



Esse “troço” é arte? Religiões afro-brasileiras, cultura material e crítica

Is this "thing" art? Afro-Brazilian religions, material culture and criticism

Dr. Roberto Conduru

Como citar:

CONDURU, R. Esse “troço” é arte? Religiões afro-brasileiras, cultura material e crítica. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p.98-114, set. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4309>>.

DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4309>.

Imagem: Luzia Cardoso (?), Assentamento (?) referente ao ofício n° 2797, de 8 de outubro de 1934, da 1ª Delegacia Auxiliar, Rio de Janeiro, início do século XX. Arquivo Nacional. Vara Criminal do Rio de Janeiro, 5ª. Código de Referência: Processo BR RJANRIO CS.0.PCR.7670. Fonte: (Valle, 2018).

Esse “troço” é arte? Religiões afro-brasileiras, cultura material e crítica*

Is this "thing" art? Afro-Brazilian religions, material culture and criticism

Dr. Roberto Conduru**

Resumo

O texto procura entender como artefatos fabricados e usados em práticas religiosas no Brasil vinculadas a sistemas religiosos de algumas regiões africanas foram enquadrados institucional e criticamente entre o final do século XIX e meados do século XX. Inicialmente, é pensado o processo de inserção e percepção social desses objetos a partir de confiscos feitos pela Polícia em comunidades religiosas, da divulgação pela imprensa, da constituição de coleções por diferentes tipos de instituições e indivíduos, de representações artísticas e do reconhecimento oficial como bem de valor nacional. Em seguida, são analisados quatro textos pioneiros, publicados em paralelo àquele processo por Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906), Arthur Ramos (1903-1949) e Mário Barata (1921-2007), nos quais esses autores mobilizam variados campos disciplinares e sociais para defender a dimensão artística desses artefatos. Por fim, é avaliada a persistência desses modos de enquadramento institucional e crítico desde meados do século XX aos dias de hoje.

Palavras chave

Raimundo Nina Rodrigues. Arthur Ramos. Mário Barata. Religiões afro-brasileiras. Arte e cultura material.

Abstract

The text intends to understand how some artifacts used in Afro-Brazilian religious rituals have been institutionally and critically framed between the end of 19th century and mid-20th century. Initially, it is analyzed how social existence and perception of these objects changed from Police seizures in religious communities, press diffusion, collections constituted by different institutions and individuals, artistic representations, and official recognition as national heritage. Later, four pioneering texts are analyzed. Participating in that social process, Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906), Arthur Ramos (1903-1949) and Mário Barata (1921-2007) used academic and social references to argue for the artistic dimension of those artifacts. Finally, it is evaluated the persistence of those institutional and critical framings from mid-20th century up to nowadays.

Keywords

Raimundo Nina Rodrigues. Arthur Ramos. Mário Barata. Afro-Brazilian religions. Art and material culture.

Imagens do incêndio no Museu Nacional da UFRJ no Rio de Janeiro foram difundidas mundialmente em setembro de 2018. Entre as preciosidades que ardiaram no primeiro Museu criado no Brasil, estava uma coleção de peças apreendidas pela Polícia da Corte em comunidades religiosas afro-brasileiras na década de 1880 (Almeida, 2016: 71). Como as demais coleções daquele museu, infelizmente essa está quase totalmente destruída. Embora algumas poucas peças tenham sobrevivido, existem registros fotográficos e o catálogo de *Kumbukumbu*, a última exposição realizada com ela (Soares, 2016), a perda é irreparável.

Trágico, o incidente culminou um processo não menos problemático. A destruição daquela coleção é um momento a mais na complexa história das religiões afro-brasileiras. Esse texto, contudo, focará um período anterior, entre o final do século XIX e meados do século XX, quando artefatos fabricados e usados em práticas religiosas no Brasil vinculadas a sistemas religiosos de algumas regiões africanas sofreram diversos enquadramentos institucionais a partir de confiscos feitos pela Polícia em comunidades religiosas, bem como foram analisados criticamente com referências de variados campos disciplinares e sociais.

