra maneira, tomamos a coleção africana de Ema Klabin como uma entre outras coleções da variedade africana.

Em vista disso, adotaremos o termo ‘Áfricas’, para nos referirmos aos objetos que pertencem ao acervo da Fundação Ema Gordon Klabin procurando destacar o caráter diverso das manifestações artísticas. Dessa forma, optamos também por não utilizar termos como ‘raça’, ‘tribo’ ou ‘etnia’ para denominar as diferentes sociedades que habitam as regiões do continente africano.

CAPÍTULO 3

O marchand Ladislav Segy e o Modernismo

Das dezesseis peças pertencentes à coleção de artes das Áfricas da FCEGK apenas doze possuem informações de procedência. Essas foram compradas por Ema Klabin através do *marchand* Ladislav Segy. Tendo em vista a centralidade de Segy na aquisição da maior parte das peças da coleção de arte das Áfricas de Ema Klabin, realizamos uma investigação inicial sobre o papel desse marchand no sistema internacional de artes, sugerindo suas vinculações com o modernismo em sua afirmação do 'primitivismo'.

Ladislav Segy nasceu na Hungria em 1904 e morreu em Nova York em 1988. Assim como Ema Klabin, Segy também era judeu e tal com muitas famílias judias do leste europeu mudou-se para Paris em 1918, onde residiu durante 18 anos, e onde concluiu seu mestrado. Na mesma cidade, iniciou estudos sobre Arte Moderna e suas relações com a produção estética realizada nos países do continente africano. Em 1953, Segy terminou seu doutorado em Letras Humanas¹⁹.



Fig. 4: Ladislav Segy. Fotografia de Dena. Contracapa da terceira edição do livro African Sculpture Speakes. 3ª Edição. Editora Hill & Wang. 1969. New York. Acervo Fundação Cultural Ema Gordon Klabin

19. Informações extraídas da contracapa do livro *African Sculpture speakes*, 4ª Ed. Editora Da Capo Press. 1975. New York. (Tradução da autora).

Em 1936, Segy estabeleceu residência nos Estados Unidos da América, vitimado pelas perseguições que naquele período os estados ocidentais europeus vinham impondo aos judeus. Essa transferência europeia, sobretudo de judeus, para o Brasil e os demais países das Américas ocorreu principalmente através da mobilidade durante os anos das duas grandes guerras. As mudanças econômicas entre Europa e Américas possibilitaram o fortalecimento das elites norte-americanas, fazendo com que, logo nos primeiros anos do século XX, Nova York passasse a ser o lugar dos novos museus, colecionadores e do mercado de arte, como observa o historiador da arte Giulio Carlo Argan:

Após a Segunda Guerra Mundial, o centro da cultura artística mundial, e consequentemente do mercado de arte, desloca-se de Paris para Nova York; o florescimento explosivo de uma arte americana constitui o fenômeno mais grandioso na história da arte nos meados do século. A cultura artística americana começou a se formar no final do século passado e no início do século XX. As primeiras grandes coleções de arte foram reunidas por capitães da indústria e das altas finanças americanas; quase todas, em poucos anos e por iniciativa dos próprios colecionadores, tornaram-se fundações e galerias públicas. (ARGAN, 2006, p. 520).

Nos Estados Unidos, Ladislav Segy estabeleceu relações profissionais como comerciante de arte, escritor e pintor. A relação de Segy com o mercado de ‘arte primitiva’ iniciou-se já nos anos antes de ir para os Estados Unidos, enquanto morava em Paris. Nesse período, começou a sua coleção pessoal, que segundo o próprio Segy, em carta escrita a Ema Klabin em 1957, reunia: “objetos de arte moderna francesa e arte africana”²⁰. Sendo essa última iniciada a partir de 1932 e tendo sido exposta em exposições organizadas por Segy em Paris, Berlim e outras capitais européias²¹.

20. Carta enviada por Segy desde Nova York. 28/06/1957 - (tradução da autora) - Arquivo da FCEGK.

21. Informações extraídas da contracapa do livro *African Sculpture Speakes*. 4ª Ed. Editora Da Capo Press. 1975. New York. (Tradução da autora)

Fig. 5: Ladislas Segy exibindo
sua coleção ao fundo.

Fotografia extraída do folder
de venda do livro

African sculpture speaks,

2ª Ed. Editora Lawrence Hill. 1955.

New York. Acervo Fundação Cultural Ema

Gordon Klabin - FCEGK.



Em 1950, Segy abriu em Nova York a *Segy Gallery*, uma galeria que segundo a divulgação do próprio Segy, era “especializada em arte africana”²². Os anos das décadas de 1950/1960, período inicial das atividades da Segy Gallery, foram de movimentações do cenário da ‘arte primitiva’ em Nova York, anos que envolveram a fundação do *Museum of Primitive Art de Nova York*, em 1957, por Nelson Rockefeller²³, sendo a maior parte do acervo proveniente de doações realizadas por ele²⁴.

A implantação de tal instituição em Nova York dedicada às ‘artes primitivas’ influenciou também na legitimação desse tipo de arte para colecionadores. A procura por essas obras aumentou consequentemente sua comercialização dentro do mercado de arte, motivo que provavelmente certa influenciou as vendas da *Segy Gallery* durante esses anos.

Segy lançou diversos livros, sendo alguns deles *Initiation Ceremony And African Sculptures* (1953), *African Art And Animism* (1953), *A Collection Of Published Original*

22. Folder *Magic and Religion in African Sculpture*. Segy Gallery. 9 oct–14 nov.; 1953; New York (tradução da autora).

23. Nelson Rockefeller (1908-1979) foi um empresário, político, estadista, colecionador de arte e filantropo. Neto do fundador da *Standard Oil Company*, ele expandiu a presença da família na vida pública de negócio, filantropia e dos serviços governamentais e políticos.

24. Em 1976, o *Museum of Primitive Art de Nova York* fechou, e a coleção de seu acervo foi transferida para o *The Metropolitan Museum of Art de Nova York*. A *Segy Gallery* encerrou suas atividades nos anos 1980, mesmo período em que Ema Klabin realizou suas últimas aquisições com Segy, no ano de 1983.

Reprints Of Essays On African Sculpture (1956), *African sculpture* (1958), *Traditional Sculpture Of Western Africa* (1958), *African Art Studies* (1958), *Masks of Black Africa* (1976). Em 1951, ele participou como co-diretor do filme *Buma: African Sculpture Speaks*, que supomos ter influenciado a publicação do livro de mesmo nome.

Ema Klabin possui três livros de autoria de Segy²⁵ em sua biblioteca, todos com dedicatória do autor. Os livros apresentam recortes temáticos amplos, como visto em seu primeiro livro, *African Sculpture*, lançado em 1958.

Além de *marchand*, Segy também era pintor. Durante a pesquisa, encontramos duas de suas obras em acervos de instituições estadunidenses, uma delas a *The Phillips Collection*, em Washington – D.C., e outra o *Brooklyn Museum*, em Nova York.

Fig. 6: Ladislav Segy (1904-1988).

Dark Village. 1941.

Óleo sobre platex. 40,9 cm x 60,9 cm. Acervo *The Phillips Collection*.

Washington, D.C. Adquirida em

1942. Fotografia de

divulgação extraída do site:

<http://www.phillipscollection.org/collection>.

Acesso em: 06/jul./2014.



Fig. 7: Ladislav Segy (1904-

1988). Retrato de Abraham

Walkowitz. 1944. Óleo sobre

academy board. 50,5 cm x 40,6 cm.

Acervo *Brooklyn Museum*, em New

York. Presente do artista. Fotografia

de divulgação, realizada em 2006.

Extraída do site: <http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/collections>.

Acesso em: 06/jul./2014



25. Os livros são: *African Sculpture Speaks* (1952), *African Sculpture* (1958), *Masks of Black Africa* (1976).

As duas obras apresentadas aqui, de autoria de Segy, aparentemente possuem influências do movimento modernista, sobretudo com a fase expressionista de Van Gogh e a fase azul de Pablo Picasso. Realizamos aqui uma aproximação entre a pintura *De sterrennacht*, de Van Gogh, que provavelmente deve ter influenciado Segy em suas pesquisas estéticas para executar *Dark Village*, pois assemelham-se muito ao modo como este adotou a representação da imagem na tela. Assim como a pintura *Retrato de Suzanne Bloch*, que apresenta o uso de diversas tonalidades do azul na composição. As pinceladas largas e semi-curvilíneas adotadas por Segy, podem ter sido influências também pelas pinturas de Paul Cézanne, assim como o tema bucólico, que podemos notar na primeira pintura.

Fig. 8: Vicente Van Gogh (1853 – 1890). *De sterrennacht*. Óleo sobre tela. 73,7 cm × 92,1 cm. Coleção permanente do Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA). Fotografia extraída do site <http://www.Culturalinstitute.com>. Último acesso em: 06/07/2014.



Fig. 9: Pablo Picasso (1881-1973). *Retrato de Suzanne Bloch*. Óleo sobre tela, 65 cm x 54 cm. Coleção do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Doada por: Walter Moreira Salles. Fotografia extraída do site: <http://masp.art.br>. Último acesso em: 06/07/2014.



Assim como podemos notar nas pinturas de Segy alguns traços que o ligam ao movimento modernista, também pretendemos evidenciar aqui os vínculos de Segy com o modernismo em sua atuação como marchand.

Segy constituiu o seu mercado de arte nas Américas vendendo peças em sua galeria em Nova York e também exportando-as para o Brasil. O comércio dessas peças para a elite brasileira se deu atrelado às redes de famílias judias dispersas em diferentes capitais das Américas.

Em 1956, um ano após Segy realizar a venda do primeiro conjunto de peças à Ema Klabin, em um jornal de circulação na cidade de São Paulo, foi anunciada sua vinda ao Brasil.

Ladislav Segy esteve entre nós, numa curta estada. Trata-se de um ‘expert’ em arte africana. Durante longos anos, morou Segy em Paris. (...) Pena é que o nosso mundo intelectual e artístico não estivesse prevenido de sua chegada, pois Segy trouxe em sua bagagem uma coleção de ‘slides’ coloridos das belas peças que possui em sua galeria, (...).

Figura dinâmica e empreendedora, o ‘expert’ já se pôz [pôs] em contato com Francisco Matarazzo, no sentido de trazer dos Estados Unidos uma mostra de cinquenta peças dos mais belos períodos da produção artística africana (Jornal Última hora – 23/07/1956. Caderno 2. p. 7).

Esse anúncio torna evidente que Segy estava em contato com outros colecionadores de arte em São Paulo, relação que não ocorreu por acaso. Na cidade, no mesmo período, foi comum a circulação de *marchands*. Esses foram responsáveis pela formação dos acervos particulares e das coleções dos primeiros museus, não apenas em relação às artes das Áfricas, mas também em relação às coleções modernas. Trata-se de um dos marcos da mudança do sistema de arte da Europa para as Américas.

O *marchand* Pietro Maria Bardi foi uma dessas figuras. Decisivo para a formação do sistema das artes no país, Bardi foi talvez o maior vendedor de arte moderna europeia em São Paulo durante a primeira metade do século XX no Brasil. E, juntamente com Assis Chateaubriand e sua esposa Lina Bo Bardi, foi responsável pela criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), instituição da qual ele foi diretor por aproximadamente 49 anos²⁶.

26. Pietro Maria Bardi dirigiu o MASP entre 1947 à 1996.

O acervo do MASP é considerado, atualmente, como um dos maiores acervos de arte europeia da América Latina, tanto em quantidade de peças quanto em valor financeiro. Esses primeiros colecionadores modernistas eram, sobretudo, investidores da produção nacional de arte, na criação das instituições culturais e na expansão do mercado de arte nacional. Sobre esse período, o sociólogo brasileiro e professor da Universidade de São Paulo, Sérgio Micelli comenta que:

Nas quatro décadas de transição entre os séculos XIX e XX (1885-1925), paralelamente à expansão acelerada da industrialização, dos fluxos migratórios, e de maciços investimentos em benfeitorias e prédios urbanos, propiciados pela valorização crescente do café, constituiu-se na cidade de São Paulo um embrião avantajado de mercado de arte, dotado das principais características de seus congêneres estrangeiros. (MICELLI, 2003, p. 21).

Segy era casado com a brasileira Helena Segy, ex-esposa do arquiteto brasileiro Henrique Mindlin. Helena Segy era “amiga de Ema Klabin de longa data” (COSTA, 2007, p. 122), demonstrando dessa forma que a relação entre Ladislav Segy e Ema Gordon Klabin permeava também relações pessoais.

Helena Segy já fazia parte da elite paulistana, o que tornava o contato de Segy com empresários donos de fazendas de café e de indústrias algo inevitável. No jornal *Correio da Manhã*, em 1956, vemos como a vinda de Helena Segy e Ladislav Segy ao Brasil era noticiada:

A nossa muito conhecida Helena Mindlin, com a ‘Mobília Contemporânea’ instalada no Rio, regressou há dias de Nova York, já como a Sr. Ladislav Segy, o simpático proprietário da Segy Gallery, que pronunciou conferência sobre arte negra no Museu de Arte Moderna do Rio. (*Correio da Manhã*, 13/11/1956, 1º CAD, p. 18).

Helena Segy é referida em alguns livros também como uma das investidoras do desenvolvimento do *design* moderno no Brasil. Em 1955, ela “financiou através de

empréstimo parte da soma inicial para a fundação da loja Mobília Contemporânea”²⁷, loja inclusive citada no anúncio do Correio da Manhã, conforme transcrito acima.

Além da atuação de Helena Segy dentro do cenário nacional do *design*, seu ex-marido, Henrique Mindlin, era filho de imigrantes judeus russos e foi um dos primeiros arquitetos modernistas do século XX no Brasil, além de escrever sobre arte em revistas da época e ser diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1956. Estas informações nos fazem perceber que não foi por acaso que Segy, no mesmo ano de 1956, conforme informa o anúncio do Correio da Manhã, pronunciou conferência sobre “arte negra” no MAM-RJ.

Henrique Mindlin também era irmão de José Mindlin, considerado um dos principais bibliófilos do Brasil; não por acaso possui alguns textos²⁸ de Segy em sua ex-biblioteca particular, que hoje faz parte do acervo integrado à Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin/USP. Com isso, montamos as redes que conectavam os interesses estéticos da elite paulistana e que favoreceram a entrada de Ladilas Segy no colecionismo de Arte das Áfricas. Cabe ainda comentar que essas redes estavam articuladas também nos meios acadêmicos. É assim que Marianno Carneiro da Cunha, também pesquisador e colecionador de arte, possuía livros de Segy com dedicatórias em sua biblioteca particular que hoje faz parte do acervo integrado à Biblioteca do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP) /USP.

Notamos a presença de peças comercializadas por Segy também no acervo deste mesmo museu, as quais foram adquiridas através do contato deste com Marianno Carneiro da Cunha. Ademir Ribeiro Júnior e Marta Heloísa Leuba Salum, pesquisadores do MAE/USP, ao comentarem sobre a formação da Coleção Ògbóni do MAE-USP, afirmam que:

A primeira peça dessa coleção foi comprada em 1972 da Galeria Segy de Nova York, especializada em arte africana. Essa galeria, na pessoa de Ladislav Segy,

27. LEON, Ethel. *Memórias do design brasileiro*. Editora: Senac, 2009, p. 128.

28. Os livros são: *African Sculpture Speaks* (1975), *The Mossi Doll. An Archetypal Fertility Figure. A morphological-phenomenological investigation* (1972); *Art appreciation and projection* (1954); *Warega ivores; a reprint from Zaire* (1951)

manteve correspondência com o MAE nessa fase inicial de constituição do acervo, vendendo peças que atendessem aos critérios estabelecidos pelo Museu (SALUM e RIBEIRO JR, 2003, p. 9).

Segy era um sujeito anunciado na imprensa como o “expert em arte africana”, conforme notamos no Correio da Manhã. Nomeações como essas talvez tenham levado Paulo de Freitas Costa a afirmar que Segy foi “um dos primeiros grandes especialistas nessas culturas” (COSTA, 2007, p. 123). Porém, através dessa pesquisa, percebemos que Segy, apesar de autor de diversos livros sobre arte das Áfricas, foi um pesquisador que restringiu seu interesse de estudo às peças por ele comercializadas. E tais peças, como pretendemos demonstrar a seguir, constituem um repertório bastante específico e típico do colecionismo modernista praticado por Segy, enquanto artista e *marchand*, e por Ema Klabin, como colecionadora.

Na contracapa do livro *African Sculpture Speaks*, Segy também é apresentado como um pesquisador que traz “uma riqueza de conhecimentos na arte africana adquirida ao longo dos 26 anos em que ele esteve estudando, colecionando, exibindo, e popularizando a escultura das tribos africanas”(SEGY, 1955). Segy, pesquisou e comercializou principalmente esculturas e máscaras da região ocidental e central da África. E de fato nossa pesquisa constatou que Segy as popularizou uma vez que tais peças foram vendidas em São Paulo para Ema Klabin, para o MAE/USP e para o Banco de Boston.

No decorrer da pesquisa sobre a existência de peças semelhantes da coleção de arte das Áfricas da FCEGK em outras coleções registramos a presença de um conjunto de peças no Museu de Arte de São Paulo (MASP) que foram selecionadas e vendidas por Segy para o Banco Boston. E conforme apresentação do catálogo do museu, tal coleção foi posteriormente transferida através de doação realizada em 1995 a integrar seu acervo.

Uma coleção de arte africana foi doada em 1995 ao MASP pelo Banco Boston. A coleção formada por Ladislav Segy, diretor da Segy Gallery de Nova York, que dela publicou um catálogo em 1976, era então formada de 35 peças. Segundo o que se pode ler no referido catálogo, trata-se de objetos cerimoniais usados nas

sociedades tribais do Centro-Oeste Africano, situadas nos seguintes países: Mali, Serra Leoa, Guiné, Alto Volta, Libéria, Costa do Marfim, Nigéria (Nação Ioruba), Camarões, Gabão e Zaire. 'Na composição desta coleção', escreve seu criador, 'levou-se em consideração tanto o uso ritual quanto a grande qualidade artística das esculturas, o que mostrará a grandeza da arte da África negra'. (MASP. Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – Arte no Brasil, Arte das Américas, Doações e Coleções. 2008. p. 338) ²⁹.

No próximo capítulo comentaremos alguns aspectos relacionados a esta maneira de descrever a arte africana destacando seus vínculos rituais e funcionais. Agora resta evidenciar a ênfase de Segy sobre a produção de uma determinada região africana (ocidental e central) que, entretanto, foi sendo compreendida como uma visão abrangente e resultado de uma pesquisa que focou nesses objetos, pois eles em si seriam representativos da “arte africana de qualidade”.

O processo de institucionalização da arte das Áfricas no sistema internacional das artes na primeira metade do século XX valorizou peças que foram entendidas como testemunho de que as sociedades do continente africano produziam arte, tal como às sociedades ocidentais. Essa atitude partilhada por alguns pesquisadores, *marchands*, consumidores e colecionadores silenciosamente obscureceu a complexidade do reconhecimento das expressões artísticas das Áfricas como arte.

A antropóloga Ilana Goldstein³⁰ destaca a esse respeito que:

Ao examinarmos as artes não-ocidentais, estamos diante de objetos que

29. O catálogo mencionado possui por título *Esculturas Tradicionais da África Ocidental* e pode ser consultado na biblioteca do MASP.

30. Ilana Goldstein é doutora em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 2012). É especialista em “Avaliação de programas e projetos sociais” pela Fundação Instituto de Administração (FIA-USP, 2006). Foi coordenadora e professora no MBA “Gestão de bens Culturais”, da Fundação Getúlio Vargas (FGV-SP), de 2008 a 2013. Foi docente na Pós-graduação lato sensu “Gestão cultural: cultura, desenvolvimento e mercado”, do Centro Universitário SENAC, entre 2011 e 2013. Desde 2008, é membro do Conselho Editorial da Proa - Revista de Antropologia e Arte, publicação virtual vinculada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Atualmente leciona no departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. Informações extraídas de apresentação no site: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4794419P5>. Último acesso em: 14/07/2014.

operam, simultaneamente, como testemunhos etnográficos de outras culturas aos olhos ocidentais, como manifestações estéticas com forte poder de comunicação, no seio das comunidades em que são produzidas, e como mercadorias com valor de troca, no mercado global. Trata-se de dimensões distintas, sobrepostas e inter-relacionadas. Pode-se até priorizar uma ou outra dimensão, mas é fundamental não perder de vista as demais. (GOLDSTEIN, 2008, p. 310).

Nosso estudo sugere que Segy tomou (como objeto etnográfico) um conjunto determinado de peças que ele comercializou (como mercadoria), ou seja, como obras de arte (manifestação estética). Pretendemos demonstrar a historicidade das características deste conjunto evidenciando que se trata de uma determinada variedade das Áfricas. Ou seja, é necessário dizer de que África se está a tratar. No caso aqui analisado trata-se de determinada África que chega às Américas como mercadoria estética, que apresentamos aqui por intermédio do olhar e da figura de Ladislav Segy.

CAPÍTULO 4

Modernismo e Primitivismo: relações entre África e Ocidente

4.1. O primitivismo como uma faceta modernista

Como o inverso de um espelho, o ‘primitivismo’ permitiu aos primeiros modernistas criticar a sociedade moderna participando de sua construção. Entendemos que nos anos do pós-segunda guerra mundial o gosto por peças classificadas como “africanas” foi sustentado pela visão evolucionista que pensou a sociedade moderna como o momento maduro da sociedade então chamada de ‘primitiva’.

A passagem entre os séculos XIX e XX foi marcada pelas mudanças do sistema econômico e do pensamento evolucionista que estavam sendo implantados na Europa. Devido à industrialização impulsionada pela Inglaterra, que posteriormente foi intensificada nos demais territórios europeus, iniciou-se o processo de urbanização das cidades, de motorização de utensílios fabris, de seriação de objetos, etc. Esse processo passou a ganhar cada vez mais adesão dos países europeus, os quais passaram a diferenciar os centros urbanos em relação ao rural através do uso da palavra “modernização”, opondo o maquinário ao artesanal, passando a imperar o pensamento de modernidade, estendido a quase todas as instâncias e setores.

O impulso pela modernização, juntamente com os ideais divulgados pelas correntes científicas, evolucionistas e progressistas que pregavam a dualidade e hierarquia como princípios de divisão, fez com que intensificasse na Europa uma distinção entre o urbano e o rural, entre o antigo e o novo, entre a tradição e a inovação e entre o ocidental e o não-ocidental.

Essas relações foram aplicadas a uma visão global pela Europa em relação ao restante do mundo, onde o atrasado é sempre o outro, colocando este em uma

situação desfavorável e inferior: de menos evoluído, mais infantil, ‘primitivo’. Os termos ‘moderno’ e ‘primitivo’ eram tidos como opostos, sendo um de seus usos, a relação de ‘moderno’ um desígnio para caracterizar o avanço da industrialização e do meio urbano, e ‘primitivo’ usado para designar pessoas, objetos, ações e tudo o que estava hierarquicamente abaixo do ‘moderno’ e ‘evoluído’, tendo sido utilizado para justificar diversas ações e atuações ocorridas entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, como, por exemplo, a colonização europeia no continente africano.

A difusão do termo ‘primitivo’ e suas associações foram penetrados nos estudos visuais de sociedade não-ocidentais, de tal modo que Sherry Errington (1998) comenta que a atribuição do termo ‘arte primitiva’ não está delimitando apenas a um tipo de objetos de características semelhantes, mas valores e ideias euroamericanas projetadas a elementos de outras sociedades. Como parte desse interesse irá crescer na Europa o número de artistas, museus e *marchands* que buscavam na produção das Áfricas e dos países não-ocidentais a obsessão por uma suposta ‘pureza’ cultural, que despertava nesses a curiosidade de imaginar como viviam os antepassados. Essas relações foram naturalizadas dentro do pensamento ocidental, sendo facilmente notadas em discursos de artistas, críticos e curadores. Como o comentário de Judith K. Zilczer, historiador da arte e curador estadunidense:

Enquanto as qualidades vitais e abstratas da arte infantil ou da arte africana nascem da expressão inconsciente, na arte moderna, estes efeitos devem ser alcançados através do esforço consciente. (ZILCZER citado em PRICE, 2000, p. 58).

Essas influências são encontradas em diversos outros artistas das vanguardas europeias, como Van Gogh, Matisse, Salvador Dali, Amedeo Modigliani, Joan Miró, Man Ray, André Breton, entre outros. A visão predominante entre os artistas de vanguarda foi a busca por elementos característicos das diversas culturas não-ocidentais, como nas produções orientais e das Áfricas. O exótico foi um conteúdo valorizado pelas vanguardas modernistas enquanto manifestação crítica da sociedade moderna em ascensão. Pois o ‘primitivo’ era também uma oposição à modernidade e à industrialização. Nas palavras de Ilana Goldstein:

Há dois pontos em comum entre todos esses artistas modernos. Em primeiro lugar, o elemento ‘primitivo’ lhes serviu como um signo de modernidade, como um emblema da filiação a formas expressivas mais ‘autênticas’ e radicais. Em segundo lugar, o exótico foi recriado por eles de acordo com os pressupostos e práticas ocidentais da época, portanto, sob a égide da política colonial européia. (GOLDSTEIN, 2008, p. 284).

Grande parte dos artistas surrealistas também buscou no ‘primitivo’ influências para suas obras, sobretudo em peças e objetos que tendiam para a abstração. A maioria desses artistas, além de evidenciar essas aproximações, colecionava objetos ‘primitivos’ em suas coleções particulares, como o poeta André Breton.

Breton foi um dos fundadores do movimento surrealista francês e um conhecido colecionador das ‘artes primitivas’. Abaixo temos uma fotografia dele apresentando parte de sua coleção. Podemos notar a presença de diversas peças das Áfricas.

Fig. 10: Retrato de André Breton exibindo sua coleção de arte. 1960. Fotografia realizada por Ida Kar. Acervo da National Portrait Gallery, Londres. Extraída do site: <http://www.npg.org.uk/collections>. Último acesso em: 06/07/2014.



Pablo Picasso também ficou conhecido pela sua declarada apropriação do modelo de representação presente em algumas das máscaras das Áfricas, vistas por ele em 1908, no *Museu Trocadéro*, Paris. Sendo os ideais ‘primitivistas’ presentes não apenas para diferenciar a arte moderna ocidental em relação a arte não-ocidental, mas em diversos setores da sociedade.

E confirmando nossa hipótese sobre o partilhar de uma atitude modernista entre artistas, comerciantes e colecionadores encontramos em uma declaração de Segy ao jornal *Última Hora* uma narrativa sobre seu primeiro contato com a arte das Áfricas que remete àquelas proferidas sobre Picasso:

Um dia visitando o Museu do Trocadéro, [Segy,] apaixonou-se por uma escultura, sentindo, além disso, a importância da arte negra no desenvolvimento da nossa arte atual, resolveu aprofundar-se no assunto. (Jornal *Última Hora* – 23/07/1956. Caderno 2, p. 7).

Apesar desse ser um período em que as relações entre Europa e África foram intensificadas, esse não foi o primeiro e nem o último contato entre elas. Não podemos deixar de mencionar que o norte da África e as regiões litorâneas do continente mantêm contato comercial e cultural com a Europa há séculos. Alguns países europeus, principalmente Portugal e Espanha, administraram durante cerca de 400 anos rotas comerciais que contornavam o continente africano com destino à região das Índias.

Essas relações estenderam-se nos séculos seguintes com o tráfico negreiro para as Américas. O processo incentivou a fixação de grandes portos marítimos e comerciais ao longo do litoral do continente africano. Esses eram pontos de parada para navios europeus entre uma viagem e outra. Os portos também eram locais de venda de pessoas escravizadas e de circulação de objetos de diversas regiões, pois era comum que navegantes comercializarem nos portos objetos que adquiriam durante o percurso, como frutas, animais, plantas, pedras, etc.