Entre a margem e o limbo

Devido à transposição forçada de mulheres e homens de certas regiões africanas para serem escravizados nas Américas a partir do século XVI, práticas religiosas vinculadas a sistemas religiosos na África Central e Ocidental têm se desdobrado no Brasil desde então. A partir do conluio entre catolicismo e colonialismo, que persistiu após o Brasil se tornar uma nação independente em 1822, as chamadas religiões afro-brasileiras têm sido perseguidas e marginalizadas. Seus fiéis, seus rituais e a cultura material que criaram e usaram têm sido relegados às margens, quando não ao limbo social.

Após o fim oficial da escravidão em 1888 e a mudança do regime político no ano seguinte, quando o Brasil oficialmente deixou de ser uma monarquia católica para se tornar uma república secular, a situação social dessas religiões não melhorou. Respalhada pelo Código Penal vigente no país a partir de 1890, que prescrevia restrições a certas práticas religiosas, especialmente aquelas ligadas às culturas afrodescendentes, a Polícia Civil continuou a invadir comunidades religiosas afro-brasileiras em diferentes cidades, interromper cerimônias, encarcerar e processar pessoas, confiscar objetos.

Analisando a “perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942”, Angela Lühning informa que “os objetos de culto apreendidos eram ou destruídos, ou levados ao Instituto Geográfico e Histórico”, que ganhava “as bugingangas (sic) e os troços” (1995-1996: 195, 201). Com efeito, as maiores coleções com artefatos usados nas religiões afro-brasileiras foram formadas a partir de ações coercitivas da Polícia sobre comunidades religiosas em diferentes estados brasileiros: Alagoas, Bahia, Pará, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e São Paulo (Maggie, 1992; Lühning, 1995-1996; Amaral, 2000; Pinto, 2002; Figueiredo, 2009; Santos, 2009; Rafael, 2012; Sousa Júnior 2018). Arbitrárias, as batidas policiais visavam ao cerceamento de práticas culturais de segmentos sociais marginalizados e vulneráveis. Embora estivessem amparados pela legislação, os agentes policiais não pareciam ter critérios norteadores na produção de provas criminais, pois recolheram objetos diversos cujos conjuntos não chegam a delinear alguma coerência tipológica, mas uma miscelânea não poucas vezes caótica.

Também no Rio de Janeiro muitas peças apreendidas desapareceram, enquanto outras foram integradas a coleções de diferentes instituições. Uma delas era a Seção de Tóxico, Entorpecentes e Mistificação da 1ª Delegacia Auxiliar da Polícia Civil, a partir da qual foi constituída a coleção Museu de Magia Negra, que, nos anos 1920, foi incorporada ao acervo Museu do Departamento Federal de Segurança Pública da Polícia Civil e usada na formação de agentes na Escola da Academia de Polícia; e, a partir da década seguinte, passou a ser exposta publicamente (Maggie, 1992; Conduru, 2008; Corrêa, 2009; Bueno, 2015). Além do já mencionado Museu Nacional (Almeida, 2016), outras peças apreendidas pela Polícia naquele Estado foram integradas às coleções do Museu Histórico Nacional (Barata, 1941), provavelmente a partir de ações empreendidas por Gustavo Barroso, diretor da instituição entre 1922 e 1930, e 1932 e 1959, que em sua proposta de um Museu Ergológico Brasileiro, incluiu a “arte da feitiçaria” entre as “formas de arte e ofício populares” (Corrêa, 2006: 37) e em cuja descrição menciona “(...) maracás, tambores, espadas, ventarolas e conchas; (...) despachos, caborjes, mandingas e patuás; (...) amuletos, bentinhos, ferraduras, ovos, chifres e cabeças de boi” (Barroso: 1942: 445-446).