Em 1885, ocorreu na Alemanha à conferência de Berlim, em que os países europeus presentes, com base no pensamento evolucionista e capitalista de apropriação para dominação e enriquecimento, realizaram a ‘partilha da África’, em que dividiram o território do continente africano em regiões que seriam colonizadas pelos países presentes ali, divisão realizada sem qualquer envolvimento ou conhecimento das populações habitantes e donas de tais territórios. Tinha-se como princípio que evolução e desenvolvimento ocorriam de cima para baixo, que eram os europeus urbanos os seres humanos a ocuparem o topo da escala de desenvolvimento, levando o discurso ‘civilizador’ aos ‘primitivos’.

Esse período inicial de colonização foi marcado por invasões, saques e atrocidades contra a população habitante de diversas regiões do continente africano. Muitos dos objetos que foram saqueados foram levados aos países europeus. Alguns foram expostos nas chamadas exposições universais, que exibiam na Europa as produções não ocidentais com o intuito de justificar o empreendimento do ato colonizador dos países europeus. Em geral, essas exposições apresentavam visões que intensificavam a classificação desses povos como ‘primitivos’ e ‘selvagens’. Muitos desses objetos posteriormente integraram os acervos de museus etnográficos como podemos verificar através da leitura do antropólogo Omar Thomaz³¹ (2002), e das antropólogas Sally Price³² (2000) e Ilana Goldstein (2008).

Entre os primeiros séculos de relação, quando os objetos eram classificados em coleções de curiosidades, e a virada do século XIX para o XX, quando os objetos foram classificados como artísticos, aconteceram importantes transformações.

O continente americano era visto pela Europa e pela elite das grandes cidades brasileiras como uma região inóspita e atrasada economicamente. Para vencer esse limite, as elites buscavam na importação dos valores, de objetos e de ensino: a tentativa de igualar-se à Europa. Parte dessas buscas e aproximações da elite paulistana com os gostos europeus provavelmente influenciou o modernismo em São Paulo.

Este movimento nas artes em São Paulo aparece afirmando um antagonismo: absorvendo o estrangeiro para gerar o nacional. Notamos no comentário de Sérgio Micelli algumas dessas relações nacional-estrangeiro:

31. Omar Thomaz é doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (1997). Foi pesquisador do Centro Brasileiro e Análise e Planejamento por 12 anos. Realizou pós-doutoramento no Max Planck Institute for Social Anthropology (2007), na Alemanha, com o apoio da Humboldt Foundation. Desenvolve pesquisa nas áreas de antropologia da guerra e do conflito e história social da África e do Caribe, tendo realizado pesquisa de campo no sul de Moçambique, em Uganda e no Haiti. Atualmente é professor da Universidade Estadual de Campinas junto ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social e ao Programa de Pós-Graduação em História (linha História Social da África). Informações extraídas de apresentação no site: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4733572P6>. Último acesso em: 14/07/2014.

32. Sally Price possui título de AB e Ph.D pela Harvard University, realizou pesquisas em Princeton, Stanford, University of Minnesota e na Universidade Federal da Bahia. Realizou diversas pesquisas de campo à Martinica, Espanha, México e as Guianas. Em viagem ao Suriname e na Guiana Francesa, Price realizou estudos sobre as sociedades quilombolas da região. Foi bolsista do National Endowment for the Humanities, na Guggenheim Foundation. E tem contribuído intensamente para a museologia explorando temas que envolvem colecionismo e primitivismo. Atualmente leciona no departamento de antropologia e história da arte da Duane A. & Virginia S. Informações extraídas da apresentação no site: http://www2.warwick.ac.uk/fac/soc/sociology/rsw/current/cscs/key_figures/sally_price/. Último acesso em: 14/07/2014.

O modernismo paulista acabou por se viabilizar como arte *nacional estrangeira*, entendendo-se por isso um universo diversificado de obras que deram guarida à representação plástica de experiências sociais até então inéditas da tradição do academismo nativo – em especial, as vicissitudes da sociedade de imigrantes e estrangeiros, ou as representações de ambiente e personagens populares – arejadas em chaves estilísticas que buscavam ajustar o material novo a ser representado às lentes moldadas pelo ecletismo das variadas fontes e influências externas. (MICELLI, 2003, p. 20).

O movimento modernista de 1922 foi criado, sobretudo, por artistas e intelectuais pertencentes à elite. Em sua maioria, transitavam entre Brasil-Europa, de viagens rápidas a temporadas de estudos, trazendo ideias de vanguarda e buscando aplicá-las aos contextos nacionais. Em São Paulo, o grupo organizado por Mario de Andrade, Anita Malfatti, Lasar Segall, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, entre outros, impulsionou os ideais defendidos pelas vanguardas europeias nas artes plásticas, sendo uma das características desse processo o ‘primitivismo’.

As vanguardas europeias recusavam a tradição clássica, que, no caso brasileiro, referia-se, principalmente, ao neoclássico europeu e ao ecletismo. A partir dessas ações a negação da arte que era legitimada pela Academia, surgiu a criação do novo e do moderno. Alguns modernistas brasileiros defendiam a antropofagia, ou seja, a criação do nacional através da absorção daquilo que interessa do estrangeiro, unindo, dessa forma, as influências artísticas europeias aos temas locais.

Os museus, salões e Bienais foram espaços que surgiram para exibir a arte estrangeira. A Bienal Internacional de Arte de São Paulo foi criada em 1951 com investimentos, sobretudo de Francisco Matarazzo Sobrinho e de sua esposa Yolanda Penteado, sendo suas primeiras edições legitimadoras da arte moderna e decisivas para sua comercialização no país. Essas exposições também buscavam construir e “consolidar uma história da arte moderna internacional da qual o meio artístico brasileiro faria parte” (MAGALHÃES, 2013, p. 469).

Porém neste contexto de busca pela inserção do Brasil dentro da arte internacional: quais seriam os temas locais da arte brasileira? Qual seria o nacional do Brasil pós-colonial e pós-escravista? Diversos escritores e historiadores, não apenas

nas artes, estavam em busca pela construção do que seria o nacional, realizando, desse modo, investigações das origens da formação histórica da população brasileira.

O resgate das influências indígenas e afro-brasileiras foi uma das buscas do modernismo por um passado comum entre os brasileiros. Pois, enquanto a Europa buscou nas culturas não ocidentais o distanciamento, o exótico, a ancestralidade primeira e pura, no Brasil, tendo as sociedades indígenas como primeiros habitantes nacionais, ou seja, os nativos desse território, buscaram criar um passado que relacionou esses como sendo ‘primitivos’ em oposição à modernidade.

Mario de Andrade foi um dos modernistas que exerceu forte influência nos movimentos de resgate do passado artístico e contribuiu para o surgimento e valorização do popular. Ele realizou viagens pelo Brasil, visitando e mapeando cidades barrocas, comunidades quilombolas, aldeias indígenas e regiões históricas. Realizou estudos sobre construções arquitetônicas, festas populares, cantigas de roda, danças e brincadeiras, tendo por finalidade documentar e conhecer suas culturas. Alguns dos objetos adquiridos tornaram-se parte da coleção pessoal de Mario de Andrade, que posteriormente tornou-se acervo público³³, influenciando artistas, críticos e teóricos das artes.

Em 1953, a Bienal teve sua segunda edição. Nela foi exposta a pintura *Guernica*, de Pablo Picasso. Exatamente um ano antes do IV Centenário e dois anos antes da primeira compra de arte das Áfricas realizadas por Ema Klabin. A influência das artes das Áfricas nas pinturas de Picasso foi uma evidente aproximação ‘primitivista’. Muitas das pinturas e esculturas de Picasso partiram de releituras e apropriações de modelos representacionais presentes em produções do continente africano, principalmente em relação ao uso de máscaras.

É provável que, sabendo dessas aproximações, as primeiras Bienais de São Paulo tenham referenciado as relações entre ‘primitivismo’ e modernismo. Em notícia do jornal *Correio da Manhã* de 11 de junho de 1956 há um anúncio sobre a vinda de Segy ao Brasil e de uma participação deste na IV Bienal de São Paulo.

33. Os Estados coloniais europeus na África organizaram diversas expedições semelhantes. E as que já haviam sido realizadas no período de colonização das Américas. Com o intuito de “conhecimento” de território e das culturas através da dominação de seus objetos culturais e estéticos. Sendo a missão francesa Dakar-Djibouti talvez a mais conhecida no processo de colonização da África.

[A vinda de Segy] ao Brasil prende-se a mostra de escultura negra que será realizada na IV Bienal de São Paulo e posteriormente exposta no Museu de Arte Moderna do Rio. (Jornal Correio da Manhã – 11/07/1956, Caderno 1, p. 12).

O anúncio comenta a intenção de Segy em organização uma mostra de ‘escultura negra’, que provavelmente deveriam ser obras vendidas por ele na *Segy Gallery*³⁴. O termo ‘escultura negra’, assim como o termo ‘arte africana’, já discutido no primeiro capítulo, parte de conceitos generalistas e racialistas. Esse termo unifica a produção de diversas sociedades através de uma característica física: a cor de pele escura. A arte negra, como era chamada, era compreendida como toda a produção dos países africanos de população negra, realizando desse modo a separação da população branca, bem como excluindo indianos e árabes que vivem no continente africano.

Em 1959, ano da *V Bienal Internacional de São Paulo*, a arquiteta Lina Bo Bardi, também influenciada pelo ‘primitivismo’ no modernismo, e talvez, sobretudo por Mario de Andrade, no interesse e busca pela construção do nacional através da construção do ‘gosto popular’, realizou uma exposição que trouxe uma aproximação da produção afro-brasileira e indígena através da desconstrução desses conceitos ‘primitivistas’.

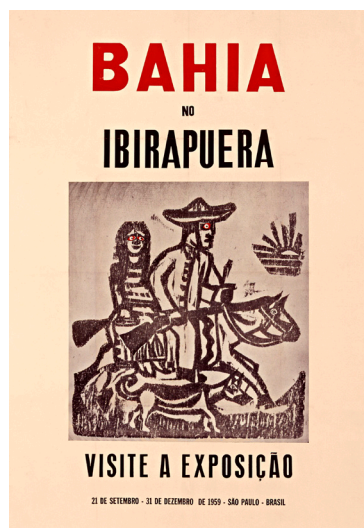
No espaço onde hoje está localizado o MAM/SP, Lina Bo Bardi organizou a exposição *Babia no Ibirapuera*. Reuniu e apresentou objetos de diversas regiões baianas, desde esculturas e pinturas de artistas locais a objetos religiosos, como ex-votos e ferramentas utilizadas no Candomblé, além de apresentar roupas sertanejas, como as capas de vaqueiro, ferramentas de utensílios domésticos, como pilão, panelas de cerâmica, entre outros.

Tal exposição foi considerada uma afronta à elite paulistana que visitava a V Bienal de São Paulo, pois além de ser em frente a maior exposição de arte da época, Lina apresentava objetos criados fora do contexto acadêmica da arte, com temas relacionados

34. Em pesquisa realizada ao catálogo da IV Bienal de São Paulo não foi encontrada nenhuma informação a respeito de tal mostra como parte integrante do evento. De acordo com a pesquisadora Juliana Bevilacqua, caso a “mostra de escultura negra” organizada por Ladislav Segy tenha ocorrido em 1957 na IV Bienal de São Paulo e/ou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, tal mostra poderá ser considerada a primeira exposição de objetos originários do continente africano no Brasil. Pois, de acordo com a pesquisadora atualmente considera-se uma exposição realizada em 1959 na inauguração do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia (CEAO / UFBA), em Salvador / Bahia.

a influências afro-brasileira e indígena, que ainda eram vistos como menores dentro do sistema das artes tradicionais e, sobretudo, por uma parte da elite que frequentava a V Bienal.

Fig. 11: Cartaz da exposição Bahia no Ibirapuera. De 21 de setembro à 31 de dezembro. 1959. São Paulo. Imagem extraída de Catálogo da exposição “Maneiras de expor”. De 16 de agosto à 09 novembro de 2014. Museu da Casa Brasileira.



Atitudes como a de Lina Bo Bardi foram transgressoras para a época. Após essa exposição Lina Bardi foi convidada a lecionar no curso de arquitetura da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e a implantar e dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM/Bahia). Neste mesmo ano foi implantado na UFBA o Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) um dos primeiros espaços universitários organizados para o desenvolvimento de pesquisa e diálogos entre o Brasil – África - Ásia. O CEAO foi onde, em 1961, Lina Bo Bardi buscou organizar, junto com Pierre Verger o Colóquio África- Brasil, onde seria realizado também uma exposição com peças originárias de países africanos (da parte ocidental) e algumas baianas, mas que não foi realizada.³⁵

Aos poucos o pensamento de valorização do popular defendido por Lina Bo Bardi e outros intelectuais da época foi influenciando a construção ideológica do MAM/Bahia. Para os primeiros anos do Museu ela planejava realizar três exposições: *Civilização Nordeste*, *O Índio*, *África Bahia* e *A Europa e a Península Ibérica*. E buscava através dessas exposições retomar conceitos históricos e culturais da formação do Brasil, inserir produções que estavam excluídas do cenário artístico e questionar o modo como são determinados os valores no sistema das artes. Porém, dessas

35. Reis, Luiza Nascimento dos. *O centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia: Intercâmbio acadêmico e cultural entre Brasil e África (1959-1964)*. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Programa Multidisciplinas de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos. Salvador. Bahia. 2010. Pág. 125.

exposições, apenas a primeira foi realizada, em 1963, pois em 1964, em decorrência do golpe militar no Brasil, Lina Bo Bardi foi afastada do cargo.

De volta a São Paulo, o movimento de valorização do popular defendido por Lina Bo Bardi ganhou força também pela colaboração de alguns patronos industriais, como Assis Chateaubriand, que inaugurou o MASP na Paulista, em 1969. Os primeiros anos da nova sede do MASP foram marcados pela retomada das exposições de Lina Bo Bardi. Nesses anos foram realizadas duas exposições com arte das Áfricas.

Em 1974, Lina Bo Bardi organizou uma exposição com obras da Costa do Marfim e, em 1988, em comemoração ao centenário da abolição da escravidão, Lina, junto com Pierre Verger, organizou no MASP a exposição *África Negra*. Essas duas exposições privilegiaram objetos originários de países da costa ocidental do continente africano, ou seja, Lina Bo Bardi e Pierre Verger, juntamente com outros colecionadores do período, participaram do processo de definição de uma ‘arte africana’ no Brasil atravessada pelos interesses artísticos ocidentais.

Fig. 12: Exposição Costa do Marfim. MASP. 1974. Imagem extraída de Catálogo da exposição “Maneiras de expor”. De 16 de agosto à 09 novembro de 2014. Museu da Casa Brasileira.



Fig. 13: Vista da exposição África Negra. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. 1988. Imagem extraída de Catálogo da exposição “Maneiras de expor”. De 16 de agosto à 09 novembro de 2014. Museu da Casa Brasileira.



Lina Bo Bardi buscava apresentar a arte das Áfricas com um olhar menos exotizado, através da aproximação de suas culturas com a formação do Brasil. Sobre essa última exposição, a arquiteta e curadora escreveu que:

Vamos invadir a Bahia e São Paulo com essa mostra. É um projeto antigo, que Verger e eu acalentamos desde 1959 – mostrar a arte e o sangue negro do Brasil. É a alma deste país. (Bardi, Lina. 1988)

As relações entre África e Brasil incentivadas por Lina Bardi não foram realizadas apenas em exposições. Durante o restauro da região central de Salvador, Lina propôs a criação de um espaço cultural às culturas das Áfricas, surgindo assim a Casa do Benin. A homenagem estreitou os laços culturais entre Brasil e Benin, dando origem também a Casa do Brasil no Benin.

Fig. 14: Casa do Brasil no Benin. Data desconhecida. Imagem extraída de Catálogo da exposição “Maneiras de expor”. De 16 de agosto à 09 novembro de 2014. Museu da Casa Brasileira.



Fig. 15: Casa do Benin no Brasil. 2014. Imagem extraída do site da Prefeitura de Salvador: www.salvador.ba.gov.br/casa-do-benin. Acesso em: 14/12/2014.



A presença de produções artísticas das Áfricas dentro da produção modernista é evidente. Porém, podemos perceber que poucas vezes elas são mencionadas, e em geral, quando citadas, ficam em segundo plano de interesse. É provável que as primeiras Bienais de São Paulo tenham referenciado as relações entre ‘primitivismo’ e modernismo de maneira a apresentá-los em oposição e não em igualdade com as produções ocidentais modernas, fenômeno comum nas exposições desse período, como comenta Sally Price:

Certos objetos de arte produzidos no final dos anos 1980 são sistematicamente excluídos da categoria de ‘arte moderna’, pois modernos, aqui, refere-se à identidade sociocultural do artista, e não à contemporaneidade física ao momento presente. (PRICE,2000, p. 96).

Não podemos esquecer que as produções ‘primitivas’ das quais esses artistas se apropriaram, pertenciam, em sua maioria, também ao mesmo período histórico vivido por eles. Porém poucas vezes vemos essas considerações. Em geral, encontrarmos associações que diferenciam e afastam essas produções no tempo. Podemos observar essas colocações também dentro da produção teórica da arte. Notamos no livro *A História da Arte*, de Ernest Gombrich (1950) que ocorrem tais associações entre produções de contextos e períodos históricos distintos.

Gombrich, historiador da arte austríaco, inicia seu livro com um capítulo intitulado *Estranhos começos – povos pré-históricos e primitivos; América Antiga*³⁶, onde aglomera a produção artística de aproximadamente 15.000 anos atrás, com algumas produções das Américas, pré-colombiana e atual, com a da Oceania e de parte da África. O que nos faz perceber que essa visão ‘primitivista’ foi e continua sendo reproduzida em diversos âmbitos.

No entanto, Gombrich em sua publicação *The preference for the primitive* (2002), aponta uma atitude que chama de ‘primitivista’ ao longo de toda a história da arte.

36. Primeiro capítulo de GOMBRICH, Ernest Hans Josef. *A História da Arte*. 2ª Ed. Editora ZAHAR. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro. 1981.

Mostra que houve vários períodos em que artistas e críticos se voltavam para obras e estilos considerados mais simples ('primitivos'), aos quais atribuíram valores morais e estéticos superiores às escolas e movimentos do presente, vistos como decadentes. Nos séculos XIX e XX, por exemplo, desenvolveu-se um gosto pela arte medieval, até então considerada insignificante. Gombrich menciona a luta dos cubistas, dos surrealistas e dos expressionistas alemães para revitalizar e incorporar o folclore, a arte das crianças, dos loucos, e as artes indígenas, como forma de se opor à busca incessante da mimese, da perfeição e da reverência aos mestres.

A comercialização das produções artísticas dessas regiões foi uma atividade desenvolvida por muitos *marchands* para abastecer as coleções de artistas, críticos, pesquisadores e parte da elite desse período, que participou na construção de um gosto 'primitivista' na afirmação modernista das artes.

Ladislav Segy era um desses comerciantes, quem realizava a articulação entre esses objetos e seus compradores, pois, até os dias de hoje, no sistema das artes é visto a necessidade que o sujeito da enunciação do que deve ou não ser arte, do que deve ou não ser comercializado seja um sujeito 'culto' e 'moderno', como afirma Sally Price:

A antítese do protótipo do Conhecedor é certamente o protótipo do Selvagem. A diferença é, por assim dizer, do preto no branco. O Selvagem não se veste muito bem (ou, muitas vezes, não se veste de modo algum), não tem uma educação adequada, tende a entregar-se a um comportamento ruidoso e às vezes lascivo, confunde lendas e mitos com a verdadeira história, abandona trabalhos artísticos aos cupins em vez de conservá-los em museus, delicia-se com iguarias à base de larva de palmeira e carne humana em vez de *escargots* e miolo de vitela e não possui sequer uma parcela da competência do Conhecedor em questões de gosto e de belas-artes. Estes dois distantes membros da raça humana ocasionalmente se encontram através do mercado de Arte Primitiva, que um produz e o outro avalia. (PRICE, 2000, p. 28).

Provavelmente Ema Klabin não estava envolvida apenas com uma parte da elite paulista, o que nos faz imaginar que suas atitudes estavam permeadas por ações de pensamentos 'primitivistas', ou que se aproximavam do pensamento de valorização

da cultura popular, indígena e afro-brasileira propagada por Lina Bo Bardi e outros artistas e críticos da época.

Pretendemos considerar no estudo das peças vendidas por Ladislav Segy a Ema Klabin aspectos da atuação do mercado de ‘arte primitiva’ no Ocidente. Abordaremos como Segy, na posição de ‘conhecedor’ de arte, anunciou essas obras à colecionadora.

4.2. Ema Gordon Klabin como uma colecionadora influenciada pelo pensamento modernista

Interessa-nos evidenciar neste sub-capítulo que Ema Klabin, apesar de não ter privilegiado a aquisição de obras modernas em sua coleção, apresenta relações e aproximações com o pensamento modernista que podem ser observadas nas aquisições de obras de arte das Áfricas. Pretendemos sugerir que algumas atitudes de Ema Klabin evidenciam que seu modernismo expressa-se e relaciona-se com as peças de arte das Áfricas. Em *Sintonia de Objetos*, Paulo de Freitas Costa já adianta sua consideração a este respeito ao comentar a aquisição de Ema Klabin das peças originárias de países do continente africano:

De certa forma, poderíamos afirmar que este acréscimo à coleção representa uma variação do tema do exotismo e das culturas distantes, já presente nas peças orientais. Ao mesmo tempo, Ema sabia da influência que a arte africana tivera sobre a arte moderna, e a ideia de ampliar a coleção pelo século XX tornava sua presença quase obrigatória. (COSTA, 2007, p. 123).

Como já comentamos na primeira parte desse capítulo, o movimento modernista teve relações diretas de apropriação com visões ‘primitivistas’. Conforme comentamos no capítulo anterior, é provável que Ema Klabin tenha iniciado a compra desses objetos devido aos acontecimentos que estavam ocorrendo nessa época em São Paulo e aos vínculos que ela mantinha com os mesmos.

Essa influência do ‘primitivismo’, presente também na busca pela produção das populações indígenas, segundo Paulo de Freitas Costa, levou Ema Klabin a colecionar

peças pré-colombianas, como uma possível busca pelo passado comum das Américas, sendo essa outra ação que mostra a relação entre modernismo e ‘primitivismo’ no colecionismo de Ema Klabin.

A pequena coleção de arte pré-colombiana segue o mesmo trajeto, aprofundando questões sobre nossas origens, explorando as culturas ancestrais das Américas. Em sua casa de campo, Ema já se aventurara pela arte do Peru, reunindo peças de mobiliário e telas do período colonial. (COSTA, 2007, p. 123).

Ema Klabin iniciou sua coleção em 1957, período de efervescência no cenário das artes em São Paulo devido às comemorações do IV Centenário da cidade. Com o propósito de exaltar o desenvolvimento econômico da cidade, ativou-se um processo de valorização do passado e da identidade nacional e histórica desta, influenciando a elite paulista em diversos âmbitos, como nas coleções de arte. O IV centenário da cidade de São Paulo utilizou-se da construção de monumentos, de exposições, e da criação de grandes celebrações para difundir o resgate dos ideais modernistas contrapondo o passado ao moderno.

Percebemos dessa forma que não é por acaso que as primeiras aquisições de obras brasileiras realizadas por Ema Klabin foram de algumas peças barrocas. Já assim notamos uma das influências do modernismo encontradas no colecionismo de Ema Klabin, sendo que uma das obras barrocas compradas por ela refere-se a um fuste de coluna, de autoria atribuída ao Mestre Valentim da Fonseca e Silva³⁷. Esta peça fazia parte do altar de uma igreja demolida por ordem do presidente da república, Getúlio Vargas, para a construção de um viaduto, símbolo da presença do automóvel e da construção de vias modernas, largas e longas.

Na busca da construção e resgate do passado, criando uma relação entre nacional e importado, o Barroco e o Rococó também foram eleitos como os períodos nos quais pode-se notar produções artísticas de influência portuguesa através da reinvenção nacional. Como observado por Paulo Freitas Costa:

37. Cabe destacar que Mestre Valentim é considerado um artista afro-brasileiro. No Museu Afro Brasil as peças de Mestre Valentim estão expostas ao lado de peças compradas em sociedades africanas. Na coleção da FCEGK, tal relação não está evidenciada.

Na ausência de uma herança aristocrática luxuosa, à maneira européia, as obras sacras do Barroco e do Rococó preencheram a lacuna, muito mais pela riqueza de suas formas voluptuosas e cheias de ouro, do que por motivações propriamente devocionais. Da mesma forma, toda a sorte de objetos da coroa portuguesa e da família Imperial brasileira também passaram a ser avidamente buscados, numa solução de continuidade entre as classes dominantes da Colônia, Império e República que era até então inédita, e, de certa forma, contrariava os princípios originais do primeiro modernismo e sua negação ao período imperial, tido como europeu, ou seja, estranho à nossas origens. (COSTA, 2007, p. 110).

O Barroco foi defendido por muitos artistas e autores como o nacional. Consagravam-se construções barrocas arquitetônicas e produções artísticas, sobretudo esculturas religiosas, como a autêntica arte nacional. A busca pelo passado incluía a preservação do que estava em contraposição aos ideais de modernidade, dando início aos projetos de preservação e conservação no Brasil.

A ideia de modernidade divulgada e propagada pelo governo e pela elite foi porta-voz e representante do desenvolvimento brasileiro na tentativa de articular o modernismo com a modernização, relação que já estava presente na formação das coleções modernistas privadas e dos acervos públicos dos museus.

Ema Klabin também esteve envolvida nos primeiros anos dessas três instituições: Museu de Arte de São Paulo (MASP), Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e na Fundação Bienal de São Paulo. Além de participar do meio de institucionalização e legitimação da arte moderna, ela também possuía aproximações familiares com as primas Jenny Klabin e Mina Klabin, que eram casadas, respectivamente, com Lasar Segall e Gregori Warchavichik, duas importantes figuras do modernismo em São Paulo.

Ema Klabin viajava com frequência visitando algumas das regiões ditas exóticas. O ‘primitivismo’ também foi divulgado por meio de viagens às regiões consideradas exóticas ou pouco modernizadas, como o deserto do Saara, a savana central do continente africano, os territórios indianos, japoneses, a Oceania, as ilhas do Pacífico, etc.

De acordo com Paulo Freitas, ela “visitou quase todos os continentes, conheceu culturas e hábitos” (COSTA, 2007, p. 86). Nessas viagens, Ema Klabin

adquiriu diversas peças para sua coleção, sendo possivelmente algumas da coleção de arte das Áfricas, assim como mencionado por Paulo de Freitas Costa ao comentar a procedência de algumas peças orientais:

A partir de suas viagens de volta ao mundo, iniciadas na década de 1950, Ema começa a reunir um segundo conjunto de peças orientais, mais raras e exóticas, provenientes dos países pelos quais passou. Essa maneira de colecionar tem sua origem nos *Grand Tours* – viagens em que membros da aristocracia deslocavam-se a países distantes em busca de aprimoramento pessoal, baseado na apreciação estética e no contato com outras culturas. (COSTA, 2007, p. 102).

Essa prática de compra em viagens também mantinha um modelo de colecionismo dentro da elite. Percebemos que muitas obras da coleção de Ema Klabin, conforme menciona Paulo de Freitas Costa, foram compradas dessa maneira.