Assim, coleções semelhantes existem em diferentes instituições no nordeste e sudeste do Brasil (Amaral, 2000; Lody, 2005: 47-60; Sansi, 2007: 84-87; Rafael, 2012), bem como na Alemanha (Pinto, 2002): de sociedades históricas e geográficas a museus de etnografia, arqueologia, antropologia e/ou história.

Conforme Arthur Valle vem recuperando em publicações recentes (2017, 2018, 2019), as ações policiais no Rio de Janeiro também foram por vezes divulgadas pela imprensa, que, com textos e imagens, registrava batidas policiais, prisões de religiosos, assim como recolhidas de objetos. No entanto, a situação das práticas religiosas com matrizes africanas era tudo menos unívoca na sociedade brasileira. Se horrorizava aqueles que tinham a Europa como modelo de civilização, não deixou de exercer grande atração pública. De fato, muitos daqueles que perseguiram essas práticas religiosas publicamente participavam delas em segredo, conforme observara João do Rio em suas reportagens jornalísticas de 1904, republicadas no mesmo ano como livro e dois anos depois (1906), que foram um sucesso editorial (Marochi, 2005: 73).

Assim, não surpreende a existência, além das reportagens que registram as batidas policiais, de estudos com intenções e tons variados sobre as religiões afro-brasileiras, publicados em jornais, livros, revistas acadêmicas e de vanguarda. São obras como as dos brasileiros João do Rio (*As Religiões do Rio*, 1906), Etienne Brazil (*O Fetichismo dos Negros no Brasil*, 1911), Manuel Querino (*A Raça Africana e os seus Costumes na Bahia*, 1916), Carlos Alberto Nóbrega da Cunha (*Os Misterios da Macumba*, c. 1927), e Armando Magalhães Corrêa (*O Sertão Carioca*, 1936), e do francês Benjamin Peret (*Candomblé e Makumba*, 1930).

E é digno de nota que, nessas publicações, haja menções à cultura material não apenas como provas criminais, as quais por vezes foram acompanhadas de fotografias, como os retratos, as cenas de rituais e as imagens de pejis no citado artigo de Querino (Vasconcellos, 2009), e desenhos de artefatos, como os de Fernando Correia Dias e de Armando Magalhães Corrêa (Valle, 2018). Enquanto alguns desses

estudos e reportagens colaboraram para a manutenção do preconceito, por outro lado ajudaram a afirmar a existência pública dessas práticas religiosas. Além de divulgarem informações sobre elas, seus agentes e sua cultura material, contribuíram para a sua preservação.

De tal modo que, enquanto as peças eram transpostas dos terreiros para as delegacias de polícia e destas para os museus, ou institutos históricos e geográficos, as imagens de alguns objetos circulavam dessas instituições para jornais e estúdios, transitando por diferentes mídias: de fotografias a desenhos e pinturas. É o caso de um oxê de madeira de um terreiro desconhecido que chegou ao acervo do Museu Nacional, foi fotografado e ilustrou o texto de Etienne Brazil em 1911, fotografia que Magalhães Corrêa traduziu como desenho e publicou em artigo da série *O Sertão Carioca*, em 1932, e o ucraniano radicado no Brasil, Dimitri Ismailovitch, incluiu em uma tela sem título de 1940 (Valle, 2018), uma de suas obras com elementos africanos e afro-brasileiros. Infelizmente, esse oxê é uma das peças que existia até o fogo as ter devorado no ano passado.

Entre o final do século XIX e meados do século XX, o entendimento tradicionalmente negativo dos afrodescendentes, suas culturas e contribuições para a sociedade brasileira foi sendo contraposto por visões favoráveis e até positivas, embora não isentas de preconceitos e simplificações.