No arquivo pessoal de Ema Klabin encontramos fotos de algumas dessas viagens ao continente Africano. Nesta pesquisa apresentamos algumas fotos em regiões do Egito, como Giza em 1950 e a Karnak em 1954, assim como à África do Sul, em 1956, para onde possivelmente tenha retornado, pois há, em sua biblioteca pessoal, um catálogo da exposição *African art in metal: Metaalkuns van Afrika*, realizada na *South African National Gallery*, em Cape Town, África do Sul, em 1971.



Fig. 16: Ema Klabin em frente à Grande Esfinge de Gizé.
Giza – Egito. 1950.
Acervo fotográfico da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin

*Fig. 17: Ema Klabin
junto ao guia turístico
à frente do grupo
caminhando no deserto.
Karnak – Egito. 1954.
Acervo fotográfico da
Fundação Cultural Ema
Gordon Klabin*



*Fig. 18: Ema Klabin
diante do templo do Vale
dos Reis Hatchepsut –
Egito. 1954.
Acervo fotográfico da
Fundação Cultural
Ema Gordon Klabin*



*Fig. 19: Ema Klabin
diante de entrada de
templo de Karnak.
Karnak –Egito. 1954.
Acervo fotográfico da
Fundação Cultural
Ema Gordon Klabin*





Fig. 20: Ema em riquixá puxado por homem em traje típico zulu. Durban—África do Sul. 1956. Acervo fotográfico da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

Queremos destacar com essas fotografias não apenas o fato de Ema Klabin viajar por esses lugares, mas também o modo naturalizado de aceitar desigualdades, tais como aquelas evidenciadas pelas fotografias. Cabe aqui analisar a última fotografia apresentada, onde Ema Klabin encontra-se sentada em um riquixá, um veículo de duas rodas puxado por uma pessoa a pé. Através dessa fotografia notamos a aceitação da desigualdade como atitude própria do ‘primitivismo’. Pois, a partir do momento em que uma pessoa tem que ser carregada por outra, cria-se uma situação hierárquica desigual.

Ema Klabin possuía em sua biblioteca pessoal alguns livros que abrangem temas relacionados à sua busca pelo ‘primitivismo’, demonstrando que ela não estava interessada apenas pelas artes das Áfricas, mas pela vertente que a envolvia. Há dois catálogos de livros com temas sobre África, América e Austrália publicados pela *Bernard Quaritch*, uma loja e antiquário especializado na comercialização de livros raros³⁸. A presença dessas publicações nos faz perceber que suas buscas por livros raros também incluíam publicações a respeito de regiões ditas ‘primitivas’.

O colecionismo de objetos ditos ‘primitivistas’ estava sendo legitimado também por sua presença em acervos dos museus que estavam surgindo. Provavelmente o fato de Ema Klabin apresentar interesse em colecionar obras de arte das Áfricas relacionava-se com o período de criação e discussão que estava presente em São Paulo,

38. Catálogos: *Books on Africa, America and Australia*, de 1955; e *America Australia Africa Ancient Egypt*, de 1956

com a criação das coleções públicas de obras afro-brasileiras e das Áfricas. Em 1963, foi fundado o Museu de Arte e Arqueologia da Universidade de São Paulo (renomeado Museu de Arqueologia e Etnologia em 1970), de onde Ema Klabin possui um catálogo titulado *África, Arte Negra: Peças Do Acervo Do Instituto Fundamental Da África Negra de Dacar-Senegal*, publicado em 1969 pela instituição. Ema Klabin, possui em sua biblioteca outros títulos sobre temas relacionados ao continente Africano, como *Inside Africa*, de John Gunther, e *Le Cycle Africain: Les Villes D' Algérie et Tunisie Romaines*, de Louis Bertrand.

PARTE 2

Apresentando a Coleção de artes das Áfricas da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin



CAPÍTULO 5

Perfil da coleção

A Coleção de arte das Áfricas da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin é formada por dezesseis peças. Na consulta ao arquivo da Fundação e ao sistema de catalogação, observou-se que doze peças foram adquiridas através do contato de Ema Klabin com o *marchand* Ladislav Segy e quatro são de procedência desconhecida.

As peças adquiridas através de Segy foram compradas em três grupos distintos: sendo o primeiro grupo, de quatro peças, adquirido em 1955; o segundo com três peças adquiridas em 1977; e o terceiro com cinco peças adquiridas em 1983.

Há indícios de que a coleção tenha sido maior. Paulo de Freitas Costa (2007, p. 83) menciona em seu livro que, após a construção da casa de campo, localizada em Campos do Jordão, Ema Klabin colocou lá algumas obras menos clássicas, como as pertencentes às artes das Áfricas, as pré-colombianas e as modernistas. De acordo com Daniela Paro, assistente de curadoria da FCEGK, algumas peças de arte das Áfricas em número desconhecido abrigadas nesta casa, após a morte de Ema Klabin, passaram à herança familiar de parentes próximos³⁹.

Em *Sinfonias de Objetos*, a coleção de arte das Áfricas foi apresentada em poucos parágrafos e referida como uma “coleção abrangente e panorâmica, reunindo elementos das mais variadas culturas africanas” (COSTA, 2007, p. 123). Nossa pesquisa, entretanto, tem demonstrado que a coleção de peças de arte das Áfricas de Ema Klabin está longe de ser uma coleção abrangente e panorâmica. De modo geral é formada por um conjunto de peças que compõem um recorte típico de aquisição de peças africanas no pós-guerra mundial pelas elites das cidades enriquecidas pela

39. Em conversas realizadas durante visitas ao acervo da FCEGK.

industrialização. Trata-se de um conjunto de peças cujas técnicas, suportes, origens e período remetem ao ingresso das chamadas artes das Áfricas no sistema internacional de arte ocidental. Ou seja, considera-se que a coleção Ema Klabin é ilustrativa de uma prática colecionadora característica da segunda metade do século XX em cidades que, como São Paulo, participavam de intenso processo de modernização,

Tal como já demonstramos nos capítulos anteriores, interessa-nos destacar através deste estudo considerações sobre as peças colecionadas por Ema Klabin que mostram seus vínculos com as ideias que alimentaram o modernismo em sua visão exotizante e ‘primitivista’ sobre a arte das Áfricas. Inspirando-nos em Appiah, queremos evidenciar que a coleção Ema Klabin representa a escolha realizada por intermediários que “medeiam o comércio das mercadorias culturais do mundo capitalista na periferia” (1997, p. 287). Sendo no ocidente “conhecidos pela África que oferecem; os seus compatriotas conhecem-nos quer pelo Ocidente que oferecem a África, quer por uma África que inventaram para o mundo, para cada um e para África” (Idem).



*Fig. 21: Parte da coleção de arte das Áfricas em exposição na Fundação Cultural Ema Gordon Klabin. 2015.
Fotografia: Daniele Paro*

Interessa-nos mostrar que essa é uma coleção particularmente relacionada a um tipo de mercadoria ou de arte das Áfricas que foi vendida na época de valorização do ‘primitivismo’ e do “popular”. Nesse sentido, a coleção de Ema Klabin se relaciona exclusivamente à região da costa ocidental e central do continente africano, representando não mais que sete sociedades diferentes, dentre as mais de duas mil que compõem o continente em seus cinquenta e quatro países.

Essa região foi prioritária no estudo da história da África, da história da arte, da história do escravismo e do pan-africanismo. A produção escultórica aí encontrada recebeu datações que a coloca como os objetos mais antigos localizados na África ocidental, como observa Marianno Carneiro da Cunha:

O mais antigo exemplar da escultura em madeira encontrado na África negra é um objeto que tem toda a aparência de um elemento de máscara zoomorfa, encontrado perto das nascentes do rio Liavela, em Angola, que foi datado pelo carbono 14 como sendo dos meados do século VIII de nossa era. (...) Em seguida datou-se igualmente, pelo mesmo processo, fragmento de uma escultura dogom (Mali) chamada *tellem*, atribuída por esse povo a uma etnia que a tradição fazia remontar à alta antiguidade e os teria precedido na região. Essa última datação atribuiu à escultura em questão os anos de 1470 ± 1500 a.D., o que a situaria aproximadamente no período dos primeiros contatos dos europeus com a África ocidental. O estilo dos *tellem* parece realmente ser o ponto de partida da escultura dogom atual. Com exceção dessas duas peças, sabe-se muito pouco ainda da gênese da escultura em madeira na África negra, mas conhece-se bem, ao contrário, a sua distribuição espacial. (...) Por outro lado existem duas tradições na África ocidental, a de Nok e a de Ifé, que permitem avaliar a evolução da escultura durante um período de 2.500 anos. (CUNHA, Marianno, 1983, p. 978).

Consideramos que o fato de essa região ter sido identificada como a responsável pela difusão de uma concepção escultórica não permite inferir que peças dela oriundas sigam necessariamente essa ‘tradição’. O fato que nossa pesquisa evidenciou é que peças da região central e ocidental foram o interesse de diferentes atores do sistema internacional das artes. Em São Paulo, peças semelhantes às de Ema Klabin foram também adquiridas para as coleções do MASP, do Museu Afro Brasil, MAE/USP, e na Bahia, no Museu Afro brasileiro da UFBA.

O Museu Afro Brasil teve seu acervo organizado através de parte da coleção particular de Emanuel Araújo⁴⁰, que realizou a maior parte dessas aquisições durante as últimas décadas do século XX, principalmente entre os anos de 1960 a 2000. É possível notar aqui também que foi privilegiada a compra de peças originárias da Costa Ocidental Africana, como podemos observar no mapa abaixo que destaca as sociedades representadas neste acervo.

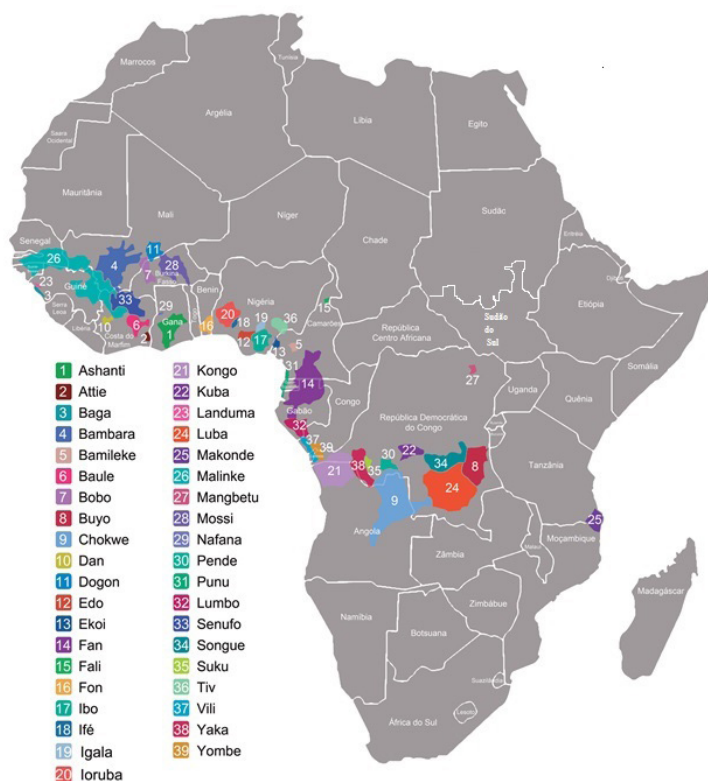


Fig. 22: Mapa da África com destaque nas sociedades representados no acervo do Museu Afro Brasil. Imagem cedida por: Juliana Ribeiro Bevilacqua. 2015.

40. Emanuel Araújo é artista plástico, fundador e atual diretor do Museu Afro Brasil. Foi responsável pela pesquisa que deu origem ao livro *A mão afro-brasileira*, com a primeira edição lançada em 1988, como parte das comemorações dos 100 anos da abolição da escravidão da população negra no Brasil, tendo sido recentemente reeditado, revisado, ampliado e publicado em sua segunda edição no ano de 2010. Apresentação elaborada a partir da apresentação do site do Museu Afro Brasil: <http://www.museuafrobrasil.org.br/o-museu/emanuel-araujo>. Acesso em 11/05/2015.

Igualmente, o Acervo do MAE/USP teve Marianno Carneiro da Cunha como o principal estudioso responsável pela sua formação. Através de um estudo comparativo podemos observar que este possui um perfil muito semelhante ao acervo do Museu Afro Brasil, como destaca o mapa abaixo:



Fig. 23: Mapa do continente africano com destaque das sociedades representadas no acervo do MAE/USP. Imagem extraída de do Guia Temático para professores. Formas de Humanidade. África: Culturas e sociedades. MAE/ USP. 2008. Pág. 10.

Essa coincidência de um repertório comum de apreciação e julgamento das artes das Áfricas pode ser explicada jogando-se luz nas redes de informações, estudos e interesses comerciais partilhadas por pesquisadores, governantes e comerciantes. Pretendemos evidenciar que os vínculos entre metrópoles europeias e as colônias em território africano foram determinantes na escolha, seleção e comercialização de objetos artísticos pelos museus e colecionadores. Os critérios de seleção foram compartilhados em discursos enunciados por diferentes agentes

do sistema internacional de artes, tal como podemos ler no capítulo de abertura do livro *African sculpture* (1958), de Ladislav Segy, onde o mesmo afirma que:

A melhor talha africana como é comumente aceita, vem da África Oeste e Central, vem de tribos e nações que habitam a grande área circular em torno de Serra Leoa, Libéria e Ghana (Costa do Ouro) e a Costa do Marfim, através da Nigéria, África Equatorial Francesa e Congo Belga. A sua idade com poucas exceções é incerta, desde que as datas são quase sem sentido em África. A costa da África tem sido moderadamente conhecida desde o século XV e XVI, mas a exploração sistemática e ocupação no seu interior era fechada para o homem ocidental até meados do século XIX. A escultura Africana nessa região é diversificada de acordo com a tribo e localidade, há uniformidade em conceitos mais importantes e amplos nessa área cultural. Elas eram produzidas pelos escultores da corte oficial dos grandes impérios do Benin, Ashanti e Daomé, também às vezes foi produzida pela baixa casta, e por pequenos assentamentos do Oeste e da África Central. (SEGY, 1958, p. 1-2).

Notamos dessa forma que o ingresso de determinados objetos de arte das Áfricas no sistema internacional de arte foi realizado por um discurso baseado em supostas evidências que estabeleceram um senso comum compartilhado por *marchands*, historiadores de arte, curadores e artistas. Essa forma de apreciação contribuiu para a escolha de um determinado conjunto de peças, que foi tomado como típico, para a valorização e interesse sobre determinadas versões acerca das sociedades africanas.

A madeira foi o suporte privilegiado pelo Ocidente na comercialização das artes da região central e ocidental do continente africano. Ilustrativo desse padrão de produção é o fato de a Coleção de Ema Klabin ser formada por dezesseis peças originárias desse contexto, sendo treze peças de madeira. As três peças restantes possuem como suporte o marfim, o metal fundido e um tipo de tecido.

Esculturas e máscaras foram também adquiridas com entusiasmo por diferentes compradores. Notamos que na coleção de Ema Klabin, com exceção de uma pintura em tecido e de duas máscaras, as peças podem ser identificadas como esculturas.

No intuito de aproximar e evidenciar tais semelhanças entre as peças que compõem a Coleção, apresentamos abaixo uma tabela na qual destacamos quatro elementos informativos sobre as peças: data de aquisição, material, técnica e região de origem. A tabela sistematiza as informações que dão visibilidade aos aspectos desenvolvidos ao longo do texto e evidenciam a relação dessa ao gosto modernista pela arte das Áfricas.

Para leitura dessa tabela, solicita-se ao leitor que consulte as legendas das peças localizadas abaixo, adotando a numeração atribuída para as obras como meio de identificação.

Legenda de obras pertencentes à Coleção de arte das Áfricas da FCEGK

1. Escultura Batabwe. República Democrática do Congo. Autor desconhecido. Madeira. 31,3 x 6,8 x 10,1 cm. Datação desconhecida.
2. Escultura Bakongo. República Democrática do Congo. Autor desconhecido. Marfim. 22,1 x 2,0 cm. Datação desconhecida.
3. Escultura Bakuba. República Democrática do Congo. Autor desconhecido. Madeira. 34,5 x 9,8 x 9,7 cm. Datação desconhecida.
4. Escultura Baulê. Costa do Marfim. Autor desconhecido. Madeira. 35 x 7,4 x 7,0 cm. Datação desconhecida.
5. Escultura / Máscara-Elmo Yorubá. Nigéria. Autor desconhecido. Madeira. 28 x 21 cm. Datação desconhecida.
6. Escultura Yorubá. Nigéria. Autor desconhecido. Madeira. 36,7 x 7,9 x 10,3 cm. Datação desconhecida.
7. Escultura Yorubá. Nigéria. Autor desconhecido. Madeira. 51 x 22,3 x 9,5 cm. Datação desconhecida.
8. Escultura Yorubá. Nigéria. Autor desconhecido. Madeira. 51 x 22,3 x 9,5 cm. Datação desconhecida.
9. Escultura Yorubá. Nigéria. Autor desconhecido. Latão, ferro e prego. 19,7 x 2,0 x 2,7 cm. Datação desconhecida.
10. Escultura Yorubá. Nigéria. Autor desconhecido. Madeira. 26,5 x 9,4 x 7,7 cm. Datação desconhecida.
11. Escultura Ashante. Gana. Autor desconhecido. Madeira. 32,9 x 15,0 x 4,3 cm. Datação desconhecida.
12. Escultura Mossi, Burquina Faso. Autor desconhecido. Madeira e couro. 33,4 x 5,8 x 11 cm. Datação desconhecida.
13. Escultura Bakota. África Equatorial. Autor desconhecido.

Madeira e metal. 47,5 x 25,5 x 6,4 cm. Datação desconhecida.

14. Escultura / Máscara M'Pongwe. África Equatorial. Autor desconhecido. Madeira entalhada e policromada. 25,2 x 15,7 x 15,2 cm. Datação desconhecida.

15. Escultura Songye. República Democrática do Congo. Autor desconhecido. Madeira. 35,5 x 6,8 x 11,9 cm. Datação desconhecida.

16. Pintura Etíope. Etiópia. Autor desconhecido. Pintura sobre tecido. 21,2 x 22,0 cm. Datação desconhecida.

Tabela I – Estudo comparativo																	
Obras pertencentes à Coleção de arte das Áfricas da FCEGK		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Data de aquisição	1955																
	1977																
	1983																
	Desconhecida																
Materiais	Madeira																
	Marfim																
	Metal																
	Tecido																
Técnica	Escultura																
	Pintura																
	Máscara																
Região de origem	África Ocidental																
	África Central																
	África Oriental																

CAPÍTULO 6

Catologação e nomeação das peças

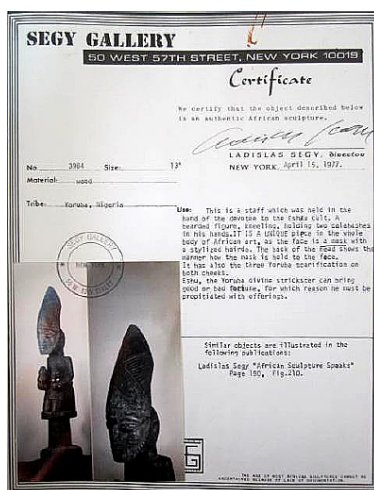
Pretendemos aqui levantar algumas considerações sobre a catalogação das peças e o modo como essas foram identificadas pela equipe de documentação.

O sistema das artes pelo ocidente é composto por distintas instituições e ações legitimadoras daquilo que é ou não considerado arte, sendo os museus, *marchands*, colecionadores e historiadores da arte importantes atores nesse processo. Observamos que dentre os critérios utilizados pelo sistema das artes para o aceite de uma obra como verdadeira há o critério da autenticidade.

Essas exigências também eram seguidas por Ladislav Segy, que adotava algumas ações que legitimavam as obras vendidas por ele. Como a menção dessas em seus livros e em exposições organizadas através da *Segy Gallery*. Através de pesquisas no arquivo da FCEGK verificamos que ao comercializar as peças, Segy, entregava junto a elas um documento emitido pela sua galeria comprovando a venda.

Das dezesseis peças da coleção de Ema Klabin, doze possuem um documento identificado como parecer técnico realizado por Segy. Em todos os pareceres constam algumas informações sobre as obras, como: “nº e série da venda, material, tribo, data da venda e uma breve descrição da peça”. Vejamos, pois, dois desses pareceres.

Fig. 24: Parecer técnico de aquisição da escultura Yorubá. 1977. Emitido por Segy Gallery. Acervo FCEGK.



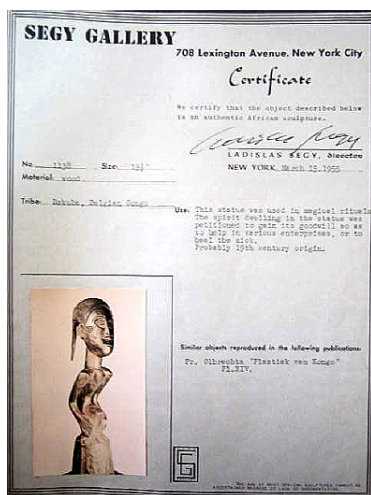


Fig. 25: Parecer técnico de aquisição da escultura Batabwa. 1955. Emitido por Segy Gallery. Acervo FCEGK.

Há uma indicação no documento de que este representa um ‘certificado de autenticidade’ através de um carimbo anexado ao mesmo. Nesse carimbo consta o seguinte escrito: “Este certificado atesta que o objeto descrito abaixo é uma autêntica escultura africana”⁴¹.

Como um ‘selo de garantia’ concedido pelo especialista, esse selo, atrelado ao documento, é o aval para que o objeto seja concebido obra de arte ‘verdadeiramente africana’. Termos como este, que caracterizam o objeto como ‘único’, ‘autêntico’ e ‘original’ são esperados pelos colecionadores ocidentais ao comprarem uma peça. Acostumados a comprar arte ocidental, em que a prova do objeto único é o testemunho que garante valor à peça, os colecionadores ocidentais também exigiam os mesmos critérios ao comercializarem arte das Áfricas, sendo esse tipo de documentação também o determinante do valor atribuído à peça. Porém não sabemos quais foram os meios de aquisição das peças vendidas pela *Segy Gallery*. Não há nenhuma documentação que mencione a data em que Segy comprou essas peças e de como ela foi realizada, se adquirida diretamente de seus criadores ou através de outro comerciante. Se são peças que foram produzidas exclusivamente para o comércio ou, se foram frutos de roubos, furtos e saques, visto que tais ações eram comuns na época.

A datação também é um determinante de valor dentro do comércio das artes classificadas como ‘primitivas’. Ilana Goldestein (2008) afirma que a datação é um critério que determina a raridade da peça, sendo aquelas datadas como anteriores ao século XIX vistas como mais ‘primitivas’, logo sendo mais caras e mais procuradas. Como apresentado no comentário a seguir:

41. Parecer técnico emitido pela *Segy Gallery*. Documentação consultada no arquivo da FCEGK. (Tradução da autora)

[A] tensão, entre o autêntico e o falso, o pré-moderno e o globalizado, levou alguns participantes do debate inaugural do Branly a se posicionarem contra a abertura do museu a produções contemporâneas, propondo que o acervo se concentre em aquisições do século XIX e começo do XX, para garantir sua 'autenticidade', enquanto outros sugeriram, ao contrário, que artistas contemporâneos de sociedades não-ocidentais sejam convidados a intervir e expor no espaço. (GOLDSTEIN, 2008, p. 301).

A maioria das peças da coleção da FCEGK possui como possível datação o século XIX ou XX, sem atribuição de ano. Em geral, Segy escreve no parecer uma mesma frase para mais de uma peça: "possível datação do século XIX" ou "possível datação século XX".

Os pareceres deixados por Segy privilegiam informações básicas que servem para legitimar a peça, sendo as informações mais aprofundadas resumidas em um breve texto. Diferente de obras ocidentais que, em geral, possuem definidos seus dados básicos, como autor, título e data, as peças das Áfricas, em geral, não apresentam tais informações. A ausência de informações sobre essas peças dificulta o processo de nomeação e atribuição adotados no momento da catalogação dos objetos, como é o caso do acervo da FCEGK.

Nota-se que as peças de arte das Áfricas da FCEGK receberam nomeações pela catalogação que não seguem um padrão definido, como podemos verificar na tabela abaixo; em que percebemos por meio de análise a heterogeneidade de critérios utilizados. Além disso, notamos que esse processo também é distinto em relação às obras de origem ocidental, que em geral recebem títulos relacionados a seu caráter estético. É comum que peças de origem não ocidental recebam nomeações relacionadas aos seus contextos de criação ou aos usos dessas nesses contextos, e são poucas as atribuições feitas pelo viés propriamente estético e artístico.

Tabela II – Análise de catalogação		
<i>Nomeação definida pela FCEGK</i>		<i>Possível categoria de classificação utilizada pela FCEGK para realizar a nomeação</i>
01	Figura de ancestral	Compreensão do objeto em seu contexto de origem.
02	Ponteira de bastão	Descrição formal de local onde era utilizado o objeto.
03	Figura masculina	Compreensão do objeto em seu contexto de origem.
04	Figura feminina de ancestral	Compreensão do objeto em seu contexto de origem.
05	Bastão	Descrição formal do nome do objeto.
06	Adereço de cabeça	Descrição formal de local onde era utilizado o objeto.
07	Bastão de Xangô	Compreensão do objeto em seu contexto de origem.
08	Bastão de Xangô	Compreensão do objeto em seu contexto de origem.
09	Edan	Compreensão do objeto em seu contexto de origem.
10	Ibeji	Compreensão do objeto em seu contexto de origem.
11	Akua'ba	Compreensão do objeto em seu contexto de origem.
12	Rad Kamba	Nome atribuído ao objeto.
13	Relicário	Uso - Função do objeto em sua região de origem.
14	Máscara feminina	Uso - Função do objeto em sua região de origem.
15	Figura ritual	Compreensão do objeto em seu contexto de origem.
16	Lenda etíope	Gênero narrativo.

O acervo da Fundação Cultural Ema Klabin foi catalogado através de processo iniciado por Marcelo Mattos entre os anos de 1988 e 1989 (COSTA, 2007, p. 86)⁴², conforme destacamos no primeiro capítulo. Essas nomeações, em alguns casos, partem de informações deixadas por Segy, e em outros, por informações anexadas ao inventário realizado por Mattos.

No inventário, Marcelo Mattos nos diz que:

Cada objeto ou conjunto (pares, trios e outros) recebeu um número sequencial, e foi identificado através da indicação de sua (1) natureza/função, (2) material básico, (3) país, continente ou civilização de procedência e (4) século em que foi realizado. Eventualmente, outros dados foram acrescentados (ex. títulos descritivos e autores, no caso de obras de arte), ou não indicados por desconhecimento.

42. O Inventário completo pode ser consultado no arquivo da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin

Todas estas informações devem ser consideradas como atribuições, merecedoras de revisão e confirmação posterior. (MATTOS. 1992.)

Seguindo o conselho de Marcelo Mattos, realizamos nesse trabalho uma revisão comparativa dos dados atribuídos às peças da Coleção de arte das Áfricas nas fichas de aquisição entregues por Segy com as definidas por Marcelo Araújo. Segue abaixo uma sequência de minifichas comparativas entre esses dados.

01



Nomeação atribuída pela Segy Gallery: Não há informação

Nomeação atribuída pela catalogação: Figura de ancestral

Nomeação utilizada nesta pesquisa: Escultura Batabwa

País de origem atribuído pela Segy Gallery: Congo Belga

País de origem atribuído pela catalogação: Zaire

País de origem utilizado nesta pesquisa: República Democrática do Congo

Sociedade de origem atribuída pela Segy Gallery: Batabwa

Sociedade de origem atribuída pela catalogação: Tabwa

Sociedade de origem atribuída nesta pesquisa: Batabwa

Datação atribuída pela Segy Gallery: Provavelmente século XIX

Datação atribuída pela catalogação: Século XIX (?)

Datação atribuída nesta pesquisa: Data desconhecida

Técnica atribuída pela catalogação: Escultura - entalhe

Técnica atribuída nesta pesquisa: Escultura

Material atribuído pela catalogação: Madeira

Materiais atribuídos nesta pesquisa: Madeira

Linguagem artística/temática atribuída pela catalogação:

Artes visuais – escultura religiosa

Autoria: Desconhecida

Data de aquisição: 1955



Nomeação atribuída pela Segy Gallery: Não há informação

Nomeação atribuída pela catalogação: Ponteira de bastão

Nomeação utilizada nesta pesquisa: Escultura Bakongo

País de origem atribuído pela Segy Gallery: Congo Belga

País de origem atribuído pela catalogação: Zaire

País de origem atribuído nesta pesquisa: República Democrática do Congo

Sociedade de origem atribuída pela Segy Gallery: Bakongo

Sociedade de origem atribuída pela catalogação: Bakongo.

Sociedade de origem atribuída nesta pesquisa: Bakongo

Datação atribuída pela Segy Gallery: Provavelmente do século XIX

Datação atribuída pela catalogação: Século XIX (?)

Datação atribuída nesta pesquisa: Data desconhecida

Técnica atribuída pela catalogação: Escultura entalhada em baixo-relevo

Técnica atribuída nesta pesquisa: Escultura

Material atribuído pela catalogação: Marfim

Material atribuído nesta pesquisa: Marfim

Linguagem artística/temática atribuída pela catalogação: Insígnias

Autoria: Desconhecida

Data de aquisição: 1955



Nomeação atribuída pela Segy Gallery: Não há informação

Nomeação atribuída pela catalogação: Figura Ritual

Nomeação utilizada nesta pesquisa: Escultura Bakuba

País de origem atribuído pela Segy Gallery: Congo Belga

País de origem atribuído pela catalogação: Zaire

País de origem atribuído nesta pesquisa: República Democrática do Congo

Sociedade de origem atribuída pela Segy Gallery: Bakuba

Sociedade de origem atribuída pela catalogação: Bakuba

Sociedade de origem atribuída nesta pesquisa: Bakuba

Datação atribuída pela Segy Gallery: Provavelmente século XIX

Datação atribuída na catalogação: Século XIX (?)

Datação atribuída nesta pesquisa: Data desconhecida

Técnica atribuída pela catalogação: Escultura

Técnica atribuída nesta pesquisa: Escultura

Material atribuído na catalogação: Madeira

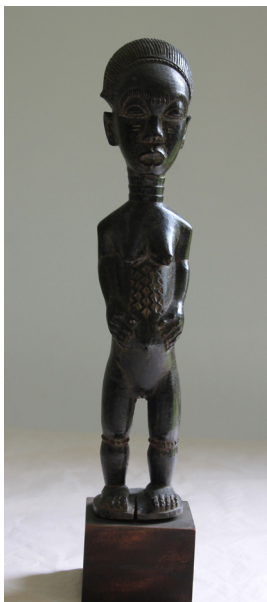
Material atribuído nesta pesquisa: Madeira

Linguagem artística/temática atribuída pela catalogação:

Artes visuais – escultura religiosa

Autoria: Desconhecida

Data de aquisição: 1955



Nomeação atribuída pela Segy Gallery: Não há informação

Nomeação atribuída pela catalogação: Figura Feminina de Ancestral

Nomeação utilizada nesta pesquisa: Escultura Baulê

País de origem atribuído pela Segy Gallery: Costa do Marfim

País de origem atribuído pela catalogação: Costa do Marfim

País de origem atribuído nesta pesquisa: Costa do Marfim

Sociedade de origem atribuído pela Segy Gallery: Baulê

Sociedade de origem atribuído pela catalogação: Baulê.

Datação atribuída pela Segy Gallery: Provavelmente século XIX

Datação atribuída pela catalogação: Século XIX (?)

Datação atribuída nesta pesquisa: Data desconhecida

Técnica atribuída pela catalogação: Escultura – entalhe

Técnica atribuída nesta pesquisa: Escultura

Material atribuído pela catalogação: Madeira

Material atribuído nesta pesquisa: Madeira

Linguagem artística/temática atribuída pela catalogação:

Artes visuais – escultura religiosa

Autoria: Desconhecida

Data de aquisição: 1955



Nomeação atribuída pela Segy Galery: Não há informação

Nomeação atribuída pela catalogação: Adereço de cabeça

Nomeação utilizada nesta pesquisa: Escultura / Máscara
Yorubá

País de origem atribuído pela Segy Gallery: Nigéria

País de origem atribuído pela catalogação: Nigéria

País de origem atribuído nesta pesquisa: Nigéria

Sociedade de origem atribuída pela Segy Gallery: Yorubá

Sociedade de origem atribuída pela catalogação: Yorubá

Sociedade de origem atribuída nesta pesquisa: Yorubá

Datação atribuída pela catalogação: Século XX

Datação atribuída pela Segy Gallery: Não há informação

Datação atribuída nesta pesquisa: Data desconhecida

Técnica atribuída pela catalogação: Escultura – entalhe

Técnica atribuída nesta pesquisa: Escultura

Materiais atribuídos pela catalogação: Madeira entalhada e pintada, tecido de algodão e de lã.

Materiais atribuídos nesta pesquisa: Madeira, tecido e tinta

Linguagem artística/temática atribuída pela catalogação:

Artes visuais – objetos de culto

Autoria: Desconhecida

Data de aquisição: 1977



Nomeação atribuída pela Segy Galery: Não há informação

Nomeação atribuída pela catalogação: Bastão

Nomeação utilizada nesta pesquisa: Escultura Yorubá

País de origem atribuído pela Segy Gallery: Nigéria

País de origem atribuído pela catalogação: Nigéria

País de origem atribuído nesta pesquisa: Nigéria

Sociedade de origem atribuída pela Segy Gallery: Yorubá

Sociedade de origem atribuída pela catalogação: Yorubá

Sociedade de origem atribuída nesta pesquisa: Yorubá

Datação atribuída pela Segy Gallery: Não há informação

Datação atribuída pela catalogação: Século XX (?)

Datação atribuída nesta pesquisa: Data desconhecida

Técnica atribuída pela catalogação: Escultura – entalhe

Técnica atribuída nesta pesquisa: Escultura

Materiais atribuídos pela catalogação: Madeira

Materiais atribuídos nesta pesquisa: Madeira

Linguagem artística/temática atribuída pela catalogação:

Artes visuais – objetos de culto

Autoria: Desconhecida

Data de aquisição: 1977



Nomeação atribuída pela Segy Galery: Não há informação

Nomeação atribuída pela catalogação: Bastão de Xangô

Nomeação utilizada nesta pesquisa: Escultura Yorubá

País de origem atribuído pela Segy Gallery: Nigéria

País de origem atribuído pela catalogação: Nigéria

País de origem atribuído nesta pesquisa: Nigéria

Sociedade de origem atribuída pela Segy Gallery: Yorubá

Sociedade de origem atribuída pela catalogação: Yorubá

Sociedade de origem atribuída nesta pesquisa: Yorubá

Datação atribuída pela Segy Gallery: Não há informação

Datação atribuída pela catalogação: Século XX (?)

Datação atribuída nesta pesquisa: Data desconhecida

Técnica atribuída pela catalogação: Escultura – entalhada e pintada

Técnica atribuída nesta pesquisa: Escultura

Materiais atribuídos pela catalogação: Madeira e pintura

Materiais atribuídos nesta pesquisa: Madeira e tinta

Linguagem artística/temática atribuída pela catalogação:

Artes visuais – objetos de culto

Autoria: Desconhecida

Data de aquisição: 1977



Nomeação atribuída pela Segy Galery: Não há informação

Nomeação atribuída pela catalogação: Bastão de Xangô

Nomeação utilizada nesta pesquisa: Escultura Yorubá

País de origem atribuído pela Segy Gallery: Nigéria

País de origem atribuído pela catalogação: Nigéria

País de origem atribuído nesta pesquisa: Nigéria

Sociedade de origem atribuída pela Segy Gallery: Yorubá

Sociedade de origem atribuída pela catalogação: Yorubá

Sociedade de origem atribuída nesta pesquisa: Yorubá

Datação atribuída pela catalogação: Séc. XX

Datação atribuída pela Segy Gallery: Não há informação

Datação atribuída nesta pesquisa: Data desconhecida

Técnica atribuída pela catalogação: Escultura entalhada

Técnica atribuída nesta pesquisa: Escultura

Materiais atribuídos pela catalogação: Madeira

Materiais atribuídos nesta pesquisa: Madeira

Linguagem artística/temática atribuída pela catalogação:

Artes visuais – objetos de culto

Autoria: Desconhecida

Data de aquisição: 1983



Nomeação atribuída pela Segy Gallery: Não há informação

Nomeação atribuída pela catalogação: Edan

Nomeação utilizada nesta pesquisa: Escultura Yorubá

País de origem atribuído pela Segy Gallery: Nigéria

País de origem atribuído pela catalogação: Nigéria

País de origem atribuído nesta pesquisa: Nigéria

Sociedade de origem atribuída pela Segy Gallery: Yorubá

Sociedade de origem atribuída pela catalogação: Yorubá

Sociedade de origem atribuída nesta pesquisa: Yorubá

Datação atribuída pela catalogação: Séc. XIX

Datação atribuída pela Segy Gallery: Não há informação

Datação atribuída nesta pesquisa: Data desconhecida

Técnica atribuída pela catalogação: Escultura

Técnica atribuída nesta pesquisa: Escultura

Materiais atribuídos pela catalogação: Bronze e ferro

Materiais atribuídos nesta pesquisa: Metal

Linguagem artística/temática atribuída pela catalogação:

Artes visuais – objetos de culto

Autoria: Desconhecida

Data de aquisição: 1983



Nomeação atribuída pela Segy Galery: Não há informação.

Nomeação atribuída pela catalogação: Ibeji

Nomeação utilizada nesta pesquisa: Escultura Yorubá

País de origem atribuído pela Segy Gallery: Nigéria

País de origem atribuído pela catalogação: Nigéria

País de origem atribuído nesta pesquisa: Nigéria

Sociedade de origem atribuída pela Segy Gallery: Nigéria

Sociedade de origem atribuída pela catalogação: Yorubá

Sociedade de origem atribuída nesta pesquisa: Yorubá

Datação atribuída pela Segy Gallery: Não há informação

Datação atribuída pela catalogação: Séc. XX (?)

Datação atribuída nesta pesquisa: Data desconhecida

Técnica atribuída pela catalogação: Escultura - entalhada

Técnica atribuída nesta pesquisa: Escultura

Materiais: Madeira entalhada, contas e miçangas

Materiais atribuídos nesta pesquisa: Madeira, contas, miçangas e linha

Linguagem artística/temática atribuída pela catalogação:

Artes visuais - esculturas religiosas

Autoria: Desconhecida

Data de aquisição: 1983



Nomeação atribuída pela Segy Galery: Não há informação

Nomeação atribuída pela catalogação: Akua'ba

Nomeação utilizada nesta pesquisa: Escultura Ashanti

País de origem atribuído pela Segy Gallery: Gana

País de origem atribuído pela catalogação: Gana

País de origem atribuído nesta pesquisa: Gana

Sociedade de origem atribuída pela Segy Gallery: Ashanti

Sociedade de origem atribuída pela catalogação: Ashanti.

Sociedade de origem atribuída nesta pesquisa: Ashanti

Datação atribuída pela catalogação: Séc. XX (?)

Datação atribuída pela Segy Gallery: Não há informação

Datação atribuída nesta pesquisa: Data desconhecida

Técnica atribuída pela catalogação: Escultura - entalhada

Técnica atribuída nesta pesquisa: Escultura

Materiais atribuídos pela catalogação: Madeira

Materiais atribuídos nesta pesquisa: Madeira

Linguagem artística/temática atribuída pela catalogação:

Artes visuais – escultura

Autoria: Desconhecida

Data de aquisição: 1983



Nomeação atribuída pela Segy Galery: Não há informação

Nomeação atribuída pela catalogação: Rad Kamba

Nomeação utilizada nesta pesquisa: Escultura Mossi

País de origem atribuído pela Segy Gallery: Alto Volta

País de origem atribuído pela catalogação: Burkina Faso
(Alto Volta)

País de origem atribuído nesta pesquisa: Burkina Faso

Sociedade de origem atribuída pela Segy Gallery: Mossi

Sociedade de origem atribuída pela catalogação: Mossi

Sociedade de origem atribuída nesta pesquisa: Mossi

Datação atribuída pela catalogação: Séc. XX

Datação atribuída pela Segy Gallery: Não há informação

Datação atribuída nesta pesquisa: Data desconhecida

Técnica atribuída pela catalogação: Escultura

Técnica atribuída nesta pesquisa: Escultura

Materiais atribuídos pela catalogação: Madeira entalhada e
revestida em couro

Materiais atribuídos nesta pesquisa: Madeira e tecido

Linguagem artística/temática atribuída pela catalogação:

Artes visuais – escultura religiosa

Autoria: Desconhecida

Data de aquisição: 1983



Nomeação atribuída pela Segy Gallery: Não foi localizada documentação emitida pela Segy Gallery

Nomeação atribuída pela catalogação: Relicário

Nomeação utilizada nesta pesquisa: Escultura Bakongo

País de origem atribuído pela Segy Gallery: Não foi localizada documentação emitida pela Segy Gallery

País de origem atribuído pela catalogação: África Equatorial

País de origem atribuído nesta pesquisa: África Equatorial

Sociedade de origem atribuída pela Segy Gallery: Não foi localizada documentação emitida pela Segy Gallery

Sociedade de origem atribuída pela catalogação: Bakongo

Sociedade de origem atribuída nesta pesquisa: Bakongo

Datação atribuída pela catalogação: Não foi localizada documentação emitida pela Segy Gallery

Datação atribuída pela catalogação: Séc. XX

Datação atribuída nesta pesquisa: Data desconhecida

Técnica atribuída pela catalogação: Escultura

Técnica atribuída nesta pesquisa: Escultura

Materiais atribuídos pela catalogação: Madeira entalhada e metais.

Materiais atribuídos nesta pesquisa: Madeira e metais.

Linguagem artística/temática atribuída pela catalogação:

Objetos cerimoniais – Objetos de culto

Autoria: Desconhecida

Data de aquisição: Não há informação



Nomeação atribuída pela Segy Gallery: Não foi localizada documentação emitida pela Segy Gallery

Nomeação atribuída pela catalogação: Máscara feminina

Nomeação utilizada nesta pesquisa: Escultura M'Pongwe

País de origem atribuído pela Segy Gallery: Não foi localizada documentação emitida pela Segy Gallery

País de origem atribuído pela catalogação: África Equatorial

País de origem atribuído nesta pesquisa: África Equatorial

Sociedade de origem atribuída pela Segy Gallery: Não foi localizada documentação emitida pela Segy Gallery

Sociedade de origem atribuída pela catalogação: M'Pongwe (?)

Sociedade de origem atribuída nesta pesquisa: M'Pongwe

Datação atribuída pela Segy Gallery: Não foi localizada documentação emitida pela Segy Gallery

Datação atribuída pela catalogação: Séc. XX

Datação atribuída nesta pesquisa: Data desconhecida

Técnica atribuída pela catalogação: Não há informação

Técnica atribuída nesta pesquisa: Escultura

Materiais atribuídos pela catalogação: Madeira entalhada e policromada

Materiais atribuídos nesta pesquisa: Madeira e tinta

Linguagem artística/temática atribuída pela catalogação: Artes visuais

Autoria: Desconhecida

Data de aquisição: não há informação



Nomeação atribuída pela Segy Galery: Não foi localizada documentação emitida pela Segy Galery

Nomeação atribuída pela catalogação: Figura masculina

Nomeação utilizada nesta pesquisa: Escultura Songye

País de origem atribuído pela Segy Gallery: Não foi localizada documentação emitida pela Segy Galery

País de origem atribuído pela catalogação: Zaire (Rep. Dem. do Congo)

Sociedade de origem atribuído pela Segy Gallery: Não foi localizada documentação emitida pela Segy Galery

Sociedade de origem atribuído pela catalogação: Songye

Datação atribuída pela Segy Gallery: Não foi localizada documentação emitida pela Segy Galery

Datação atribuída pela catalogação: Séc. XX

Técnica atribuída pela catalogação: Escultura – entalhe

Técnica atribuída nesta pesquisa: Escultura

Materiais atribuídos pela catalogação: Madeira entalhada e pintada, chifre

Materiais atribuídos nesta pesquisa: Madeira

Linguagem artística/temática atribuído pela catalogação: Artes visuais – escultura religiosa

Autoria: Desconhecido

Data de aquisição: Não há informação



Nomeação atribuída pela Segy Galery: Não foi localizada documentação emitida pela Segy Galery

Nomeação atribuída pela catalogação: Lenda etíope

Nomeação utilizada nesta pesquisa: Pintura etíope

País de origem atribuído pela Segy Gallery: Não foi localizada documentação emitida pela Segy Gallery

País de origem atribuído pela catalogação: Etiópia

Sociedade de origem atribuída pela Segy Gallery: Não foi localizada documentação emitida pela Segy Gallery

Sociedade de origem atribuída pela catalogação: Não há informação

Sociedade de origem atribuída nesta pesquisa: Não foi atribuída.

Datação atribuída pela Segy Gallery: Não foi localizada documentação emitida pela Segy Gallery

Datação atribuída pela catalogação: Séc. XX (?)

Datação atribuída nesta pesquisa: Data desconhecida

Técnica atribuída pela catalogação: Não há informação

Técnica atribuída nesta pesquisa: Pintura

Materiais atribuídos pela catalogação: Tinta sobre tecido

Materiais atribuídos nesta pesquisa: Tecido e tinta

Linguagem artística/temática atribuída pela catalogação:

Não há informação

Autoria: Desconhecida

Data de aquisição: Não há informação

Evidenciamos através dessas minifichas alguns dos problemas relacionados às formas de catalogação das peças. Ilustrativo desta dificuldade é o fato de podermos, por exemplo, ter duas formas de nomeação que não necessariamente coincidem, como observamos no caso da quarta mini-ficha onde a nomeação atribuída pela catalogação da FCEGK refere-

se a peça em questão como “Figura Feminina de Ancestral” e a nomeação adotada nesta pesquisa foi de “Escultura Baulê”. A dificuldade de nomeação nos faz questionar se há alguma nomeação capaz de traduzi-las. Marta Salum, ao comentar a nomeação de algumas máscaras do acervo do MAE/USP, para as quais foram atribuídos termos semelhantes aos utilizados pela Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, nos traz a seguinte reflexão:

Fora de seu contexto de origem, e integradas no universo das coleções, o que nos transmitem as máscaras africanas? O que significam ‘máscaras-antílope’, ‘máscaras representando um ser mítico’? Como poderíamos, em poucas palavras, explicar o que é ‘máscara ancestral’? Nossas considerações são feitas sob duas óticas: a de quem observa e a de quem pesquisa; esta, se fragilizada pela falta da observação empírica, é fortalecida pela presença do imaginário, uma tentando amparar a outra, corrigindo distorções provocadas pela unilateralidade - seja ela mais à estética, ou mais à antropologia. (SALUM, 1996, p. 233).

Salum comenta que o uso desses termos partiu de atribuições posteriores e que dizem respeito à ótica adotada por quem pesquisa e por quem observa, sendo a estética e a antropologia possíveis auxiliares para a ampliação dessa visão, de modo que ela não seja limitada a apenas um único olhar.

Em vista disso, optamos, nesta pesquisa, por utilizar a nomeação e classificação das peças a partir de um padrão único, partindo da relação de possibilidades e aproximações, tanto com as informações concebidas por Ladislav Segy e Marcelo Mattos, quanto por meio de estudo de peças de outros acervos museológicos, sendo o padrão adotado para nossa nomeação a técnica artística utilizada para execução das obras. Nesse sentido, utilizaremos aqui palavras como pintura, escultura, gravura etc; para identificar as peças.

A dificuldade de padronização dessas nomeações não diz respeito apenas à FCEGK, esse é um tema de discussão atual em diversos museus e acervos, tanto nacionais quanto internacionais. Essa é uma discussão que envolve diversas áreas de pesquisa, pois, em geral, os termos utilizados para a nomeação dessas peças partem de uma nomeação de objetos e técnicas conforme definição da arte ocidental-cristão.

Apesar de considerarmos esses termos imprecisos e inadequados, utilizaremos tais nomeações aqui por acreditarmos que, uma vez presentes no sistema internacional

de artes, essas obras podem ser classificadas pelo uso de um modelo técnico. Ou seja, neste momento agimos em defesa do uso das mesmas terminologias usadas para catalogação das obras ocidentais para as peças de coleções de arte das Áfricas, e o fazemos também tendo em vista que essas peças fazem parte de uma coleção maior, composta por outras peças de origens não-ocidental e que apresentam as mesmas problemáticas de catalogação e nomeação aqui apresentadas. Sendo talvez essa nomeação uma maneira de compreendermos melhor a coleção completa de Ema Gordon Klabin.

CAPITULO 7

Análise da atual expografia

Nos espaços da FCEGK, a Coleção de arte das Áfricas está exposta como conjunto, próxima à entrada do dormitório principal da casa. Esse quarto era ocupado por Ema Klabin, quando vivia na residência. De acordo com Paulo de Freitas Costa (2007, p. 83), a disposição de grande parte da coleção pelo interior da casa foi mantida, de modo que as obras seguem o gosto de Ema Klabin, apresentando suas escolhas expográficas e possibilitando que o público visitante tome conhecimento da organização determinada por ela de quando residia na casa.

A distribuição das peças pelos ambientes da casa não sugere critérios definidos, mas a combinação de aspectos como procedência, material construtivo e visibilidade parece ter orientado a escolha, somada, obviamente, aos efeitos decorativos e às necessidades funcionais. A decoração inicial, delineada pelo decorador Terri dela Stuffa, apresenta uma grande liberdade na mistura de épocas, estilos e materiais, muito em voga naquele período, especialmente em residências luxuosas européias. (COSTA, 2007, p. 83).

O modelo expográfico adotado por Ema Klabin parece seguir o gosto pelo ecletismo, unindo diferentes estilos em um mesmo espaço, assim como a arquitetura de sua residência. Tal como destaca Costa, não fica muito claro o que motivou Ema Klabin a determinar os lugares de ocupação de cada peça ou coleção.

Para nossa pesquisa, chama atenção que as peças pertencentes às coleções europeias e oriental foram espalhadas pelos diferentes ambientes da casa enquanto a Coleção de arte das Áfricas foi reunida em apenas um cômodo e região. De acordo com Daniele Paro, acredita-se que a localização da Coleção de arte das Áfricas foi escolha de Ema Klabin.

Sugerimos que essa escolha se deve à recusa de objetos menos clássicos-europeus dentro do meio social que a colecionadora estava inserida. Se, por um lado, parte da elite intelectual paulistana do período tinha o colecionismo como uma prática já consolidada, por outro lado, a maior parte dessa elite carregava consigo os gostos estéticos do neoclássico europeu. Assim compreendemos que o quarto de dormir tenha sido o lugar de peças que, como as africanas, eram pouco aceitas nesse período, como algumas pinturas modernistas e pré-colombianas.

Podemos pensar também que Ema Klabin considerava essas peças importantes a ponto de não querer exibi-las para todas as pessoas que visitavam a sua casa. Pois, o quarto de dormir é um local íntimo e de acesso restrito. Sugerimos que essa importância poderia ser atribuída por Ema Klabin devido ao perfil das peças, ao valor financeiro, ou por um valor emocional.

Ou, talvez Ema Klabin não se encaixe no gosto burguês da artista representada na tirinha de abertura dessa pesquisa, que colocaria ‘arte primitiva’ apenas no quarto da empregada. Mas tampouco pensava que o lugar seria em um espaço de destaque e acesso aos visitantes, como a sala. Retomando a primeira parte desse trabalho, sabemos que Ema Klabin reconhecia essas peças dentro do colecionismo da época, assim como suas teorias e que as artes das Áfricas, vistas como ‘primitivas’, talvez não merecesse o lugar de destaque dado às obras de estéticas próximas ao clássico europeu.

Para expor as peças de arte das Áfricas, em grande parte esculturas, Ema Klabin realizou algumas adaptações no local que iria recebê-las. Foram colocadas algumas bases horizontais aplicadas à parede para colocar as peças. Também houve intervenções nas próprias peças, como a colocação de um pequeno apoio também de madeira em algumas das esculturas. De acordo com Daniele Paro, é provável que essas intervenções tenham sido realizadas com Ema Klabin em vida, visto que em foto do inventário realizado por Marcelo Mattos já apresenta as peças com os devidos suportes.

Fig. 26: Parte da coleção de arte das Áfricas da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin. 1992. Fotografia extraída do inventário realizado por Marcelo Mattos Araújo.



Depois dessa modificação, houve outra adaptação. Quando foi planejada a abertura dos espaços da FCEGK para visitação ao público, houve pequenas modificações na expografia. De modo geral, alguns espaços sofreram alterações, como, por exemplo, a Coleção aqui estudada. Por motivos de circulação, foi realizada a reestruturação das bases de sustentação para as obras, que foram realocadas para que ficassem mais próximas e concentradas em uma mesma região, reduzindo dessa maneira o espaço entre os objetos. De acordo com Daniele Paro, foi conservada a posição que cada objeto possuía em relação ao conjunto. Esse processo foi finalizado com a colocação de um vidro que fecha o espaço, criando uma espécie de vitrine.

Fig. 27: Parte da Coleção de Arte das Áfricas exposta na Fundação Cultural Ema Gordon Klabin. 2015. Fotografia: Luciara Ribeiro.



Percebemos, através de um olhar comparativo entre as duas imagens, que houve alterações também no entorno da Coleção. Na imagem de 1992 há uma presença maior de obras que não pertencem a Coleção de arte das Áfricas nas paredes. Já na imagem de 2015 notamos como o espaço, apesar de continuar sendo a mesma casa, passou a ter uma estética museológica mais voltada ao moderno-contemporâneo através da implantação da vitrine e da retirada de alguns objetos do entorno, atribuindo destaque as paredes brancas e sem muitos objetos nas paredes.

É digno de nota para nossa reflexão sobre o ‘primitivismo’ que dentro da vitrine com as dezesseis peças chamadas africanas há a escultura *Estrutura esférica*, de Bruno Giorgi⁴³, que foi um dos escultores modernos brasileiros e que trabalhou com Oscar Niemayer e Lúcio Costa nas construções modernistas entre meados dos anos 1950 até 1970. O vidro evidenciou o conjunto da arte das Áfricas que Ema Klabin já havia organizado e que a curadoria claramente delimitou. A exposição de tal peça nesse conjunto merece uma pesquisa particular para examinar seus vínculos. Do ponto de vista do presente estudo, sua exposição ilustra os vínculos da atitude modernista de Ema Klabin com o ‘primitivismo’.

Interessa refletir ainda sobre esse agrupamento das peças que se de um lado possibilita evidenciar o diálogo entre elas, do outro lado, ao organizar a Coleção de arte das Áfricas no mesmo espaço cria uma unidade entre elas.

A unidade mantida e valorizada na vitrine que a curadoria colocou posteriormente é aparentemente contraditória com as caracterizações de “abrangente” e “representativa” que a coleção recebeu no livro *Sinfonias de Objetos: a coleção de Ema Gordon Klabin* (COSTA, 2007, p. 123). Sugerimos que esse aparente paradoxo relaciona-se a um olhar particular que valoriza o singular africano e não a pluralidade das Áfricas.

Essa unidade das peças, como coleção, aproxima e evidencia suas diferenças e semelhanças. Porém também pode diminuí-las a visões únicas. Podemos dizer como Sally Price (2000) que ações como a de Ema Klabin partem de um pensamento ‘primitivista’ a respeito da falta de individualidade do artista não ocidental e de suas regiões, privilegiando desse modo o caráter coletivo.