Indícios desse processo são facilmente encontrados também na produção artística daquele período. O espanhol Modesto Brocos, o lituano Lasar Segall e o brasileiro Cândido Portinari, entre outros artistas filiados a diferentes tendências estéticas, se interessaram pelos afrodescendentes e suas culturas. Se muitos deles chegaram a representar africanos e afrodescendentes, suas práticas culturais e alguns rituais religiosos afro-brasileiros, poucos, como os já citados Brocos, Correia Dias, Magalhães Corrêa e Ismailovitch, bem como Oswaldo Goeldi (Conduru, 2011) e Cecília Meireles (2003), atentaram de diferentes modos para os artefatos fabricados e usados nesses cultos. Entretanto, eles foram pouco além de figurar esses objetos, não chegando a considerá-los como paradigmas para renovação da arte ou dos demais objetos. Comentando os textos de Nina Rodrigues e de Ramos, bem como algumas peças escultóricas, em um artigo publicado na revista *O Cruzeiro*, Odorico Tavares lamenta que os artistas brasileiros tenham tomado conhecimento da arte negra com atraso e por intermédio de Paris, “pois tal material não nos faltou como não nos faltou quem para ele chamasse atenção” (1951: p. 64). No Brasil, a cultura material das religiões afro-brasileiras motivou reflexões de artistas que afetaram mais a temática e menos a visualidade de suas obras, e, aparentemente, sem contato com os textos críticos que pensaram aqueles artefatos à mesma época. No Brasil, os exóticos objetos foram representados de modo icônico, mas não participaram de uma reformulação estrutural dos códigos de representação, como fez Pablo Picasso, entre outros artistas, e sobre a qual refletiram Daniel-Henry Kahnweiler (Bois, 1990) e Carl Einstein (1915).

Segundo Angela Lühning, “pode-se constatar uma lenta mas sensível mudança na forma de encarar a cultura negra, a partir de 1936-37” (1995-1996: 206). Para ela, essa mudança decorre da campanha favorável ao candomblé empreendida pelo escritor Edison Carneiro em seus textos publicados no jornal *Estado da Bahia*, e à realização do 2º Congresso Afro-Brasileiro em Salvador em 1937. Contudo, se lembrarmos a realização do 1º Congresso Afro-Brasileiro em Recife em 1934 (Skolaude: 2014), ou a

produção artística antes mencionada, esse novo modo de perceber a cultura afro-brasileira começou antes.

Nesse processo, é preciso destacar que, em 1938, uma parte da coleção de artefatos religiosos afro-brasileiros pertencentes à Polícia do Rio de Janeiro foi tombada pelo Serviço (atual Instituto) do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (inicialmente, SPHAN; hoje, IPHAN) e inscrita como bem número um do Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, como Museu de Magia Negra (SPHAN, 1938) – uma ação em muitos sentidos excepcional. Embora Alexandre Corrêa defenda que essa coleção “foi criada segundo uma influência cultural intimamente relacionada à figura do poeta e escultor Dante Milano” (2006: 72), nenhum documento indica qual pessoa ou instituição solicitou o tombamento de parte dessa coleção, diferentemente da maioria dos processos de tombamento de bens no SPHAN naquela época, deixando dúvidas se a iniciativa partiu da Polícia, do SPHAN, de outra instituição ou pessoa. Embora o anteprojeto de Mário de Andrade, que subsidiou em parte a criação do SPHAN, previsse a preservação de bens de valor etnográfico, em seus primeiros anos a instituição não se caracterizou por esse tipo de tombamento. Entretanto, agentes vinculados ao SPHAN conheciam e reconheciam o valor da cultura material das religiões afro-brasileiras. Em artigo publicado na primeira edição da Revista do SPHAN, em 1937, Heloisa Alberto Torres defende a “proteção ao material arqueológico e etnográfico” e inclui o “Museu de magia negra, pertencente à Polícia”, entre as coleções sobre as quais deveriam ser organizados catálogos, sem, contudo, propor ou mencionar o tombamento dessa coleção (1937: 20-21). No ano seguinte, artefatos confiscados pela polícia em terreiros de Xangô em Pernambuco foram cedidos à Missão de Pesquisas Folclóricas empreendida por Andrade naquele Estado (Batista, 2004). Mas vale ressaltar também que, naquele período, a alemã Hannah Levy ministrava um curso de história da arte para os técnicos do SPHAN, iniciado em 1937 e concluído em 1940, em cujo programa a arte da África integra com aquelas do Pacífico e das Américas o item “A Arte dos Povos Primitivos”, sem qualquer menção ao africanismo no Brasil (Nakamuta, 2010: 29, 64-73).