Apesar de Ema Klabin não ter critérios claros em sua organização expográfica, nosso estudo sugere vínculos com o ‘primitivismo’ na apresentação da Coleção de arte das Áfricas. Ema Klabin provavelmente frequentava os museus etnográficos em suas viagens à Europa, sendo que alguns modelos expográficos adotados por esses, em geral, privilegiavam a coletividade em relação à individualidade autoral, estilística e cultural das sociedades representadas. Provavelmente essas relações podem ter influenciado a escolha adotada pela colecionadora.

43. *Estrutura esférica*. Autor Bruno Giorgi. Mármore. Brasil. 1960. Coleção Arte Moderna Brasileira. FCEGK.

PARTE 3

Estudos iniciais da Coleção de arte das Áfricas da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin



CAPÍTULO 8

Propostas de estudo

Pretendemos aqui contribuir para o campo de descrição e análise da arte das Áfricas em São Paulo, visto que este é o primeiro estudo das peças pertencentes à coleção de arte das Áfricas da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

No presente estudo da Coleção de arte das Áfricas, organizamos as peças pertencentes à mesma em dois subconjuntos principais: as quatro peças de procedência desconhecida e as doze peças que tiveram como procedência a aquisição de Ema Klabin através de Ladislav Segy.

Apresentamos abaixo as peças que compõe o primeiro grupo, ou seja, peças de procedência desconhecida.



*Fig. 28: Escultura
Bakota, África
Equatorial. Autor
desconhecido. Madeira
e metal. 47,5 x
25,5 x 6,4 cm.
Datação desconhecida.
Fotografia:
Letícia Santos*



*Fig. 29: Escultura / Máscara
M'Pongwe, África Equatorial.
Autor desconhecido. Madeira
entalhada e policromada. 25,2 x
15,7 x 15,2 cm.
Datação desconhecida.
Fotografia: Letícia Santos*



*Fig. 30: Escultura Songye, Zaire
(Rep. Dem. do Congo).
Autor desconhecido. Madeira.
35,5 x 6,8 x 11,9 cm.
Datação desconhecida.
Fotografia: Letícia Santos*



*Fig. 31: Pintura Etíope, Etiópia.
Autor desconhecido. Pintura sobre
tecido. 21,2 x 22,0 cm.
Datação desconhecida.
Fotografia: Letícia Santos*



O estudo evidenciou que, diferentemente das doze peças adquiridas com Segy, essas quatro peças não possuem documentadas as informações básicas, como: procedência, data, modo de aquisição e origem. Além das poucas informações encontradas nas fichas de catalogação, há dúvidas em torno de seus dados, pois apresenta um ponto de interrogação no final de cada informação inserida.

O estudo dessas peças requer ainda movimentos de pesquisa que não foram possíveis de serem realizados neste trabalho. Motivo pelo qual nesta monografia apresentaremos apenas o breve estudo das doze peças adquiridas com o *marchand*.

O estudo que apresentaremos a seguir das doze peças vendidas por Segy foi dividido em três subgrupos de estudo que serão apresentados nos próximos capítulos, sendo o primeiro para apresentar as seis peças de origem Yorubá, destacando algumas questões relacionadas à similaridade formal, às heterogeneidades particulares e à possível trajetória dessas peças, em diálogo com Marta Heloisa Leuba Salum, Pierre Fatumbi Verger, Robert Ferris Thompson e Abdou Sylla⁴⁴. No segundo, pretendemos problematizar os aspectos mágicos, religiosos e funcionais de algumas peças e suas aproximações com visões ‘primitivistas’ através de estudos inspirados em Sally Price. E, no terceiro grupo, abordaremos questões relacionadas às formas de apresentação de duas esculturas de bonecas da Coleção em diálogo com Marta Heloisa Leuba Salum, Babatunde Lawal e Terence Rangers.

De forma ampla, é nossa intenção levantar alguns problemas gerais das artes das Áfricas a partir da apresentação e descrição de peças da coleção Ema Klabin. As reflexões que organizam nosso pensamento resultam de um primeiro estudo das peças e permitem, de um lado, retomar tensões na história da arte ocidental quando passou a relacionar-se com as artes das Áfricas e, de outro lado, contribuir para a história da formação das coleções e estudo do perfil das peças africanas em coleções paulistanas.

44. Há dúvidas sobre a escrita correta do nome de Abdou Sylla. No site do Fórum Permanente de Museus, de onde extraímos algumas informações para esta pesquisa, a nomeação utilizada é: Abdou Syllah (com “h” no final). Em texto de referência publicado pelo Museu Afro Brasil a nomeação utilizada é: Abdou Sylla (sem “h”). Optamos em manter nesta pesquisa a nomeação conforme o Museu Afro Brasil.

CAPÍTULO 9

Estudo das peças de origem Yorubás

Neste primeiro ponto, pretendemos considerar, com base na similaridade existente entre peças Yorubás pertencentes a diferentes coleções paulistanas, alguns dos aspectos que são tematizados no estudo das artes das Áfricas.

Primeiramente fazemos notar que no mesmo período de aquisição das peças da coleção de Ema Klabin houve um interesse sobre os Yorubás, partilhado entre pesquisadores, artistas, colecionadores e comerciantes de diferentes elites metropolitanas. O modo de aquisição de peças Yorubás é notável na similaridade das formas. Entretanto, também destacaremos algumas particularidades que aparecem quando contrastamos as peças da coleção da FCEGK com as Coleções do MAE/USP e do Museu Afro Brasil. Inspiradas no estudo de pesquisadores da arte das Áfricas, pretendemos antes de tudo problematizar algumas concepções sobre o perfil das peças Yorubás.

A população que desde o século XX passou a identificar-se como Yorubá está presente em países como Nigéria, Benim, Togo e Serra Leoa. Sua presença e influência são conhecidas nas sociedades americanas e caribenhas como um todo. De acordo com a atribuição realizada por Segy no parecer técnico as peças Yorubás pertencentes à Coleção de Ema Klabin são de origem nigeriana.

Fig. 32: Mapa e informações da República da Nigéria. Mapa extraído do site de cartografias das Nações Unidas. <http://www.un.org/Depts/Cartographic/map/profile/>

REPÚBLICA DEMOCRÁTICA DO CONGO



Região: África Central

Área total (quilômetros quadrados): 2344858

População em 2012 (estimativa): 65705.

Densidade populacional em 2012 (por quilometro quadrado): 28.0

Capital: Kinshasa

População de Kinshasa em 2011: 8798

Ex-colônia: França

Independência: 30 de junho de 1960

nigeria.pdf. Acesso em: 25/02/2015. Informações de: <https://data.un.org/CountryProfile.aspx?crName=NIGERIA>. Acesso em: 01.03.2015.

A presença Yorubá no continente americano está relacionada ao processo de escravização de diversas populações negras do continente africano por países da Europa, sobretudo Portugal e Espanha (LOVEJOY, 2002).

Um conjunto de práticas consideradas Yorubás foram cruciais na formação da cultura brasileira e evidenciadas, principalmente, na organização das religiões afro-brasileiras.⁴⁵ No caso do Brasil, foi determinante a forma como a historiografia reconheceu a história escravista afro-atlântica, o que contribuiu também para que as pesquisas sobre a presença africana na sociedade brasileira privilegiassem os vínculos Yorubás.

Apresentamos abaixo algumas possibilidades iniciais de estudos sobre tais peças, que são possíveis de serem aprofundados posteriormente.

A) Interesse partilhado

45. Robert Farris Thompson: *Flash of the spirit: arte e filosofia africana e afro-americana*. 2011. (versão traduzida para o português e publicada pelo Museu Afro Brasil)

Tal como no meio acadêmico, no meio artístico também foi significativo o interesse pelos Yorubás. Dentro das artes plásticas, podemos pontuar a presença de personalidades como Hector Julio Páride Bernabó (1911 - 1997), que ficou mais conhecido como Carybé, um artista que possui uma vasta produção pictórica em que busca investigar a contribuição das sociedades africanas, afro-brasileiras e indígenas na formação da cultura brasileira através da religiosidade, dos costumes, da alimentação, da musicalidade e das pequenas ações do cotidiano.

Temas que fazem referência à cultura Yorubá são constantes em sua produção. No Museu Afro Brasileiro da UFBA há uma sala dedicada a apresentar alguns dos painéis criados por este artista que representam as divindades Yorubás. E corroborando nossas conclusões, localizamos o livro *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*, escrito por ele e publicado em 1980, que se encontra na biblioteca pessoal de Ema Klabin.

Percebemos que esse interesse pelos Yorubás foi comum também entre colecionadores, museólogos e pesquisadores que estavam montando suas coleções na segunda metade do século XX. Entendemos que este interesse compartilhado sobre Yorubás também influenciou na aquisição desse tipo de peças em algumas coleções de arte das Áfricas em São Paulo, como foi o caso da Ema Klabin, MAE/USP e MASP. Nestas três coleções podemos perceber similaridades tanto na origem quanto nos processos de aquisição desses objetos.

Na coleção de Ema Klabin há seis peças Yorubás, três adquiridas em 1977 e mais três em 1983. Dessas, quatro são esculturas em madeira, uma em bronze e uma máscara-elmo em madeira. No caso do acervo do MAE/USP, que foi idealizado e organizado durante o mesmo período de aquisição de Ema Klabin, a presença do arqueólogo Marianno Carneiro da Cunha foi crucial. Como responsável pela aquisição de algumas das peças que constituiriam o acervo do MAE/USP, Carneiro da Cunha manteve longas estadias na costa ocidental africana onde pesquisou e adquiriu peças produzidas na região. Algumas das peças que Marianno Carneiro da Cunha adquiriu para o MAE também foram adquiridas por intermédio de *marchands* e galerias, sendo uma delas, entre eles, a *Segy Gallery*, na figura de Ladislav Segy.

A.1.) A duplicidade em alguns objetos Yorubás.

Notamos que há duas peças semelhantes vendidas por Segy, tanto para o MAE/USP, quanto para Ema Klabin, sendo elas duas esculturas Yorubás, conhecidas com as nomeações de Ibeji e Edan. Vejamos abaixo as peças do MAE/USP.



Fig. 33: Estatua Ibeji, Iorubá, Nigéria. Compra da Segy Galley, New York em 1971. Compra realizada com verba SAMAE-Acervo MAE/USP (Inv. 71/3.10). Foto: Ader Gotardo.

Fonte: <http://www.mae.usp.br/acervo/etnologia-africana-e-afro-brasileira/#>.

Último acesso em: 01/06/201446.



Fig. 34: Edan da associação Ògbóni. Compra da Segy Gallery. New York em 1972. Acervo MAE/USP. Fotografia de divulgação.

Fonte: <http://www.arteafricana.usp.br/codigos/galeria/galeria.html>.

Último acesso em:01/06/201447.

Notamos que a escultura Ibeji foi entalhada em madeira e apresenta a representação de uma mulher nua, com olhos elípticos e seus seios pontudos. Há uma pulseira amarrada em um dos braços da escultura, e os entalhes do cabelo evidenciam o modelo de penteado adotado pela figura. No caso do Edan, observamos que a escultura de metal fundido é uma mescla figurativa e abstrata. Na parte superior observamos a representação de duas faces semelhantes, e que possuem um bastão como possível extensão corporal.

As duas esculturas comercializadas por Segy para o MAE/USP foram adquiridas

46. Nomeação e legenda estabelecidas pelo MAE/USP.

47. Nomeação e legenda estabelecidas pelo MAE/USP.

em períodos próximos, sendo uma de 1971 e outra de 1972. As peças adquiridas por Ema Klabin foram ambas em 1983, cerca de onze/doze anos após a venda de Segy ao MAE/USP. Com base nestes dados sugerimos que é possível que Ema Klabin tenha sido influenciada por essas aquisições do MAE/USP, visto que a instituição museológica legitima a obra a partir do momento em que essa passa a fazer parte de seu acervo. Vejamos abaixo as peças de *Edan* e *Ibeji* da coleção de Ema Klabin.



Fig. 35: Escultura Yorubá, Nigéria. Autor desconhecido. Latão, ferro e prego. 19,7 x 2,0 x 2,7 cm. Datação desconhecida. Fotografia: Letícia Santos.

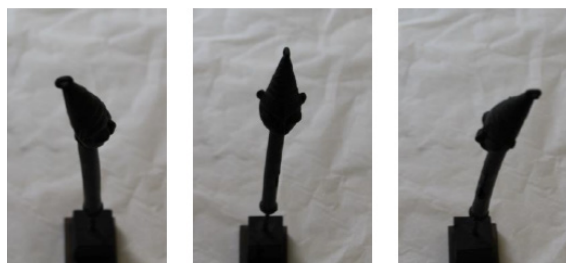


Fig. 36: Escultura Yorubá, Nigéria. Autor desconhecido. Madeira. 26,5 x 9,4 x 7,7 cm. Datação desconhecida. Fotografia: Letícia Santos.



As esculturas

apresentam muitas semelhanças formais com as peças do MAE/USP, sobretudo em relação ao modo de composição das figuras. Diferente do *Ibeji* do Museu Afro Brasil, este último não possui como adereço a pulseira no braço, porém notamos um fio de contas presa a sua cintura e pescoço. As duas esculturas, tanto os *Ibejis* quanto os *Edans* apresentam em sua forma de criação o fato de poderem ser ‘peças duplas’, sendo a duplicidade uma característica da unidade delas.

Quando a duplicidade está presente na criação das peças, é necessário ter em mente que não são duas peças separadas, mas uma única peça composta por duas esculturas. De acordo com Ademir Ribeiro Junior e Marta Heloísa Leuba Salum do MAE-USP, ao comentarem sobre as peças *Edans* Ògboni, nos diz que:

Todas as esculturas dessa associação [Ògbóni dos iorubas] podem ser, genericamente, chamadas de *edan*, mas adotamos a definição simplificada apresentada por Morton-Williams (1960: 369), segundo quem o objeto *edan* ‘(...) consiste essencialmente de duas imagens de latão (ou bronze) - uma de um homem nu, a outra de uma mulher nua - unidos por uma corrente, e cada uma montada num espeto curto de ferro (raramente de bronze)’. (...) Devemos ainda acrescentar que, como o seu sinônimo, *òlóló*, *edan* é um substantivo feminino (cf. Lawal 1995: 41-43 e Morton-Williams 1960: 369), e que se trata, conceitualmente, de um objeto unitário, ainda que formado por duas estatuetas. (SALUM, M. e RIBEIRO JR, A., 2003, p. 1).

Diferente do *Edan* da coleção de Ema Klabin, o *Edan* vendido por Ladislav Segy ao MAE-USP é um par unido por uma corrente. Observando a parte superior do *Edan* da FCEGK, notamos que há um orifício, o que nos leva a acreditar que havia uma segunda parte, que pode ter sido separada no percurso que a peça passou desde seu local de origem até chegar ao acervo da Fundação.

Devido a essa observação sugere-se que essas peças podem ter sido separadas por Segy para serem vendidas isoladamente. É importante não reduzir a posição de Segy à de um comerciante que apenas vislumbrava lucros. De nossa perspectiva, é necessário ver em Segy, um marchand ocidental, para quem essa duplicidade característica da peça também poderia ser pensada como duas peças individuais. Dessa forma poderia ser vista como duas peças, ou seja, duas mercadorias distintas.

Atitudes como essa que entendemos de Segy, de separar peças para comercialização partiram de tentativas de traduzir a arte das Áfricas aos modelos ocidentais. Sem respeitar as cosmologias relacionadas a esses objetos, foram cometidos muitos equívocos, provocando distorções ou interpretações errôneas que continuam presentes no imaginário das pessoas.

Assim como os *Edan* podem ser formados por duas esculturas, os *Ibejis* também, mas essa duplicidade não é uma determinante. Em alguns casos o *Ibeji* pode ser formado por apenas uma peça. O *Ibeji*, nas sociedades Yorubás, é a divindade protetora dos gêmeos, por isso, em alguns casos ocorre a sua duplicidade. Como observa Juliana Bevilacqua⁴⁸ e Renato Silva⁴⁹.

[Os Yorubás] possuem uma das mais altas incidências de nascimento de gêmeos do mundo (nasce um par de gêmeos a cada 11 crianças), um fenômeno atribuído a fatores genéticos. Os gêmeos, por se sentirem muito ligados, pressentem o sofrimento ou alegria um do outro, mesmo que distantes fisicamente. Por isso, acredita-se que possuem a mesma alma. Quando um dos gêmeos morre, ele é honrado com a produção de uma escultura humana em madeira conhecida como *Ibeji*. Se os dois morrem, ambos são honrados com um par de esculturas. Consequentemente, essas esculturas podem ser concebidas como esculturas únicas ou em pares, conforme a circunstância que levou à sua criação. (BEVILACQUA, J. e SILVA, R., 2015, p. 20)

No acervo do Museu Afro Brasil podemos observar a presença de um *Ibeji* de origem nigeriana composto pelas duas esculturas. Não obtivemos informações sobre

48. Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua é historiadora e mestre em História Social pela Universidade de São Paulo. É pesquisadora de Arte africana e História da África, membro da ACASA -Arts Council of the African Studies Association, e atualmente é doutoranda em História Social também pela Universidade de São Paulo. Em 2011 publicou o livro *Homens de Ferro. Os ferreiros na África central no século XIX* (Alameda / FAPESP). Apresentação elaborada pela própria autora em 10/02/2015.

49. Renato Araújo é pesquisador da Associação Museu Afro Brasil desde 2009, tendo também pertencido à equipe de educadores da instituição por quatro anos a partir de 2005. Tem experiência nos campos de arte africana e filosofia. Com ênfase na joias africanas e na filosofia antiga, ele atua principalmente com os seguintes temas: joias africanas, artes africanas, arte e joalheria afro-brasileiras, acervo de joias do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP), antropologia econômica, arqueologia, acervos de museus e catalogação. Informações extraídas do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6793790711618032>. Acesso em 11/05/2015.

o modo de procedência dessa peça pelo museu, podendo ela ter sido adquirida por intermédio de outros *marchands*, como Segy, que no mesmo período comercializavam obras para as elites americanas.

Fig. 37: Casal de Ibeji. Nigéria. Iorubá. Século XIX. Entalhe em Madeira, tinta, búzios, tecido e contas. 48 x 14 x 10 cm. Proprietário: Museu Afro Brasil. Imagem cedida pela equipe de museologia do Museu Afro Brasil⁵⁰.



Como podemos notar, em algumas esculturas de *Ibeji* pode ocorrer a definição de gênero. Na escultura apresentada acima temos sua composição formada por uma figura feminina e outra masculina. Segy comercializou apenas uma escultura a Ema Klabin, tal peça apresenta mamas, mas não possui definição do órgão sexual, podendo essa ausência ser interpretado como uma junção entre o masculino e feminino, como pode ter sido uma escolha do escultor não definir o órgão sexual.

Analisando os livros de Segy podemos notar que há menções a outras esculturas de *Edan* e *Ibeji*, sendo algumas apresentadas como peças compostas por apenas uma escultura e outras com a unicidade de duas esculturas⁵¹. Essas semelhanças no tipo de peça comercializada e estudada evidenciam que Segy não era um especialista, mas um conhecedor dos objetos que comercializava. Em alguns de seus pareceres de peça entregues a Ema Klabin há indicações das mesmas em livros escritos por ele⁵².

50. Nomeação e legenda estabelecidas pelo Museu Afro Brasil.

51. Segy apresenta uma escultura de *Ibeji* como peça única no livro *African sculpture speaks*, 4ª Ed. Editora Da Capo Press. 1975. New York. p. 60.

52. Essas indicações estão presentes nos pareceres técnicos das seguintes peças: Escultura Bakongo, Escultura Yorubá (Oxê de Xango), Escultura Yorubá (Cetro-imagem de Exú), Escultura Yorubá (Edan), Escultura Yorubá (Oxê xangô – cabeça dupla)

B) Distorções judaico-cristã.

As demais peças Yorubás que completam a coleção de Ema Klabin, assim como o *Edan* e o *Ibeji*, também possuem relação com a religiosidade Yorubá. Entretanto a religiosidade Yorubá não pode ser compreendida nos marcos da religiosidade ocidental sob pena de restringir a nossa análise a uma visão religiosa e funcional. Ou seja, é importante não esquecer os elementos estéticos que constituem a peça, de forma tão fundamental quanto os seus aspectos funcionais e religiosos. Essa é uma das temáticas presentes em estudos sobre arte das Áfricas, e podemos revisar parte dela ao examinarmos a apresentação que as peças receberam de Segy na altura em que foram comercializadas a Ema Klabin.

Partindo disso, pretendemos comentar algumas das informações sobre as quatro peças Yorubás que completam a coleção com base nas observações de Segy e nas reflexões de autores contemporâneos a ele, como Robert Ferris Thompson⁵³, Pierre Verger e Abdou Sylla: Thompson, por analisar na diáspora afro-americana a reconstrução da materialidade plástica e a cosmológica da África ocidental e central. Pierre Verger⁵⁴, ao destacar os fluxos e refluxos que constantemente transformam a expressão criativa das sociedades oriundas da África central e ocidental na costa brasileira⁵⁵; e Abdou Sylla⁵⁶ ao analisar a cosmologia das sociedades das Áfricas.

53. Robert Ferris Thompson é historiador da arte, especialista em arte e músicas africanas e afro-americanas. Formou-se pela Universidade de Yale em 1955 e residiu durante alguns anos na Nigéria, estudando a cultura iorubana. É autor de obras clássicas sobre as artes africanas e afro-americanas. Para essa pesquisa, utilizaremos a obra *Flash of the spirit: arte e filosofia africana e afro-americana* (2011). Fonte: <http://www.forumpermanente.org/convidados/robert-farris-thompson>. Acesso em 12/07/2014.

54. Pierre Verger foi fotógrafo, etnólogo e antropólogo, trabalhando no *Instituto Francês da África Negra* (IFAN). Passou grande parte da sua vida em Salvador, capital do estado da Bahia, sendo constantes suas viagens entre o trecho Brasil e África ocidental. Verger foi iniciado dentro da religiosidade Yorubá, recebendo o nome de Fatumbi, (nascido de novo graças ao Ifá). Ele foi um dos pesquisadores que contribuiu para o estudo sobre a religiosidade Yorubá, escrevendo diversos livros. Sendo sua presença nos estudos das artes Yorubás algo imprescindível. Informações extraídas de apresentação realizada no site: <http://www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/biografia/biografia.html>. Acesso em 12/07/2014.

55. Para nosso estudo, tomaremos como base o livro *Orixás – Deuses Iorubás na África e no novo mundo* (1997).

56. Abdou Sylla é historiador da arte e crítico de arte senegalês. Recebeu o título de doutor pela Universidade de Paris I com tese abordando as artes plásticas senegalesas contemporâneas. Atuou na sessão de Etnologia do Museu Real da África Central, na Bélgica. Como membro do IFAN, foi nomeado diretor/controlador de três museus: o Museu de Arte Africana, o Museu Histórico de Gorée e o Museu do Mar. Informações extraídas de apresentação realizada no site: <http://www.forumpermanente.org/convidados/abdou-syllah>. Acesso em 12/07/2014

Veremos, conforme já comentamos, que quando o Ocidente europeu-judaico-cristão conheceu as sociedades africanas, o fez impondo julgamentos pré-concebidos. Esse momento da história da dominação assimilou a compreensão do mundo das sociedades africanas ao ponto de vista cristão, criando variadas distorções; como no caso das atribuições que foram impostas às divindades Yorubás, ou seja, aos orixás.

Segundo Verger e Thompson, há diversos orixás presentes na cosmologia Yorubá. Cada orixá está ligado a uma função e atuação, sendo realizados cultos e cerimônias a eles. Exú é um deles. Esse orixá tem sido recorrentemente mal interpretado pelo ocidente-cristão. Ele tem sido vítima de um assimilacionismo de imposições e distorções. Há duas peças dessa divindade que estão na coleção de Ema Klabin, sendo uma delas a que apresentamos abaixo.



Fig. 38: Escultura/ Máscara-Elmo Yorubá, Nigéria. Autor desconhecido. Madeira. 28 x 21 cm. Datação desconhecida. Fotografia: Letícia Santos

Notamos que essa é uma máscara-Elmo esculpida em madeira. A peça apresenta em sua parte superior uma face marcada pelas três linhas nas laterais, um meio de identificação Yorubá. No topo da face observamos que há uma longa trança que se direciona para a parte de trás da face. Na ponta da trança evidenciamos a presença de outra fase, em menor escala e com as três linhas laterais. Vejamos, pois, o que Segy escreveu sobre a essa peça de Exú:

Isso é um cocar (ou um equipamento para a cabeça). Usado no culto e ritual de Exú. O fator incomum é que tem um penteado trançado para trás, com o rosto com 'escarificações – esculpidas' nas extremidades. A forma do penteado tem significado fálico. Exú é a divindade Iorubá trapaceira, tendo tanto qualidades boas quanto ruins, corresponde ao elemento da oportunidade. Por essa razão, Exú possui um importante papel nas divindades de Ifá, no que antes a previsão de tomar lugar, Exu tem que ser apaziguado. Ele também é um orixá, o mensageiro por trás dos adoradores e divindades. No rosto de Exú tem a típica escarificação Yorubá com três linhas. O rosto e o penteado de Exú são tingidos com 'azul escuro (índigo)', a cor sagrada de Exu. (SEGY, 1977)⁵⁷

Como pontuado por Segy, Exú é o orixá mensageiro. Ele é o promotor do movimento e da comunicação e a ele são relacionadas diversas características, boas e ruins. Apesar de sua marcante ambiguidade, reconhecida também por Segy, vários pesquisadores, como Verger, notaram que esse orixá foi assimilado pelo ocidente-judaico-cristão apenas pelo seu lado negativo e, portanto, classificado como diabo. Assim foi definido por Verger:

Exu é um orixá ou um *ebora* de múltiplos e contraditórios aspectos, o que torna difícil defini-lo de maneira coerente. De caráter irascível, ele gosta de suscitar dissensões e disputas, de provocar acidentes e calamidades públicas e privadas. É astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente, a tal ponto que os primeiros missionários, assustados com essas características, compararam-no ao Diabo, dele fazendo o símbolo de tudo o que é maldade, perversidade, abjeção, ódio, em oposição à bondade, à pureza, à elevação e ao amor de Deus. Entretanto, Exu possui o seu lado bom e, se ele é tratado com considerações, reage favoravelmente, mostrando-se servil e prestativo. Se, pelo contrário, as pessoas se esquecem de lhe oferecer sacrifícios e oferendas, podem esperar todas as catástrofes. Exu revela-se, talvez, desta maneira o mais humano dos orixás, nem completamente mau, nem completamente bom'. (VERGER, 1997, p. 76).

57. Texto extraído do parecer técnico da peça. A tradução das observações de Segy presentes nos pareceres técnicos apresentados neste trabalho foram realizadas pela autora.

Dessa forma, observamos a maneira como o pensamento dominante cristão costuma apresentar aspectos fundamentais da cosmologia Yorubá: submetidos às categorias de compreensão típicas do mundo cristão. Algumas categorias são particularmente vulneráveis por conta da ambiguidade que lhes é própria e que foge à dualidade do pensamento cristão.

Abdou Sylla, quando esteve em São Paulo no I Encontro Afro-Atlântico na Perspectiva dos Museus⁵⁸, mencionou que um dos maiores desafios que a cosmologia das sociedades africanas enfrente em relação à cosmologia cristã diz respeito à oposição bom x mal, deus x diabo, vivos x mortos.

Syllah explicou que de modo geral as cosmologias das Áfricas não acreditam no mundo do além, não aceitam a ideia de mundo dos mortos. De seu ponto de vista, os mortos não estão em outro mundo separado dos vivos. Ao contrário, os mortos estão no mesmo mundo dos vivos e é preciso que os vivos negociem com as necessidades dos mortos⁵⁹.

Syllah continuou seu argumento considerando que, do ponto de vista cristão, a ideia da convivência entre vivos e mortos é perturbadora e desestabilizadora. Para fragilizar a força dessa ideia, o discurso dominante ocidental-cristão despreza-a e apresenta-a caricaturalmente como parte de um mundo mágico e não real. Nas palavras cristãs-ocidentais, as cosmologias das sociedades das Áfricas são ditas sobrenaturais.

Essa oposição é expressa no modernismo e este foi o objeto de estudo crítico de Syllah no livro *Création et Imitation dans l'Art Africain Traditionnel: Éléments d'Esthétique*, de Abdou Sylla⁶⁰. O autor considera que foi naturalizada uma forma de caracterizar a arte das Áfricas. Trata-se de estabelecer um discurso oficial que de tão repetido tornou correto e natural apresentar a arte das Áfricas como parte de um mundo sobrenatural, místico e incompreensível.

58. I Encontro afro atlântico na perspectiva dos museus. De 24 à 27 de maio de 2011. Realização Museu Afro Brasil. Palestra disponível em vídeo no site: http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/i-encontro-afro-atlantico

59. *Arte africana: Como decifrar seus enigmas?*. Palestra realizada em 25/05/2011, Museu Afro Brasil, São Paulo.

60. SYLLA, Abdou. *Création et Imitation dans l'Art Africain Traditionnel: Éléments d'Esthétique*, 1988.

C) Problemas de nomeação

Dando seguimento ao nosso estudo preliminar das peças observaremos agora alguns problemas relacionados à nomeação. A peça já apresentada aqui foi nomeada por Segy, como um cocar ou um equipamento para a cabeça. Essa indecisão de Segy demonstra a dificuldade que há no ocidente para nomear peças de outras sociedades.

A nomeação de peças de arte das Áfricas, como apresentado anteriormente neste trabalho, também promoveu, de modo geral, alterações e distorções em sua compreensão. Por isso, apontaremos a seguir algumas possibilidades apresentadas por Marianno Carneiro da Cunha e Marta Salum para nomear essa peça de Exú. De acordo com Cunha, peças que possuem essa configuração podem ser caracterizadas como um tipo de máscara:

Dentre as esculturas em madeira sobressaem-se, de maneira particular, as máscaras que apresentam três formas principais: as que são apostas ao rosto, as que são pousadas no topo da cabeça e as máscaras-elmos; estas recebem à cabeça do portador através da abertura da base e são muitas vezes do tipo Janus. (CUNHA, 1983, p. 985).

Dos tipos apresentados por Cunha, essa peça de Exú presente da Coleção de Ema Klabin assemelha-se ao tipo de máscara denominado máscara elmo. Porém nos perguntamos: Será que todas as máscaras que seguem esse formato podem ser enquadradas como máscaras-elmos? Marta Salum, ao comentar sobre uma máscara *Gueledê* da associação feminina de mesmo nome, existente entre os Yorubás, nos diz que não se pode classificar todas as máscaras que possuem esse tipo de formato como máscaras elmos, pois:

Não são faciais, nem propriamente 'elmos', ou 'máscaras capacete': a maioria delas são, normalmente, feitas para serem colocadas no topo da cabeça, num plano quase horizontal, apenas cobrindo a testa (mais como um boné do que como um capacete propriamente dito). (SALUM, 1996, p. 235).

Como não sabemos o modo como essa máscara de Exú era utilizada, a consideramos em princípio como uma máscara-elmo, pois, percebemos desse modo que o posicionamento da máscara ao ser colocada sobre a cabeça pode alterar sua relação de significado.

No acervo do Museu Afro Brasil, pode-se observar uma peça que também faz referência a Exú, evidenciando nosso estudo sobre o interesse compartilhado entre colecionadores ocidentais por peças Yorubás.

Nela percebemos algumas semelhanças com a obra da coleção de Ema Klabin. Notamos a semelhança no formato da peça, no rosto estreito e no modelo de penteado, uma trança que cai para trás. Essas formas e traços são elementos que fazem referência a esse orixá.

*Fig. 39: Estatueta de Exú. Iorubá.
Nigéria. Século XX. Entalhe em Madeira.
10,2 x 3,7 x 4 cm.
Proprietário: Museu Afro Brasil.
Imagem cedida pela equipe de museologia
do Museu Afro Brasil⁶¹.*



Apesar da proximidade formal entre as peças, acreditamos que suas funções eram distintas, pois a peça pertencente ao acervo da FCEGK, ao contrário daquele do acervo do Museu Afro Brasil, é vazada em sua parte inferior, possibilitando que seja apoiada em uma região circular, que provavelmente era a cabeça da pessoa que a utilizava durante o culto.

Apresentamos abaixo outra peça do acervo de Ema Klabin que também faz referência a Exú.

61. Nomeação e legenda estabelecidas pelo Museu Afro Brasil.



Fig. 40: Escultura Yorubá, Nigéria. Autor desconhecido. Madeira. 36,7 x 7,9 x 10,3 cm. Datação desconhecida. Fotografia: Letícia Santos

Essa escultura apresenta uma figura ajoelhada, com dois pequenos potes apoiados nas mãos, e uma máscara cobrindo o rosto. Provavelmente esta peça é segura pelas mãos, devido ao formato de encaixe que ela apresenta na parte inferior. E deve compor, juntamente com indumentárias e outros elementos, o espaço consagrado de Exú. Abaixo apresentaremos o comentário deixado por Segy no parecer técnico da mesma:

Essa é uma pessoa que segura na mão devotos ao culto de Exú. Uma figura barbuda, ajoelhada, segurando duas cabaças nas mãos. Essa é a única peça de corpo inteiro da arte africana. Sobre a face há uma máscara com um penteado estilizado. Em volta da cabeça mostra como a máscara é encaixada no rosto. Tem também as três escarificações Yorubás, verificado em ambas as faces. Exu, é a divindade Yorubá 'trapaceira'. Pode trazer boa ou má sorte, razão pela qual ele deve ser reverenciado com oferendas. (SEGY, Ladislav, 1977).

Thompson, ao mencionar uma escultura semelhante àquela apresentada aqui, também faz referência ao seu modo de uso:

Testemunhei uma imagem-cetro do deus trovão, de uma mulher nua, ajoelhada, segurando seus seios com ambas as mãos. Esse é um sinal de doação – ‘Esse leite será o sustento dos meus filhos’. Ela se relaciona com outra imagem frequente, a do homem ou da mulher que apresenta um vaso *kola* aberto e vazio, seguro por ambas as mãos, novamente como um sinal de honra e de respeito. No caso das mulheres, a localização do vaso na altura do útero sugere deliberadamente a doação de crianças ao mundo. (THOMPSON, 2011, p. 30).

Thompson utiliza a nomeação de imagem-cetro para denominar as esculturas que possuem esse tipo de formato. Na coleção de Ema Klabin, há a presença de outra escultura que se assemelha à descrição realizada por Thompson e que possui formato semelhante à peça que faz referência a Exú, como podemos ver abaixo:



*Fig. 41: Escultura Yorubá,
Nigéria. Autor desconhecido.
Madeira. 51 x 22,3 x 9,5 cm.
Datação desconhecida.
Fotografia: Letícia Santos*

Notamos a semelhança na composição das duas esculturas, a representação de uma figura na parte superior e um apoio para as mãos na parte inferior. Em ambas as esculturas, as duas figuras estão ajoelhadas, porém a posição das mãos é distinta, observamos que

essa última ergue um objeto em formato semiesférico em suas mãos. O termo imagem-cetro, utilizado por Thompson, é uma composição entre o uso e a simbologia dessa escultura, que faz referência a esses orixás, através da imagem esculpida e do objeto que deve, provavelmente, designar a autoridade deles, sendo possivelmente esse o motivo da comparação do autor com um cetro. Acreditamos que a palavra composta utilizada por Thompson seja mais adequada a uma definição dessa escultura, em contraposição à palavra varinha adotada por Segy na descrição da peça, como podemos notar abaixo:

Essa é uma varinha, chamada 'Oshe Shangô', usada no culto de Xangô. É o senhor do relâmpago, e também o legendário fundador da nação Yorubá. A presente varinha é composta por uma figura ajoelhada que é a provável representante Oyá, uma das esposas de Xangô. Ela tem a forma de uma cobra sobre seu pescoço, representando Oxumáre, o deus do arco-íris, o companheiro de Xangô. Essa é uma super estrutura acima da cabeça da figura, que é o duplo axé, símbolo usual de Xangô. O duplo axé foi composto no período neolítico celta. Que foram encontrados quando os tornados e chuvas lavaram o solo para fora, e tem sido atribuído o envio de Xangô durante o relâmpago. Esses são dois lados do axé, tendo ambas marcas das três escarificações yorubás, também verificados na figura. (SEGY, Ladislav. 1977)

A imagem-cetro testemunhada por Thompson faz referência ao “deus trovão”, ou seja, ao orixá Yorubá Xangô. Da mesma forma, a escultura apresentada acima também faz referência ao mesmo orixá. Essa escultura corresponde a um oxê de Xangô, que geralmente é utilizado como tradução da palavra *osé* em yorubá (*oshe* em inglês). O oxê de Xango é um machado duplo de dois gumes; é o cetro de realza desse orixá e deve ser seguro durante o culto a ele.

D) Polissemia de Xangô

Xangô é a divindade das tempestades, dos raios e dos trovões. Entretanto, como indicou Verger (1997, p. 135), ele também é o orixá da justiça, da razão, é aquele que julga, condena e abençoa, o que fez com que no sincretismo religioso-cristão ele fosse relacionado a algumas divindades como São Jerônimo, Santa Bárbara, Santo Antônio e São João Batista.

Essas características associam Xangô na mitologia grega a Zeus, pois além de ambos serem relacionados aos poderes dos trovões e tempestades, eles são também símbolos da justiça. De acordo com Pierre Verger, o símbolo de Zeus encontrado em uma caverna em Celta, possui semelhanças com o oxê utilizado no culto de Xangô, que, em geral, também está presente nas representações desse orixá.

O símbolo de Xangô é o machado de duas lâminas estilizado, osé (oxê), que seus *elégúns* trazem nas mãos quando em transe. Lembra o símbolo de Zeus, em Creta. Esse oxê parece ser a estilização de uma personagem carregando o fogo sobre a cabeça; este fogo é, ao mesmo tempo, o duplo machado e lembra, de certa forma, a cerimônia chamada *ajere*, na qual os iniciados de Xangô devem carregar na cabeça uma jarra cheia de furos, dentro da qual queima um fogo vivo. Eles não se sentem incomodados por esse fardo ardente, demonstrando, através dessa prova, que o transe não é simulado. (VERGER, 1997, p. 135).

Talvez essas relações tenham levado Segy a atribuir, na sua breve observação, que o modo representativo do oxê de Xangô “foi composto no período neolítico celta”.

Geralmente os oxês são feitos em madeira, mas também podem ser encontrados em outros materiais, como o cobre, latão e bronze. Nos acervos do Museu Afro Brasil podemos encontrar alguns oxês que possuem características semelhantes aos da Fundação Ema Klabin.

Fig. 42: Oxê Xangô - Machado de Xangô, rei divinizado, entidade ígnea que comanda os raios e os trovões. Nigéria. Século XX. Entalhe em Madeira. 61 x 19,5 x 16 cm. Proprietário: Museu Afro Brasil. Imagem cedida pela equipe de museologia do Museu Afro Brasil⁶².



62. Nomeação e legenda estabelecidas pelo Museu Afro Brasil.



Fig. 43: Oxê Xangô - Machado de Xangô, rei divinizado, entidade Ígnea que comanda os raios e os trovões. Século XX. Entalhe em Madeira e metal. 57 x 14 x 7,5 cm. Proprietário: Museu Afro Brasil. Imagem cedida pela equipe de museologia do Museu Afro Brasil⁶³.

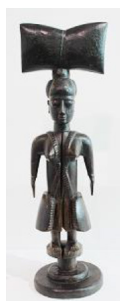


Fig. 44: Oxê Xangô - Machado de Xangô, rei divinizado, entidade ígnea que comanda os raios e os trovões. Nigéria – Benin. Século XIX. Entalhe em Madeira. 53 x 16 x 15,5 cm. Proprietário: Museu Afro Brasil. Imagem cedida pela equipe de museologia do Museu Afro Brasil⁶⁴.



Fig. 45: Oxê Xangô - Machado de Xangô, rei divinizado, entidade ígnea que comanda os raios e os trovões. Nigéria. Século XX. Entalhe sobre Madeira. 63 x 15,5 x 17 cm, Proprietário: Museu Afro Brasil. Imagem cedida pela equipe de museologia do Museu Afro Brasil⁶⁵.

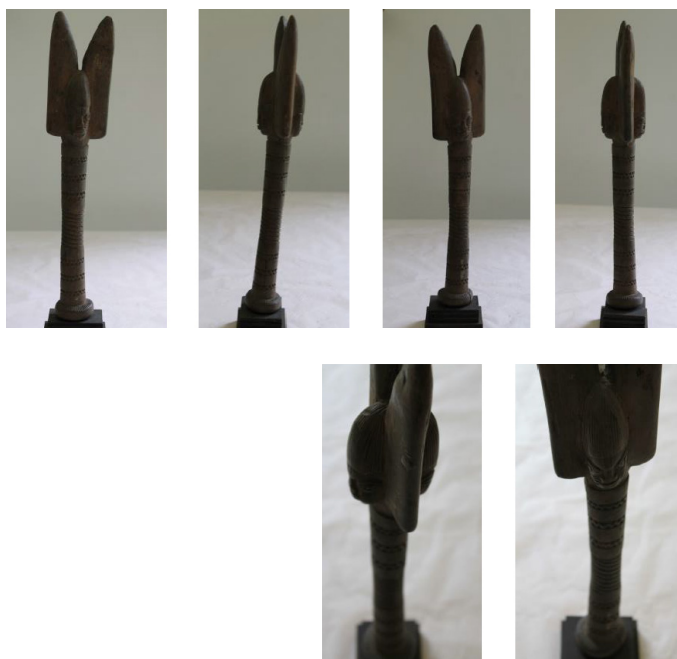
Notamos que as quatro figuras femininas representadas, sendo uma delas ajoelhada e as demais de corpo inteiro, possuem características e acabamento distintos, porém o modo de organização dessas na composição da escultura é semelhante, com o machado de dois gumes na cabeça. Pois o machado é o elemento que faz com que essas esculturas sejam identificadas como oxês.

63. Nomeação e legenda estabelecidas pelo Museu Afro Brasil.

64. Nomeação e legenda estabelecidas pelo Museu Afro Brasil.

65. Nomeação e legenda estabelecidas pelo Museu Afro Brasil.

As diferenças entre os oxês apresentados demonstram que, apesar de terem as mesmas referências de representação, não correspondem a uma cópia ou repetição de um modelo único, mas que é variável, podendo ser essas diferenças devido às diferentes regiões de origem, aos tipos de madeira e materiais utilizados ou devido à autoria de cada escultor. Essa diversidade pode ser notada também em outros estilos de oxê, como o adquirido por Ema Klabin em 1983, no terceiro grupo de aquisições.



*Fig. 46: Escultura
Yorubá, Nigéria.
Autor desconhecido.
Madeira. 51 x
22,3 x 9,5 cm.
Datação desconhecida.
Fotografia: Letícia
Santos*

Notamos que a composição desses oxês apresentam o formato de machado na parte superior, tendo uma fase esculpida no meio que dá continuidade a um mastro de apoio para as mãos. Para essa segunda escultura de oxê, Segy deixou, juntamente com o parecer técnico, um texto escrito por ele a respeito das origens, funções e uso do oxê de Xango, assim como a indicação de que uma escultura semelhante a essa pode ser encontrada em publicações de arte.

De acordo com Segy, essa última escultura de oxê “é uma excepcional cabeça-dupla” (SEGY, Ladislav. 1983). Provavelmente, esse nome seja atribuído pelo fato de não podermos definir quais são as frentes e as costas da escultura,

pois a imagem é “duplicada” em ambos os lados. Esse estilo de oxê cabeça-dupla pode ser encontrado também no acervo do Museu Afro Brasil e do MAE/USP.



Fig. 47: Oxê Xangô - Machado de Xangô, rei divinizado, entidade ígnea que comanda os raios e os trovões. Sem data. Entalhe em Madeira. 22,2 x 5,5 x 4 cm. Proprietário: Museu Afro Brasil. Imagem cedida pela equipe de museologia do Museu Afro Brasil⁶⁶.



Fig. 48: Oxê de Xangô - fotos de Wagner Souza e Silva - Acervo MAE/USP © 2003. Fonte: <http://www.arteafricana.usp.br/codigos/galeria/galeria.html>. Acesso em: 01/06/201467.

Notamos dessa maneira que há semelhanças entre as peças pertencentes aos acervos dessas instituições, evidenciando que este movimento surge a partir de uma atitude entre mercado de arte ‘primitiva’ e as influências do Modernismo, conforme comentamos na primeira parte do trabalho. E esse movimento foi realizado tanto por Ema Klabin quanto por diversos outros colecionadores, críticos, *marchands* e pesquisadores do período. Ilustrativo desse partilhar de um gosto modernista é a fotografia de Mario de Andrade - um dos mais conhecidos colecionadores de objetos e práticas populares no Brasil - em seu escritório, onde notamos a presença de uma escultura de oxê em cima da mesa.



Fig. 49: Mario de Andrade. Escritório na Rua Lopes Chaves. Gabinete de trabalho de Mário na rua Lopes Chaves, São Paulo, outubro de 1945. Arquivo SPHAN (São Paulo). Foto de Germano Graeser. Fonte: revistapesquisa.fapesp.br. Acesso em: 01/06/2014

66. Nomeação e legenda estabelecidas pelo Museu Afro Brasil.

67. Nomeação e legenda estabelecidas pelo MAE/USP.

O oxê que aparece na fotografia faz parte da coleção de Mario de Andrade que foi doada ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, que se encontra classificada como *Arte, Folclore, Popular e Revolução de 1932*. Reforçando a visão 'primitivista' de separação entre as 'belas artes' e os 'objetos populares' e 'folclóricos'. Assim como talvez tenham ocorrido às aquisições de Ema Klabin.

Em suma, evidenciamos neste capítulo que a Coleção Africana de Ema Klabin foi formada predominantemente por peças Yorubás. E que tal modelo de colecionismo também foi a base de outros acervos museológicos de São Paulo. Tal predominância permite-nos, dentro da história da arte, analisá-las comparativamente, percebendo que assim como a origem, também apresentam problemas semelhantes de catalogação, expografia, pesquisa, entre outros.

Junto com a venda e comercialização das imagens circularam ideias sobre elas. Destacamos que algumas peças da Coleção sofreram modos distintos de circulação no mercado de arte, algumas tendo sido vendidas separadamente, e muitas que tiveram suas vendas justificadas pela sua relação com o mundo religioso a partir do ponto de vista cristão. Cabe ressaltar que cada peça pode ser abordada por diversos pontos de vista, por diversas significações, por isso, não podemos limitá-la apenas ao seu caráter religioso.

CAPÍTULO 10

Esculturas Batabwa, Bakongo e Baulê: dos aspectos funcionais e mágicos-religiosos das artes das Áfricas

O contato do ocidente com as religiosidades das Áfricas exotizou-as em diversos aspectos, sendo um deles referentes às características mágico-religiosas. Sally Price (2000) apresenta essa relação de exotismo e magia envolvendo o contato do Ocidente-Oriente, em que não apenas as artes das Áfricas foram condicionadas a essas relações, mas diversas outras populações das Américas, do Extremo Oriente, da Oceania ou do Oriente Médio.

Segundo Sally Price, o continente africano é apresentado no ocidente de maneira “sombria” e “selvagem”, suas religiões e espiritualidades também, e, em geral, são classificadas com termos e nomeações pejorativas. Há diversos termos que podemos analisar evidenciando essas relações. Apenas para exemplificar, podemos citar algumas, como “rituais primitivos”, “supersticiosos”, “pagãs”, “ritos diabólicos”, de “escuridão”, de “invocações e forças ocultas”, de “fantasmas”, de “espíritos malignos”, “aterrorizantes”, “ameaçadores”, “monstruosos”.

Sally Price cita Ladislav Segy como um seguidor dessa tendência, assim como outras figuras representativas do sistema das artes, como Nelson A. Rockefeller e Werner Muensterberger⁶⁸. Através disso, Price demonstra que essa generalização está presente em outros autores, não apenas em Segy, pois, como já discutimos anteriormente, o ‘primitivismo’ foi uma corrente de pensamento presente em muitas ações.

68. Werner Muensterberger (1913-2011) foi um psicanalista, historiador de arte, escritor e colecionador de arte, principalmente das de origem de países do continente africano. Informações extraídas de: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/werner-muensterberger-obituary/>. Acesso em: 13.02.2015.

Para Sally Price, Segy é um exemplo de atitude ‘primitivista’ em relação à arte africana por ser ele um dos divulgadores da “tradição de se ver a vida dos ‘primitivos’ em termos de tradição de ritos diabólicos” (PRICE, p. 64).

Podemos notar em algumas descrições de Segy a busca por relações mágico-religiosas. Começemos, pois, apresentando uma escultura em madeira, que Segy afirma ser da ‘tribo’ Batabwa.



Fig. 50: Escultura Batabwe, República Democrática do Congo. Autor desconhecido. Madeira. 31,3 x 6,8 x 10,1 cm. Datação desconhecida. Fotografia: Letícia Santos

A sociedade Barabwa hoje está localizada no país que conhecemos por República Democrática do Congo, mas que, na época em que Segy as comercializou, ainda recebia a denominação de Congo Belga. A escultura entalhada em madeira apresenta uma figura humana masculina que não segue as proporções anatômicas ocidentais. Notamos que a barriga está alongada, os braços levemente curvados e os membros inferiores curtos.

REPÚBLICA DEMOCRÁTICA DO CONGO



Região: África Central

Área total (quilômetros quadrados): 2344858

População em 2012 (estimativa): 65705.

Densidade populacional em 2012 (por quilometro quadrado): 28.0

Capital: Kinshasa

População de Kinshasa em 2011: 8798

Ex-colônia: França

Independência: 30 de junho de 1960

Fig. 51: Mapa e informações da República Democrática do Congo. Mapa extraído do site de cartografias das Nações Unidas: <http://www.un.org/Depts/Cartographic/map/profile/drcongo.pdf>. Acesso em: 25/02/2015. Informações extraídas de: <https://data.un.org/CountryProfile.aspx?crName=Democratic%20Republic%20of%20the%20Congo>. Acesso em 01.03.2015.

O comentário de Segy sobre essas peças demonstra uma relação de exotização mágico-religiosa em relação à arte das Áfricas. Como podemos verificar abaixo:

Nela habita um ancestral morto, sendo realizadas oferendas que são entregues a ele. Frequentemente são oferecidos sacrifícios e realizados pedidos de benevolências. (SEGY. 1955)

O destaque desse caráter revela um aspecto reducionista característico da aproximação do gosto ocidental ao que foi aceito como arte das Áfricas, pós-segunda guerra. A respeito dessas construções mágico-religiosas, Abdou Sylla comenta que:

Privilegiar o aspecto mágico-religioso da arte africana a ponto de reduzi-la a esta única dimensão, resulta, indubitavelmente, de um desconhecimento ou de uma generalização abusiva. A dimensão religiosa da arte românica, gótica e barroca não despojou as obras dessas manifestações artísticas de seu valor estético. Michelangelo, Rafael e Leonardo Da Vinci se incluem entre os mais célebres artistas da Europa. (ABDOU, 2006, p. 21).

Segundo Syllah há uma tendência no ocidente em reduzir a arte africana a seu aspecto religioso e mágico. O autor (2006) lembra que, em exposições ou livros de história da arte, são frequentes essas associações. Sem recusar o aspecto religioso, Sylla, considera criticamente as abordagens que reduzem a esse aspecto, pois, apesar da religião ser a condutora da criação de muitos dos objetos das artes das Áfricas, essa motivação não é estranha à arte ocidental. Ou seja, o ocidente produz arte religiosa e nem por isto essa é reduzida a esta dimensão. Além disto, assim como o ocidente cria e produz objetos para diferentes usos e funções, as sociedades africanas do mesmo modo o fazem como também pontua Marianno Carneiro da Cunha:

Se a arte africana tem uma conotação religiosa, é igualmente informada de aspectos políticos, econômicos ou domésticos. São precisamente tais rótulos que dificultam uma compreensão maior da arte africana ou de qualquer outra arte chamada 'exótica'. Existem aliás exemplos de objetos de arte africana sem função religiosa alguma (CUNHA, 1983, p. 986.).

O problema de reduzir a arte das Áfricas apenas ao aspecto mágico-religioso é o silenciamento de outras discussões relevantes que envolvem objetos distintos. Há objetos em que o caráter político e econômico é fundamental para a contextualização e problematização; há outros que estão relacionados ao modelo social em que as pessoas estão organizadas em determinada sociedade, podendo ser um símbolo de representação hierárquica, de poder financeiro, de sabedoria ou estando relacionado a uma determinada família, dinastia ou classe social. Assim como o ocidente está cercado de objetos no seu cotidiano, as sociedades das Áfricas também.

Percebemos que o mágico-religioso também pode estar relacionado ao 'exótico', o 'mágico' e o 'selvagem'. Esses aspectos foram valorizados na divulgação das sociedades africanas no ocidente. É o que podemos continuar lendo no comentário realizado por Segy sobre outra escultura da coleção de Ema Klabin que possui origem Bakuba, sociedade também habitante de regiões da República Democrática do Congo. Abaixo apresentamos a peça e a descrição de Segy.



Fig. 52: Escultura Bakuba, República Democrática do Congo. Autor desconhecido. Madeira. 34,5 x 9,8 x 9,7 cm. Datação desconhecida. Fotografia: Letícia Santos

Escultura usada em rituais mágicos. O espírito que habita ela é solicitado para ganhar boa vontade, a fim de ajudar em vários empreendimentos, ou para curar os enfermos. Ela é provavelmente de origem do século XIX. (SEGY,1955)

A escultura apresenta uma figura humana em posição semelhante à Batabwe apresentada anteriormente, sobretudo na posição e nas proporções anatômicas. O acabamento da escultura deixa evidente o processo de entalhe realizado para sua criação. Segy utiliza expressões e colocações que atribuem à arte das Áfricas o aspecto de exótica, como por exemplo “rituais mágicos”. O termo “ritual” está relacionado a uma celebração ou cerimônia, mas, em geral é utilizado para caracterizar as manifestações das populações não ocidentais-cristãs, pois esses cultos são tidos como pagãos e inferiores. Como se não bastasse a caracterização de ritual, Segy adjetiva-o como mágico, ou seja, algo que está fora do comum e natural, porém essas classificações são de acordo com o seu ponto de vista e posição social e moral. Podemos perceber abaixo essa relação em uma declaração realizada por Segy:

[Da primeira vez que vi esculturas africanas,] senti um entusiasmo estranho, mesclado com ansiedade.

Esta sensação, que combinava prazer e dor, nunca esqueci. Embora não soubesse, naquele momento, o que havia acontecido comigo, reconheci que era uma experiência poderosa, talvez até arrebatadora (...), cuja qualidade eu não conseguia definir (...). O que me emocionou tão profundamente naqueles dias, eu não sabia. Não tinha qualquer conhecimento ou informação a respeito das origens da arte africana (...). O aspecto plástico das obras africanas ‘falou-me’ coisas sem que eu soubesse nada sobre a coordenação daquelas formas emocionantes (...) somente hoje percebo que encarei aquelas obras de arte do ponto de vista fenomenológico, ou seja, sem qualquer pressuposição ou informação sobre elas. Coloquei-me frente a elas, fui exposto a elas no momento em que surgiram no meu campo de visão. (SEGY, 1975 – citado em PRICE, 2000. p. 132)

Os termos utilizados por Segy, como “uma experiência poderosa”, “arrebatadora”, “‘falou-me’ coisas” e “formas emocionantes”, atribui a esses objetos e peças a capacidade de serem sentidos emocionalmente, e não analisadas racionalmente. E como o mesmo afirma, sendo quase desnecessário “qualquer pressuposição ou informação sobre elas”. A informação é deixada, por Segy, em segundo plano, pois segundo ele o objeto “fala” por si só.

Essas caracterizações baseiam-se em um senso comum ‘primitivista’ segundo o qual os ‘povos primitivos’ tinham mais liberdade na criação do que os ocidentais. O olhar europeu sobre eles era o mesmo que para os povos pré-históricos, ou seja, antepassados, sendo dessa maneira possível pensá-los como uma infância da modernidade, pois acreditava-se que os povos, que não estavam ‘contaminados’ com a modernidade da vida urbana, estavam abaixo na hierarquia evolutiva, eram mais ‘puros’, ‘pré-históricos’, ‘primeiros’ e ‘primitivos’.

Sally Price cita um comentário de Susan Vogel⁶⁹ durante uma entrevista ao *New York Times* por ocasião da inauguração do *Center for African em Nova York*, do qual ela era diretora. Nele, Vogel, ao comentar a falta de informação das peças que estão expostas na instituição, diz que:

69. Susan Vogel é professor de História da Arte na Columbia University. Informação extraída de: <http://ussc.edu.au/people/susan-vogel>. Acesso em: 13.02.2015

[As peças] – explicou ela – tratam de vida e morte, nascimento, sobrevivência, vida após a morte, poder. Ainda que a maioria dos visitantes do museu não saiba muito sobre os locais de origem das peças, as esculturas conseguirão ter um impacto – acrescentou. (McGILL citado em: PRICE, 2000, p. 54).

Talvez por conta das crenças de que esses objetos falassem sozinhos, Segy, compartilhando uma visão comum sobre esses objetos, não tenha se preocupado em documentar, nos pareceres das peças que vendia, informações a respeito delas, como podemos perceber nas anotações sobre uma escultura Baulê, adquirida por Ema Klabin junto com as Batbwa e Bakuba.



Fig. 53: Escultura Baulê, Costa do Marfim. Autor desconhecido. Madeira. 35 x 7,4 x 7,0 cm. Datação desconhecida. Fotografia: Letícia Santos

Figura utilizada no culto de ancestral. Ela é habitada por um ancestral morto e são realizadas oferendas que são feitas para ela, conforme a ‘bondade’ do espírito. Essa escultura é provável do século XIX. (SEGY, 1955).

Notamos que a escultura apresenta uma figura feminina, com seios pontudos e com as mãos posicionadas nas laterais da barriga. Segundo Segy, essa escultura possui relação com ancestrais, ou seja, pessoas da mesma família, dinastia ou comunidade que pertenceram a gerações anteriores. A sociedade Baulê habita regiões localizadas no país conhecido atualmente por Costa do Marfim.

REPÚBLICA DA COSTA DO MARFIM



Região: África oeste

Área de superfície (quilômetros quadrados):
322463.

População em 2012 (estimativa): 19840.

Densidade populacional em 2012 (por quilometro
quadrado): 61.5

Capital: Yamoussoukro

População de Yamoussoukro em 2011: 966.

Ex-colônia: França

Independência: 07 agosto 1960

Fig. 54: Mapa e informações da República da Costa do Marfim. Mapa extraído do site de cartografias das Nações Unidas: <http://www.nationsonline.org/maps/cote-dIvoire-political-map.jpg>. Acesso em: 25/02/2015. Informações de: <https://data.un.org/CountryProfile.aspx?crName=C%3%B4te%20d%27Ivoire>. Acesso em 01.03.2015.

As três esculturas apresentadas têm origem em sociedades e localidades distintas, no entanto, elas foram catalogadas e comentadas por Segy seguindo os mesmos pensamentos, como, se pelo fato de serem objetos de possível relação religiosa, tivessem as mesmas funções, apresentações e nomeações, já que ambas são classificadas por ele como “figuras ancestrais”.

Buscamos evidenciar nesse capítulo o tratamento reducionista aplicado por Segy a algumas peças das Áfricas, pontuando apenas o seu caráter religioso, exotizando seus usos e sociedades. Aqui buscamos apresentar o debate que envolve a crítica da construção ideológica de religiosidade atribuída às sociedades africanas, de forma que seja possível a desconstrução do olhar reducionista, que apresenta a Arte das Áfricas apenas em seu aspecto mágico-religioso.

CAPÍTULO 11

Escultura Bakongo: relações de exploração e a construção da África selvagem

Na coleção de Ema Klabin temos uma escultura Bakongo, sociedade que também habita regiões da República Democrática do Congo, que em um contexto entre arte das Áfricas e ocidente, pode ser apresentada por suas relações de caráter mágico-religioso. Porém, em uma abordagem apenas desse viés, perder-se-ia a análise de outras relações que a permeiam, consideradas questões indispensáveis para sua contextualização e compreensão, como é o caso das relações em torno de sua matéria-prima, o marfim, e de sua simbologia e da comercialização deste pelo ocidente, como desenvolveremos a seguir.



*Fig. 55:
Escultura
Bakongo,
República
Democrática do
Congo. Autor
desconhecido.
Marfim. 22,1 x
2,0 cm. Datação
desconhecida.
Fotografia:
Letícia Santos*

A escultura entalhada em marfim apresenta figuras femininas em quatro espaços de tamanhos distintos, sendo o espaço da base o que contém cinco figuras, o maior número de figuras, e o topo o menor, com apenas uma figura. A descrição de Segy sobre essa escultura

Bakongo mostra que ele, embora em alguns momentos destaque o aspecto religioso, não ignorava outros aspectos. Em observação realizada na ficha de aquisição da peça, o *marchand* Segy relata que essa escultura pertencia a um líder Bakongo e era utilizada na extremidade de um bastão que o mesmo levava consigo, como podemos notar abaixo:

Esta escultura de marfim é representada por três fileiras de figuras; na parte menor duas linhas com quatro figuras; Três figuras da terceira fila e uma no topo. Elas dizem respeito a lenda da origem da figura feminina, que está no topo da escultura. A escultura foi usada como o talão pessoal de um chefe, a parte oca pode ter sido colocada em um bastão de madeira. Esculturas semelhantes foram produzidas também na região do Gabão. Provável origem século XIX. (SEGY, 1955).

Embora esclarecedora de aspectos importantes da relação da peça com a hierarquia da sociedade que a produziu, a nota de Segy evidencia também o seu vínculo com um tipo específico de mercado de arte: o mercado de ‘arte primitiva’. Segundo Sally Price, tal mercado teve na contextualização das peças não ocidentais uma de suas formas de diferenciação com relação às peças ocidentais. A diferença entre uma ficha técnica com detalhes da sociedade que produziu a obra e hipóteses de suas funções hierárquicas e/ou religiosas, sem nome do autor e sem data, e uma ficha técnica com nome, técnica e data marca a arte funcional e a arte pela arte, e evidencia o tratamento particularmente ‘primitivista’ atribuído às artes das Áfricas.

Se comparássemos esta descrição com a de uma peça produzida por um artista europeu que tenha o mesmo material, técnica e tema; notaríamos rapidamente que esta provavelmente seria abordada com destaque ao seu caráter estético e não da relação com seu lugar de origem.

Nosso estudo mostra que a escultura Bakongo foi entalhada em marfim. O uso do marfim como matéria-prima para esculturas está presente em algumas regiões do continente africano, principalmente na região central. Pois, de acordo com a historiadora de arte Maria Fernanda Lochschmidt:

Existem três grandes tipos de marfim de presas de elefante: dois deles provenientes da espécie '*Loxodonta africana*'. O mais duro é retirado de elefantes que habitam regiões arborizadas e ricas em sombras, cercadas de rios e pântanos, como existem em Guiné, Gabão, Congo e Moçambique. Este marfim é mais pesado, consistente, não granulado, e sua cor torna-se esbranquiçada com o tempo, sendo o tipo preferido para esculturas, placas e miniaturas. Ainda do continente africano obtém-se o marfim mole, de elefantes que vivem nas savanas, em climas secos, como na Etiópia, Egito e Zanzibar. Ao terem suas defesas constantemente expostas ao sol, estas perdem sua seiva, provocando o craquelé nas pontas. O marfim é pouco denso e elástico e se presta para a fabricação de teclas de piano e bolas de bilhar. Já o terceiro tipo, do elefante asiático de defesas pequenas, o '*maximus*', é de consistência difícil de trabalhar. (LOCHSCHMIDT, 2013, p.3).

Considerando que o elefante da espécie *Loxodonta africana* habita as regiões do Congo, sugere-se que a escultura Bakongo tenha origem *Loxodonta africana*. O formato da escultura, faz notar que para sua criação foi utilizada a ponta da presa do elefante, que se destaca “pelo fato de crescerem a vida inteira do animal, sendo as pontas a parte mais velha” (LOCHSCHMIDT, 2013, p. 2), e provavelmente tornassem-nas bem vistas entre os escultores.

Para adquirir o marfim é necessário extraí-lo do elefante, levando-o de maneira cruel à morte. A caça aos elefantes, prioritariamente para extração e comercialização do marfim, fez com que o número desses animais na região diminuísse consideravelmente, levando inclusive algumas espécies a quantidades que beiram a extinção.

A exploração do marfim não é uma atividade presente apenas no continente africano, mas sobretudo nas comunidades árabes, japonesas, indianas, tailandesas e principalmente chinesas e europeias, que são considerados como os grandes mercados consumidores. O contato europeu com as Áfricas, através das navegações iniciadas no século XV, configurou um comércio de marfim intensivo tendo como pico de exploração a colonização do continente africano entre o século XIX e XX, como indica Maria Fernanda Lochschmidt.

O século XIX foi marcado pelo imperialismo europeu na África, fato que estimulou diretamente a extração de presas de elefante e seu comércio. Na mesma época inventa-se o navio a vapor, que permitirá a agilização das viagens marítimas consideravelmente. (LOCHSCHMIDT, 2013, p. 7).

A caça a animais das savanas e florestas africanas foi uma prática legitimada pelos colonizadores europeus. A peça da Coleção provavelmente pertenceu a uma das sociedades africanas da região, que do mesmo modo qual muitos europeus exploraram o marfim, cometeram as mesmas atrocidades para sua retirada.

Além do elefante, outros animais tidos como selvagens também foram alvos de caçadores. O gosto da elite ocidental por objetos confeccionados a partir de peles, presas, dentes e pelos desses animais pode ser notado também na moda e nas artes decorativas, como os interiores desenhados por Eileen Gray⁷⁰ para a modista Suzanne Talbot, entre os anos de 1919 e 1922⁷¹, evidenciando que o ‘primitivismo’ não foi exclusivo do Modernismo nas artes plásticas e de sua faceta em meados do século XX. Ao contrário, notamos que no início do século XX nas metrópoles coloniais (Londres e Paris) já havia um consumo de marfim de origem africana que se não levava nomeadamente a arte das Áfricas, levava o material ‘primitivo’ a ela associado.

O interesse pelos insumos da natureza aproximava os modernos industrializados ao mundo considerado puro da natureza. Cinquenta anos depois ainda podemos ver na justificativa que Segy apresenta pelo seu interesse na África uma continuidade aos insumos da natureza. Para ele, o interesse pela arte africana sustentava-se por sua pretensão em:

Mostrar paralelos entre aquilo que o africano projeta livremente na sua arte e o que está enterrado nas nossas próprias raízes psicológicas. Estes paralelos possibilitam nossa identificação emocional com o conteúdo da arte africana. Tal identificação

70. Eileen Gray (1878-1976) foi uma designer de móveis irlandesa, criou diversos objetos que partem de conceitos modernistas. Informação extraída de: <http://www.eileengray.co.uk/>. Acesso em: 13.02.2015

71. CARDOSO, Rafael. Uma introdução à história do design. São Paulo: Edgar Blucher, 2008

deve então levar a um certo auto reconhecimento, a descoberta pessoal e ao renovado contato com nossos instintos mais profundo, hoje recobertos por convenções e modos 'civilizados'. Aprendendo a entender as motivações do escultor africano e a relação deste com sua arte, podemos chegar a um maior entendimento de nós mesmos e da nossa relação com a arte. (SEGY citado em PRICE, 2000, p. 59).

Enquanto na virada do século o consumo do 'primitivo' nas metrópoles associava-se à matéria-prima, nos anos 1950, e em decorrência do aprofundamento das relações de exploração colonial e de espoliação da cultura material das sociedades africanas, o consumo passou a ser sobre imagens bem estabelecidas da vida social das sociedades africanas. É quando cresce o mercado de arte associado à expansão da participação estadunidense.

No período em que Segy está vendendo peças a Ema Klabin, em diversos âmbitos da sociedade e visões artísticas, como a cinematográfica, formou-se um determinado gosto pelo exótico. A figura do caçador-europeu-civilizado com sua espingarda capturando animais em regiões não ocidentais já era presente desde o início do século em diversos livros de literatura ocidental, em histórias em quadrinhos, em romances e principalmente em filmes. Esses produtos retratavam geralmente o caçador como um homem forte, desbravador e herói, que tinha que contornar a "barbárie" existente nessas regiões. Muitas dessas atribuições ocidentais sobre regiões não ocidentais tornaram-se atribuições que até hoje são mencionadas e permeiam o imaginário coletivo.

Muitos filmes que foram rodados nas florestas e savanas do continente africano apresentavam essas visões: são regiões classificadas como "escuras", "amaldiçoadas" e "fechadas para o cidadão-ocidental-civilizado". Criou-se, assim, também através do cinema, a imagem de uma África cheia de maldições, de terras selvagens, onde os homens e mulheres são animalizados, onde a maldição impera e compromete a vida do cidadão-ocidental-civilizado. Podemos perceber essas ideias presentes em dois filmes de grande bilheteria: *King Solomon's Mines (As Minas do Rei Salomão)*⁷², de 1950, dirigido por Compton Bennett e Andrew Marton; e *Born Free* (em Portugal, *Uma leoa chamada Elsa*; no Brasil, A

72. Filme rodado no Congo, Tanzânia, Uganda, ainda sob o domínio colonial, e refeito em 1985.

História de Elsa)⁷³, de 1966, dirigido por James Hill, ambos de Hollywood.

Esse gênero instaurou no gosto ocidental a procura por produtos originários da África que a retratam de maneira exotizada, selvagem e mágica. Na mesma direção, podemos perceber a crítica de Férid Boughedir, cineasta tunisiano que foi diretor do filme *Caméra d'Afrique*, exibido no Festival de Cannes, em 1983, a respeito dessas visões reducionistas presentes no cinema. No comentário a seguir, Boughedir comenta as diferentes repercussões e aceitações pelo público francês dos filmes *Yellen*, dirigido pelo malinês Souleymane Cissé, e *Camp thiroye*, do senegalês Ousmane Sembène:

Yellen, que mostra (com grande talento) uma África atemporal, misteriosa e assombrada (para usar os termos dos críticos da época) foi um grande sucesso comercial na França em 1987-1988. Por outro lado, Camp thiroye, que lembrava das atrocidades do exército colonial que o público francês gostaria de esquecer, nunca foi distribuído na França, mesmo depois do prêmio em Veneza. (...) O mercado francês está pronto para celebrar, em seus festivais e salas de exibição, imagens de uma África mística, exótica e cheia de humor, mas não a África com seus problemas políticos, principalmente quando há o risco político de que o espectador ocidental se sinta culpado. (BOUGHEDIR, 2007, p. 52).

Notamos que o interesse europeu pela África mágica é também uma maneira de evitar a discussão que envolvem os malefícios das explorações coloniais e pós-coloniais. Visões essas que, como foram apontadas aqui, reforçam a África como um lugar selvagem e animalesco. Esse imaginário foi utilizado para legitimar a visão 'primitivista' e evolucionista defendida pelos países europeus durante a colonização, e que podemos encontrá-la em diversos aspectos da sociedade, podendo verificar que esse tema é um debate comum em diversas áreas, como o cinema, a moda e as artes plásticas.

73. Filme rodado no Quênia.

CAPÍTULO 12

Bonecas de fertilidade: Akua'ba e Rad Kamba

Na coleção de Ema Klabin há duas esculturas que em geral são chamadas de bonecas de fertilidade. Sendo uma Ashanti e uma Mossi. A boneca de fertilidade Ashanti é conhecida pelo nome de *Akua'ba* e a boneca Mossi pelo nome de *Rad Kamba*. Abaixo temos os estudos fotográficos delas.



Fig. 56: Escultura Ashanti, Gana. Autor desconhecido. Madeira. 32,9 x 15,0 x 4,3 cm. Datação desconhecida. Fotografia: Letícia Santos



Fig. 57: Escultura Mossi, Burquina Faso. Autor desconhecido. Madeira e couro. 33,4 x 5,8 x 11 cm. Datação desconhecida. Fotografia: Letícia Santos

A *Akua'ba* é entalhada em posição frontal e *Rad Kamba* de perfil. Ambas figuras apresentam as cabeças arredondadas e corpos estreitos. Segy escreveu sobre ambas bonecas⁷⁴ em um texto direcionado a refletir sobre questões em torno das bonecas Ashantis denominadas *Akua'bas*, e outro, *The Mossi Doll. An Archetypal Fertility Figure*, mais amplo para falar sobre questões que envolvem as bonecas Mossis, entre elas a *Rad Kamba*.

Nesta pesquisa não obtivemos acesso ao segundo texto mencionado. Localizamos uma cópia desse texto na catalogação digital da Biblioteca Brasileira, porém ao realizarmos a solicitação do mesmo, foi-nos informado que este não foi localizado no acervo físico da instituição, pois devido as recentes mudanças e deslocamentos sofridos é provável que tenha sido extraviado, ou ainda não tenha sido transferido ao novo espaço da biblioteca. Por essa razão, para essa pesquisa obtivemos acesso apenas ao texto que diz respeito às *Akua'bas*, o qual foi localizado nos arquivos de Ema Klabin. Esse fato determinou que nosso estudo focasse exclusivamente a escultura *Akua'ba*, de origem da sociedade Ashanti, localizada em regiões de Gana.

74. Os textos são: 1) *The Ashanti Akua'ba Statues as Archetype, and the Egyptian Ankh – A theory of morphological assumptions*. Editora: Anthropos. 1963; 2) *The Mossi Doll. An Archetypal Fertility Figure. A morphological-phenomenological investigation*. Stuttgart, scp, 1972. p.35-68.

Antes de mais nada é importante lembrar que no período (330 à 770 d.c.) teve o Império de Gana, mais ao norte da atual localização do país Gana. Apenas em 1957 o nome Gana foi utilizado para nomear o país independente, que foi conhecido entre o século XIX e XX como a Costa do Ouro, tendo sido: Portuguesa (1482-1637); Dos Países Baixos (1637 -1871) e Inglesa (1874- 1957).

REPÚBLICA DE GANA



Região: África Oeste

Área superfície (quilómetros quadrados): 238.533 km²

População em 2012 (estimativa): 25.366

Densidade populacional em 2012 (por quilómetro quadrado): 106,3 km²

Capital: Accra

População em 2011: 2.573

Ex-colônia: Reino Unido (1874 - 1957), Países Baixos (1637-1871),

Português (1482-1637).

Independência: 6 Março 1957

Fig. 58: Mapa e informações da República de Gana. Mapa extraído do site de cartografias das Nações Unidas: <http://www.un.org/Depts/Cartographic/map/profile/ghana.pdf>. Acesso em: 25/02/2015. Informações de: <https://data.un.org/CountryProfile.aspx?crName=Andorra>. Acesso em 01.03.2015.

Utilizaremos o texto de Segy como base para algumas considerações sobre as bonecas *Akua'bas* à luz crítica de três pesquisadores: Marta Heloisa Leuba Salum do MAE/USP, já citado no texto, Babatunde Lawal⁷⁵ e Terence Ranger⁷⁶.

75. Babatunde Lawal é Ph.D. em História da Arte pela Universidade de Indiana, em Bloomington, E.U.A. Ele realizou trabalho de campo em regiões do continente africano, no Caribe, nos Estados Unidos e no Brasil. É pesquisador em arte das Áfricas e da Diáspora, com foco em artes antigas e contemporâneas da Nigéria. Lecionou na Universidade de Ifé (agora Universidade Obafemi Awolowo), na Nigéria. Atualmente é professor e pesquisador na Virginia Commonwealth University. Informações extraídas de apresentação realizada no site: <http://arts.vcu.edu/arhistory/faculty-bio/babatunde-lawal/>. Acesso em: 04/07/2014

76. Terence Rangers teve seu primeiro grau de doutorado na Universidade de Oxford. Lecionou em diversas universidades como: College of Rhodesia (atual Universidade do Zimbabwe), Dar es Salaam, University of California, Los Angeles (UCLA), Manchester e Oxford. Se envolveu durante o colonialismo inglês na África em lutas pelos direitos humanos e se transformou em um historiador da África. Publicou diversos livros, tendo grande contribuição para a historiografia da África Oriental e particularmente para a história do Zimbabwe. Informações extraídas de apresentação realizada no

A boneca *Akua'ba* de Ema Klabin é descrita por Segy em seu texto como um objeto de relação ao tema da reprodução. Fazemos nossas considerações sobre essa descrição seguindo a reflexão de Marta Salum⁷⁷ ao argumentar que a noção de reprodução humana não deve ser vista sob pena de uma posição etnocentrista, como uma noção natural e universal encontrada em todas as sociedades com o mesmo significado. Fertilidade não é só uma mulher desejar individualmente ou psicologicamente ter um filho, tal como acontece nas sociedades ocidentais. Fertilidade é, entre outras coisas, a afirmação de relação com a cosmologia através dos antepassados, tal como sugerem algumas sociedades das Áfricas.

Isso significa dizer que fertilidade é uma noção que precisa ser entendida em termos que não se restringem a uma mulher em particular e seu corpo fértil ou não, mas relacionada a outros diferentes aspectos que conectam essa mulher e sua capacidade reprodutiva com os seus parentes vivos e contemporâneos, seus ancestrais e seus futuros descendentes.

De acordo com Babatunde Lawal⁷⁸, na sociedade Yorubá as mulheres que querem crianças colocam uma boneca *Omolangid* (de madeira, ferro ou mesmo plástico) amarrada nas costas para que a Força Vital (Axé) e/ou, para que Obatalá, o criador, saiba que essa mulher quer que uma alma venha para seu ventre.

Marta Salum observa também que, no contexto de realizar o desejo das mulheres de terem filhos(as), essas esculturas já são formas que realizam, materializam o desejo que o filho(a) nasça belo(a), educado(a) e bom(a).

Dessa forma, uma boneca de Obatalá pode ser usada para pedir uma criança. Também pode ser simplesmente uma boneca de criança. Eventualmente, pode ser a boneca que sua mãe carregou para pedi-la, e pode ser que a mãe credite na boneca a posição de filha mais velha, que é dada à filha recém-nascida 'uma forma' de ser bonita e educada. O formato da *Akua'ba* dá forma ao recém-nascido.

Essa multiplicidade de significados indicados na pesquisa de Salum demonstra que, para aceitarmos que essas bonecas relacionam-se à fertilidade, seria necessário

site da Universiteit Gent: <http://cas1.elis.ugent.be/avrug/ranger.htm>. Acesso em: 04/07/2014

77. Em aula ministrada na disciplina de *Arte Africana*, do Programa de Pós-Graduação Interunidades de Estética e História da Arte – Pgeha/ECA/USP entre agosto e dezembro de 2013.

78. Notas da aula de Babatunde Lawal ministrada na abertura do curso de *Arte Africana* do Programa de Pós-Graduação Interunidades de Estética e História da Arte – Pgeha/ECA/USP em agosto de 2013.

examiná-las para além do sentido utilizado dessa nomeação. Para além disso, Marta Salum lembra que as bonecas são também usadas em cerimônias funerárias. Dito de outro modo, os múltiplos significados devem ainda ser relacionados às muitas transformações pelas quais diversas cosmologias passam ao longo de suas historicidades individuais.

Voltando aos comentários de Segy, apreendemos que as peças de escultura Ashanti são criadas majoritariamente através da fundição de metais e pelo uso de madeiras. Sua revisão da literatura nos deixa saber que há três formas comuns de *Akua'ba*:

a) corpo em forma de coluna: braços esticados em uma linha, cabeça chata e larga, usualmente redonda (o mais conhecido; e o tipo que Ema Klabin adquiriu);

b) corpo humano completo: braços esticados, cabeça redonda e chata (Segy considera o menos interessante, pois é provavelmente mais recente);

c) corpo em forma de coluna: cabeça chata vertical e também retangular, algumas vezes sem braços (não apresentado na literatura e menos comum).

A predominante presença da *Akua'ba* de cabeça redonda e corpo em forma de coluna nas coleções paulistanas podem ser confirmadas comparando a peça de Ema Klabin às peças que estão no acervo do MAE/USP e no MASP⁷⁹.



Fig. 59: Boneca Akuabá (Ashanti, África). Madeira. Acervo do MAE/USP. Foto retirada do site do MAE/USP. Fonte: <http://www.arteafricana.usp.br/codigos/galeria/galeria.html>. Último acesso em 01/06/2014⁸⁰.

79. As duas akuá'ba's do MASP foram doadas em 1985 por William Daghljan, em nome do pai Loutfy Daghljan. William Daghljan é considerado o segundo maior doador do MASP, após Bardi. Doou peças japonesas, chinesas, indianas, africanas, pré-colombianas, norte-americanas e brasileiras. Vive em Nova York desde 1968. É músico profissional, trabalhando como professor de piano e produtor de CDs. Informações cedidas pela equipe de museologia do MASP.

80. Nomeação e legenda estabelecidas pelo MAE/USP.



Fig. 60: Akuá Ba. Arte de Gana. Cultura Ashanti. Madeira e miçangas em vidro. 43 cm x 14 cm x 10 cm. Acervo MASP. Doador por William Dagblan em 1985. Imagem pertencente ao acervo do MASP. Imagem cedida pela equipe de museologia do MASP⁸¹.



Fig. 61: Akuá Ba. Arte de Gana. Cultura Ashanti. Madeira 32,5 cm x 10,3 cm x 4 cm. Acervo MASP. Doador por William Dagblan em 1985. Imagem pertencente ao acervo do MASP. Imagem cedida pela equipe de museologia do MASP⁸².

Todos os tipos apresentam-se, tal como sintetizou Segy, com os pescoços longos, o uso de brincos e sinais de escarificações corporais. O *marchand* Segy (1963) destaca, entretanto, que a escultura da Akua'ba não apresenta traços compatíveis com os traços 'negroides' típicos dos Ashantis. Assim, enquanto as Akua'bas têm nariz longo e estreito e boca pequena e quase imperceptível, os Ashantis têm nariz grosso e boca grande e perceptível. A hipótese de Segy para a aparente distorção é construída por meio da identificação formal dessas peças com traços de amuletos egípcios que teriam chegado à Costa do Ouro em período anterior à chegada dos europeus.

Consideramos que a busca de Segy pelas características 'típicas negroides' parte de uma busca ocidental e 'primitivista'. A repetição do conhecimento de algo como

81. Nomeação e legenda estabelecidas pelo MASP.

82. Nomeação e legenda estabelecidas pelo MASP.

‘típico’, conforme sugerido por Segy, pode originar ou construir uma verdade, a de que tal objeto ou atitude seja típico de tal povo ou que tais traços sejam naturais de tal região, construindo dessa forma a ideia de etnicidade e tradicionalidade.

Não podemos esquecer que atribuições e classificações do que é ou não tradicional partem, em geral, do olhar do pesquisador ocidental. Terence Ranger (1997) em seu artigo *A invenção da tradição na África colonial* nos diz que as atribuições do tradicional nas artes das Áfricas foram invenções ocidentais que surgiram durante o colonialismo. Muitas ações ou características que atualmente são ditas como tradicionais foram criadas e reconhecidas pelo ocidente, como podemos perceber na apresentação que a arte das Áfricas do século XIX recebe em muitas instituições: a de arte tradicional das Áfricas.

A tradicionalidade também é considerada um atributo de valor pelo mercado de ‘arte primitiva’, sendo essa construção legitimadora da autenticidade das peças. Comprovamos dessa forma que Segy partia de atitudes como a da busca pelo típico para a comercialização de suas peças.

Por fim, cabe registrar que, no parecer técnico da boneca *Akua’ba*, Segy indica que seguia junto a ela uma fotocópia anexada de uma escultura *Akua’ba* de Max Ernst⁸³. (SEGY, 1983). Esse dado corrobora com a hipótese aqui sugerida de vinculação entre os agentes do movimento modernista e a construção de uma atitude ‘primitivista’.

83 Max Ernst foi um artista alemão. Teve uma breve passagem pelo Cubismo, pelo Dadaísmo, mas sua maior identificação foi com o movimento surrealista. Participou ativamente desse movimento até 1934. Em 1954, rompeu definitivamente com o Surrealismo. Apresentação extraída de: http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/percursos/percursos_fig_abst_biog_ernst.asp. Acesso em: 14/05/2015.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa investigação buscou apresentar alguns pontos-chaves para um primeiro estudo da coleção de arte das Áfricas da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin. Nesse trabalho, nosso objetivo fundamental foi demonstrar as aproximações entre o colecionismo de arte das Áfricas desenvolvido por Ema Klabin e conceitos de ideias ‘primitivistas’ notáveis no movimento modernista nas artes do século XX e nos dias atuais.

A tirinha de abertura desse trabalho evidenciou como esses contextos ‘primitivistas’, que buscamos demonstrar aqui através das atitudes de Ema Klabin, estão introduzidos dentro do sistema das artes até os dias de hoje. A naturalidade com que tal gravurista, frente a uma turma de estudantes de graduação em História da Arte, coloca que o lugar da ‘arte primitiva’ deve ser apenas o quarto da empregada é ilustrativo da continuidade contemporânea do ‘primitivismo’.

Valorizamos nesta pesquisa o estudo sistêmico. Buscamos uma abordagem da coleção de arte das Áfricas desde sua totalidade à individualidade de alguns objetos, como mencionado por Paulo de Freitas Costa (2007, p. 21) em passagem de seu livro. Buscamos privilegiar abordagens de temas que apresentassem problemáticas comuns dentro das coleções de arte das Áfricas no Ocidente.

A pesquisa foi dividida em três partes. Sendo a primeira preocupada em realizar o levantamento do processo de formação da coleção, desmitificando conceitos genéricos e pejorativos sobre as artes das Áfricas presentes no imaginário ocidental. Também buscou-se contextualizar as atitudes ‘primitivistas’ de Ema Klabin e Ladislav Segy dentro de sua época e período. Por fim, evidenciou-se as aproximações no sistema das artes entre ‘primitivismo’ e modernismo no Brasil, nos E.U.A e na Europa.

A segunda parte desse trabalho apresentou estudos e análises sobre o perfil da coleção de arte das Áfricas da FCEGK, o modo como estão expostas e os critérios de

catalogação adotados pela instituição. E, na terceira parte buscou-se estabelecer diálogo com alguns autores africanistas através de estudos comparativos, nos quais evidenciamos que há um perfil de obras conhecidas por colecionadores e museus. Apresentamos propostas de agrupamentos dentro da coleção através de estudos iniciais sobre alguns objetos, contribuindo dessa maneira para a ampliação de estudos das artes das Áfricas em São Paulo.

Buscamos apresentar nesta pesquisa uma análise que perpassasse os diversos campos que compõem o sistema das artes. Tal empenho evidenciou nossos esforços iniciais no levantamento de informações, de documentação e de estudos comparativos com outros acervos institucionais e pesquisadores que permeiam os campos das artes, da história e da antropologia. Neste sentido foi necessário debatermos conceitos que ultrapassaram uma perspectiva restrita a um ponto de visto não-ocidental.

Os estudos aqui apresentados resultaram do primeiro passo a ser dado em uma pesquisa que pode aprofundar diferentes níveis de análise e descrição. Com ele se espera contribuir tanto para a continuidade de estudos em minha própria formação, quanto para outros pesquisadores detalharem e aprofundarem aspectos do conjunto da coleção e também de suas peças individuais.

É importante ressaltarmos que esse é o primeiro estudo realizado sobre tal Coleção, que contribui para o estudo das peças que compõem o acervo de arte das Áfricas da FCEGK. Esta pesquisa foi beneficiada pela disponibilidade de dados primários pela Fundação Cultural Ema Gordon Klabin e de revisão de literatura acessível em diferentes bibliotecas e museus.

Vale ressaltar ainda que são raras as publicações em português sobre História da Artes das Áfricas, sendo esse um estudo que contribui para fazer circular os acúmulos desta área. Esta monografia é fruto de um dos primeiros cursos de graduação em História da Arte no Brasil. Além de protagonista na oferta desta graduação, o curso da UNIFESP oferece em sua grade um conjunto de disciplinas que estudam as artes não ocidentais (Arte e Antropologia, Arte do Islã, Arte Ameríndia, Arte da Ásia e Arte das áfricas). Consideramos que a formação com tais disciplinas é potencialmente crítica e participa do papel político de ampliação dos estudos das artes para além da estética ocidental.

Acreditamos que estudos e discussões em torno dos conceitos de estética e das artes não-ocidentais devem ser realizados de um ponto de vista transcultural. A aproximação entre a História da Arte e a Antropologia pode ser um caminho para esta direção e uma relação a ser explorada. E esse foi um dos objetivos nesta pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDOU, Sylla. *Criação e imitação na arte africana tradicional*. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). *África e africanas de José de Guimarães: espíritos e universos cruzados*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2006. p. 21-85.

APPIAH, Kwame Anthony. *Prefácio*. In: *Na casa de meu pai*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. Tradução de Maria José Tavares

_____. *Será o pós em pós-moderno o pós em pós-colonial?* In: *Na casa de meu pai*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. Tradução de Maria José Tavares

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. 10ª reimpressão. Tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti. Editora Companhia das Letras. 2006. São Paulo.

AZZI, Christine Ferreira. *O patrimônio histórico e a cultura material no Renascimento*. Revista Letras, Santa Maria, v. 21, n. 43, p. 353-371, jul./dez. 2011.

BALOGUN, Ola. *Forma e expressão nas artes africanas*. In SOW, Alpha. Introdução à cultura africana. Lisboa, Ed. Unesco, 1980.

BARATA, Mário. *A escultura de origem negra no Brasil*. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. 2. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro Brasil, 2010.

BARROS, José D' Assunção. *As influências da arte africana na arte moderna*. Revista Afro-Ásia. Nº 44. P. 37-95. 2001.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165 – 196.

BEURDEN, Sarah Van. *African Art at the Museum of Primitive Art*. Department of African-American and African Studies - Ohio State University. Rockefeller Archive Center Publications. 2011.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva e SILVA, Renato Araújo da. *África em Artes*. São Paulo. Museu Afro Brasil. 2015.

BITTENCOURT, Renata. *Introdução à Arte Africana*. In: *Catálogo de exposição Gênese e celebração – coleção de peças africanas do acervo de Rogério Cerqueira Leite*. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 10 de novembro de 2012 a 28 de janeiro de 2013. São Paulo. 2012

BOUGHEDIR, Ferid. *O Cinema africano e a ideologia: tendências e evolução*. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no Mundo – Indústria, política e mercado – África*. Volume 1. Editora Escrituras. 2007. São Paulo.

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina. (org.). *Usos & abusos da história oral*. 8.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. pp.183-191.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. 3a Edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. 5a Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

BUENO, Maria Lúcia – *Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas*. Revista de Ciências Sociais. v. 41 n. 1. Universidade Federal do Ceará (UFC). 2010

CALAÇA, Maria Cecília Felix e SILVA, Dilma de Melo. *Arte Africana e Afro-brasileira*. São Paulo. Editora Terceira Margem. 2006.

CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2008.

CERÁVOLO, Suely e SALUM, Marta Heloísa Leuba. *Considerações sobre o perfil da Coleção Africana e Afro-Brasileira no MAE-USP*. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, nº 3, 1993 (pp. 67-85).

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Negros estrangeiros – os escravos libertos e sua volta à África*. Editora Brasiliense. 1985. São Paulo.

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, 1983[a.1980]. p. 973-1033

DIAS, José Antônio B. Fernandes. *Arte e antropologia no século XX: modos de relação*. Revista Etnográfica. Vol. V. 2001. P. 103-129.

CLIFFORD, James. *Sobre o surrealismo etnográfico*. In: *A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no Século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011

CONSORTE, Josildeth Gomes. *Sincretismo ou antissincretismo?*. In: BARRETTI FILHO, Aulo (Org.). *Dos Yorùbá ao candomblé Kétu – Origens, tradições e continuidade*. Editora Edusp. 2010. São Paulo. p. 195-236.

COSTA, Paulo de Freitas. *Sintonia de objetos: a coleção de Ema Gordon Klabin*. Editora Iluminuras. 2007. São Paulo.

DOS ANJOS, Moacir. *Local/Global: Arte em trânsito*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 2005.

SOUZA, Helena Vieira Leitão de. *Colecionismo na Modernidade*. ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História – Fortaleza, 2009.

DUARTE, Adelaide. *Da coleção ao museu: o colecionismo privado de arte moderna e contemporânea em Portugal*. Revista Vox Musei arte e património. Vol. 1 (1): pp. 17-31. 2013.

ERRINGTON, Sherry. *The death of authentic primitive art and other tales of progress*.

Berkeley/ Los Angeles / London: University of California Press, 1998.

FEIERMAN, Steven. *African histories and the dissolution of world history {Histórias africanas e a dissolução da história mundial}*. In: BATES, R. H.; MUDIMBE, V. Y.; O'BARR, J. (editors). *Africa and the disciplines: the contributions of research in Africa to the Social Sciences and Humanities*. Chicago: University of Chicago Press, 1993, pp.167-212. Tradução para o curso de História da África - Cristina Wissenbach

FERRREIRA, Roquinaldo. *A institucionalização dos estudos Africanos nos Estados Unidos: advento, consolidação e transformações*. Rev. Bras. Hist., Jun 2010, vol.30, no.59, p.73-90.

FIORAVANTE, Celso. *O marchand, o artista e o mercado*. Publicado no catálogo da mostra *Arco das Rosas - O Marchand como Curador*, na Casa das Rosas. São Paulo, em março de 2001, mostra concebida e realizada por José Roberto Aguilar.

GEERTZ, Clifford James. *A arte como um sistema cultural*. In: *O Saber Local: novos ensaios em Antropologia Interpretativa*. Editora Vozes. 8ª Ed. 2006. Petrópolis.

GELL, Alfred. *A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas*. Arte e Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, ano 8, n. 8, p. 174-191, 2001.

_____. *A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia*. Concinnitas, ano 6, v. 8 (1), p. 41-63, 2005.

GOLDSTEIN, Ilana. *A sociologia da arte de Bourdieu procurou evidenciar a estreita ligação entre política e preferências estéticas*. Revista CULT. Edição 128. Cadernos Hierarquias da cultura.

_____. *Entrevista com Sally Price*. Tradução de Alessandra Traldi Simoni e Guilherme Ramos Cardoso. In: Proa – Revista de Antropologia e Arte [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010.

_____. *Reflexões sobre a arte “primitiva”: O caso do Musée Branly*. Revista Horizontes Antropológicos. Porto Alegre. Ano 14. Nº 29. P. 279-314. Jan/jun 2008.

GOMBRICH, Ernest Hans Josef. *A História da Arte*. 2ª Ed. Editora ZAHAR. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro. 1981.

_____. *The preference for the primitive*. 1ª Ed. Editora Phaidon. New York. 2002.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônio*. Rio de Janeiro: Departamento de Museus e Centro Culturais, 2007. (Coleção Museu, Memória e Cidadania).

HAMPATÉ BÂ, Hamadou – *A tradição viva*. In.: KI-ZERBO, Joseph (org). *História Geral da África I. Metodologia e pré-história da África*. São Paulo, Ed.Ática/UNESCO, 1980, pp.181-218.

IVANOV, Paola. *A invenção da “cultura tradicional” na África – Etnologia e a concepção dos acervos etnográficos*. In: Catálogo da exposição *Arte da África, obras-primas do Museu Etnológico de Berlim*. Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB. Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo. 2004.

JUNGE, Peter. *Arte da África*. In: Catálogo da exposição *Arte da África, obras-primas do Museu Etnológico de Berlim*. Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB. Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo. 2004.

KASFIR, Sidney. *Arte africana e autenticidade: um texto sem sombra*. Artafrica: centro de estudos comparatistas. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2008. pp. 1-36.

KUPER, Adam. *Cultura – a visão dos antropólogos*. Tradução de Mirtes Frange de Oliveira Pinheiros. Bauru, SP. EDUSC, 2002.

LAGROU, Els. *Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio*. Revista ILHA, Vol. 5, n. 2, Florianópolis, UFSC, 2003.

_____. *A arte do Outro no Surrealismo e hoje*. Revista Horizontes antropológicos, vol.14, no.29, Porto Alegre, Jan./June 2008.

LAYTON, Robert. *A arte de outras culturas*. In: *Antropologia da Arte*. Editora Edições 70. Coleção Arte & Comunicação. 2001. São Paulo.

LEIRIS, M. A *África fantasma*. São Paulo, Editora Cosac Naify, 2007.

LEITE, F. R. R. *Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas*. ÁFRICA: Revista do Centro de Estudos Africanos da USP, São Paulo, v. 18/19, n. 1, p. 103-118, 1997.

LEON, Ethel. *Memórias do design brasileiro*. Editora: Senac. 1ª Edição. 2009. p. 128

LEPINE, Claude. *Pierre Verger e Fatumbi: Uma dupla identidade*. In: BARRETTI FILHO, Aulo (Org.). *Dos Yorùbá ao candomblé Kétu – Origens, tradições e continuidade*. Editora Edusp. 2010. São Paulo. p. 237-272.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O olhar distanciado*. Tradução de Carmen de Carvalho. Revisão de José Antônio Braga Fernandes. Lisboa: Edições 70, 1986.

LOCHSCHMIDT, Maria Fernanda. *Marfins orientais: sincretismo artístico e dinâmicas de mercado*. Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP. 2013. Belém / Pará.

LOVEJOY, Paul. *A escravidão na África: história de suas transformações*. Editora Civilização Brasileira, 2002, Rio de Janeiro.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Bienal de São Paulo/MAM: Revisitando a Constituição de um Acervo Modernista*. XXXIII Colóquio do comitê brasileiro de História da Arte – Arte e suas instituições. Rio de Janeiro. 2013 - Arte e suas instituições -. P. 469

MARINHO, Roberval Falojutogun. *O imaginário mitológico na religião dos orixás*. In: BARRETTI FILHO, Aulo (Org.). *Dos Yorùbá ao candomblé Kétu – Origens, tradições e continuidade*. Editora Edusp. 2010. São Paulo. p. 161-194.

MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*, Companhia das Letras, 2003, São Paulo.

MILLER, Daniel. *Consumo como cultura material*. Revista Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 13, n. 28, p. 33-63, jul. / dez. 2007.

MONTEIRO, Luciano. *O movimento modernista e a construção de uma identidade nacional sob a égide do Estado Novo*. Anais do Programa de Pós-graduação em História das Ciências da Casa de Oswaldo Cruz. Sociedade Brasileira de História da Ciência. Nº

10. 2011. Rio de Janeiro

MUNANGA, Kabengele. *A Dimensão Estética na Arte Negro-Africana Tradicional*. In: AJZENBERG, Elza (org.). *Arte conhecimento*. São Paulo: PGEHA, 2004, p.p. 29-44.

PERECIN, Tatiana. *Azaléias e mandacarus: Mina Klabin Warchavchik, paisagismo e modernismo no Brasil*. São Carlos, 2003. Dissertação (Mestrado) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo.

PERRY, Gill. *O primitivismo e o moderno*. In: Harrison, Charles. Frascina, Francis e Perry, Gill (org), *Arte moderna – práticas e debates: Primitivismo, cubismo, abstração – começo do século XX*. Tradução de Otacílio Nunes. Editora Cosac Naify. 1998. São Paulo.

PRANDI, Reginaldo e VALLADO, Armando. *Xangô, Rei de Oió*. In: BARRETTI FILHO, Aulo (Org.). *Dos Yorùbá ao candomblé Kétu – Origens, tradições e continuidade*. Editora Edusp. 2010. São Paulo. p. 141 - 160

PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Tradução de Inês Alfano. Editora UFRJ. 2000. Rio de Janeiro.

PUIG, Renata Guimarães. *A Arquitetura de Museus-Casas em São Paulo: 1980-2010*. Programa de pós-graduação em Estética e História da Arte Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. 2011.

QUEMIN, Alain. *Mercado de arte, instituições artísticas e...passaportes*. Entrevista. Revista Proa, nº 01, vol. 01.

RANGER, Terence. *A invenção da tradição na África colonial*. In.: HOBBSAWN, Eric & RANGER, Terence (orgs.), *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra. 1997.

REIS, Luiza Nascimento dos. *O centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia: Intercâmbio acadêmico e cultural entre Brasil e África (1959-1964)*. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Programa Multidisciplinas de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos. Salvador. Bahia. 2010.

RIBEIRO JR. Ademir e SALUM, Marta Heloísa Leuba. *Estudo estilístico e iconográfico das esculturas edan do acervo do MAE-USP*. Revista do Museu de Arqueologia e

Etnologia, São Paulo, 13, 2003: 227-258.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. *Alma Africana no Brasil - Os iorubas*. Editora Oduduwa, 1996. São Paulo.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças. Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil: 1870-1930*. São Paulo, Cia. das Letras, 1993.

_____. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário – cor e raça na sociedade brasileira*. Coleção Agenda Brasileira. Editora Claro enigma. 1ª Ed. 2012. São Paulo.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. *África: sociedade e culturas; guia temático para professores*. São Paulo: MAE, USP, 1999, Formas de Humanidade. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

_____. *Por dentro e ao redor da arte africana*. Texto do Caderno de Leituras da Ação Educativa (Monitoria) da exposição Arte da África: obras-primas do Museu Etnológico de Berlin no Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 1999.

_____. *Notas discursivas diante de máscaras africanas*. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, n. 6, p. 233-253, 1996

SEGY, Ladislav. *African sculpture speaks*. 4ª Ed. Editora Da Capo Press. 1975. New York.

_____. *African sculpture speaks*, 2ª Ed. Editora Lawrence Hill. 1955. New York

_____. *African Sculpture speaks*, 3ª Ed. Editora Hill & Wang. 1969. New York.

_____. *Masks of black Africa*. Editora Dover Publications. 1ª Ed. 1976. New York.

_____. *Africa Sculpture*. Editora Dover Publications. 1ª Ed. 1958. New York.

_____. *Shango Sculptures*. Magazine Acta Tropica. Separatum. Vol. 12. Nº 2. 1955. New York.

_____. *Circle-dot symbolic sign on African ivory carvings*. Published by Segy Gallery, n/d. New York.

_____. *The Yoruba Ibeji Statue. Reprinted from Acta Tropica*. Separatum, v. 27, no. 2. Smithsonian Institution Libraries. 1970

_____. *The artistic quality of african sculpture*. Sonderdruck aus Tribus, N.F., Band 6. 7 LindenjMuseum. 1956.

_____. *African Sculpture and Writing*. Editora Segy Gallery, Reprinted from journal of human relations. Central state College (Wilberforce, Ohio), Quarterly Winter Issue, 1953.

_____. *Geometric art and aspects of reality: a phenomenological approach*. Reprinted from The centennial review, vol. XI, no. 4, fall 1967. Smithsonian Institution Libraries.

_____. *African Sculpture and Cubism*. Criticism: Vol. 4: Iss. 4, Article 1. Segy Gallery of African Art, New York. 1962.

_____. *The phenomenological approach to the perception of artwork*. Volume 9. Edição 3 de Centennial review. Editora Segy Gallery, 1965.

_____. *The Ashanti Akua'ba Statues as Archetype, and the Egyptian Ankh – A theory of morphological assumptions*. Editora: Anthropos. 1963

SILVA, Alberto da Costa. *Uma visão brasileira da Escultura tradicional africana*. In: Catálogo da exposição Arte da África, obras-primas do Museu Etnológico de Berlim. Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB. Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo. 2004.

TAMBASCIA, Christiano Key. *A coleção etnográfica de Johann Natterer e a política de representação do Museu Etnológico de Viena: sobre os limites do discurso museológico*. PROA – revista de antropologia e arte. Resenha | vol. 01 nº 04

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro – apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas, de 1857 até hoje*. PUC/RJ. Editora Vozes Ltda. 1972. Rio de Janeiro.

THOMAZ, Omar Ribeiro. *Ecoss do Atlântico Sul: representações sobre o terceiro império português*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

THOMPSON, Robert Farris, 1932. *Flash of the spirit: arte e filosofia africana e afro-*

americana. Tradução: Tuca Magalhães; São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Arte Negra*. In: SOARES, Arlete (org.). *África negra*. Salvador. Editora Corrupio / Prefeitura Municipal de Salvador / Fundação Gregório de Mattos / Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. 1988. p. 11-16

_____. *O Deus supremo Iorubá; uma revisão das fontes*. Universidade Federal da Bahia. Publicado em Odu, University of Ife, Journal of African Studies, vol. 2, no 3, 1966.

_____. *Orixás – Deuses Iorubás na África e no novo mundo*. Editora Corrupio. 5ª Edição. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 1997. Salvador.

VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 31 – Marco na revelação da arte moderna em nível nacional*. Editora Funarte. 1984. Rio de Janeiro.

CATÁLOGOS

Catálogo *Diálogos e reflexões – ver e perceber a arte*. Exposição Arte da África. 31 janeiro a 28 março de 2004. Centro Cultural Banco Do Brasil - CCBB São Paulo.

Catálogo da exposição *Universos Sensíveis – as coleções de Eva e Ema Klabin*. Pinacoteca do Estado de São Paulo. De março a maio de 2004. São Paulo

Catálogo do *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – Arte no Brasil, Arte das Américas, Doações e Coleções*. MASP. 2008. Organização: Mercedes Benz.

Catálogo *Gênese e celebração – coleção de peças africanas do acervo de Rogério Cerqueira Leite*. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 10 de novembro de 2012 a 28 de janeiro de 2013 Organização: Instituto arte cidadania. Patrocínio: PCPFL. 2012

Catálogo *Museu Afro Brasil – Um conceito em perspectiva*. Organização: Emanuel Araújo. Realização: Instituto de Políticas Públicas Florestan Fernandes – IFF. São Paulo. 2006.

Catálogo *Maneiras de expor: Arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi*. Museu da Casa Brasileira. São Paulo. 2014.

Guia Temático para professores. *Formas de Humanidade. África: Culturas e sociedades*. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo - MAE/USP. 2008.

Primeiro *Inventário da Coleção da Fundação Ema Gordon Klabin*. Organização: Marcelo Mattos Araújo. 1992.

PERIÓDICOS

Jornal Correio da manhã – 11/07/1956, Caderno 1, p. 12

Jornal Correio da manhã - 13/11/1956, 1º cad. P. 18

Jornal Última hora – 23/07/1956. Caderno 2. p. 7

Jornal Última hora – 23/07/1956. Caderno 2, p. 7

FOLDERS

Magic and Religion in African Sculpture. Segy Gallery. 9 oct – 14 nov. 1953. New York.

African Sculptures from the French Colonies. Segy Gallery. 15 Jan. – 22 Feb. 1952. New York.

CRÉDITOS DE APOIO

Design Gráfico

Marcel Felício Copola é Bacharel em Design Gráfico pelo Senac em 2007. Em 2012, especializou-se em Design e Humanidade pela USP. Designer, professor, fotógrafo, cenógrafo, ilustrador, editor, gosta de atuar nas mais diversas áreas das artes.

Tirinha de abertura

Daniel de Souza. S/ Título. 2014. – Daniel R. de Souza, desenhista, professor e artista plástico, formado em Letras pela Universidade de São Paulo e História da Arte pela Unifesp. Desenvolve trabalhos com montagens de objetos, desenha histórias em quadrinhos e ministra oficinas de desenho no bairro dos Pimentas em Guarulhos. Assina seus trabalhos como Daniel Lucavis.

Ilustração de capa

Bruna Amaro. S/ Título. 2015 - Bruna Amaro é artista plástica graduada em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP. Mestranda em Estética e História da Arte pelo Programa de Pós Graduação Interunidades da USP e integrante do Centro de Estudos de Religiosidades Contemporâneas e Culturas Negras, CERNe-USP. Atualmente trabalha como educadora no Museu Afro Brasil.

Ilustração de abertura de capítulos

Edson Ikê. S/Título. 2014 – Edson Ikê é artista visual. Explora em seu trabalho diferentes técnicas de ilustração, como xilogravura, vetores, colagens, manipulação

digital, lápis, canetas, carimbos, massinhas e impressão manual. De acordo com o artista, seus trabalhos são baseados na cultura brasileira e em suas raízes gráficas.

Fotografias

Letícia Santos - Formada em Letras pela Universidade de São Paulo. É fotógrafa, diretora de cinema, produtora cinematográfica e pesquisadora da área de literatura latino-americana e cinema.

Tradução do resumo para o inglês

Juliana Perez Kiihl – Mestranda em Pedagogia na Universidade Federal de São Paulo. Trabalha como professora de educação infantil bilingue.

Revisão geral

Mariana de Oliveira Campos - Graduada em Licenciatura em Letras pela Universidade Federal de São Carlos (2011), pós-graduada pela mesma universidade em Literatura Hispano-americana (2015). Atualmente desenvolve projetos artísticos-pedagógicos na área de criação literária em São Paulo – SP.

The background is a vibrant yellow with various abstract elements. At the top, there are green, wavy, cloud-like shapes. At the bottom, there are several circular motifs: a green circle with a black cross-like pattern, a red circle with black vertical lines, a red circle with a dark, textured interior, and a large dark grey circle on the right. The text is centered in the upper half of the page.

Graduada em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP, 2014), com intercâmbio na Universidade de Salamanca (USAL, Espanha, 2012). Possui Técnico em Museologia pela Escola Técnica Estadual de São Paulo (ETEC, 2015). Trabalhou na equipe educativa da Fundação Bienal de São Paulo (2010 e 2011), na equipe de produção da Feira de Arte PARTE (2013 e 2014), no Núcleo de Fomentos Culturais da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (2014/2015), entre outros. Atuou como Consultora Museológica no projeto de criação do Espaço de Memória Angorô, na região de Parelheiros/ São Paulo/ SP. Foi curadora da exposição Atmosfera Impressa grabados de Julia Salgueiro, no Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca (USAL, 2013). Foi bolsista FAPESP no projeto de digitalização, organização, disponibilização na base de dados de material audiovisual e de pesquisa em Moçambique. Participou de Residência artística em Patrimônio Material do projeto Avizinhações São Paulo Maputo, contemplado pelo Edital Conexões-- Intercâmbios do Ministério da Cultura (MINC, 2015). Atualmente, é educadora no Museu Afro Brasil e ministra o curso livre Panorama da História da Arte no Brasil , na Pinacoteca de São Bernardo do Campo (2015).