Em suma, os artefatos relacionados a práticas religiosas afro-brasileiras, que viviam na marginalidade social, eram por vezes apreendidos pela Polícia Civil, sendo colecionados como provas criminais e utilizados para fins didáticos na formação de agentes estatais de controle policial, passaram a ser figurados artisticamente, valorizados etnograficamente e até considerados como emblemas nacionais.

Bugiganga como arte

Se esses objetos não eram então considerados referências para os demais objetos, artesanais ou industriais, alguns autores reconheceram publicamente suas dimensões artísticas. Entre o final do século XIX e meados do século XX, três autores publicaram textos nos quais, lidando com objetos apreendidos pela Polícia, qualificaram como obras de arte alguns artefatos usados em práticas religiosas no Brasil vinculadas a sistemas religiosos africanos. São eles: Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906) e Arthur Ramos (1903-1949), médicos que são considerados fundadores da Antropologia como um campo acadêmico no Brasil, e Mário Barata (1921-2007), um museólogo que posteriormente se tornou crítico e historiador da arte. Reconhecendo publicamente a dimensão artística de objetos usados no candomblé, na macumba e no Xangô, entre outras das ditas religiões afro-brasileiras, eles deram início ao processo de sua integração ao cânone da arte no Brasil. Em vez de “bugigangas” e “troços”, eles os postularam como obras de arte.

Raimundo Nina Rodrigues é o autor de *O animismo fetichista dos negros baianos*, trabalho pioneiro sobre o candomblé que foi publicado em nove artigos, em português, na *Revista Brasileira*, em 1896 e em 1897, e como livro, em francês, quatro anos depois (1900). Os artefatos utilizados nos rituais, que não têm maior destaque naquela obra devido a seu caráter abrangente, foram estudados pelo autor em “As belas artes nos colonos pretos do Brasil – a escultura”, artigo publicado na *Revista Kósmos*, em 1904. Salvo engano, esse texto é o primeiro a analisar com parâmetros críticos os objetos usados no universo religioso afro-brasileiro.

Para Sergio Ferretti, Nina Rodrigues é “o pai do campo de estudos afro-brasileiros” (1999: 23). Yvonne Maggie e Peter Fry defendem que Nina Rodrigues “fez muito mais do que descrever os candomblés na Bahia de sua época: estabeleceu formas de compreender esse fenômeno que permeou a escrita de todos que o seguiram. Estabeleceu os temas e as questões que fascinam estudiosos até hoje” (2006:11). A meu ver, o caso não é muito diferente em relação à dimensão artística dos artefatos religiosos afro-brasileiros. Jaime Sodré observou que, embora Nina Rodrigues “não tenha uma preocupação com a complexidade do objeto enquanto arte, (...) o registro oportuno e os seus comentários do ponto de vista etnográfico, é (sic) até hoje creditado como uma contribuição valiosa” (2006:29).

O melhor exemplo é Arthur Ramos, cuja trajetória intelectual e profissional tem pontos de proximidade e distância de Nina Rodrigues. Entre muitas consonâncias, vale lembrar que, em 1935, Ramos reeditou *O animismo fetichista dos negros baianos*, coligindo os artigos que haviam sido publicados em português na *Revista Brasileira*, e os cotejando com o texto da edição do livro em francês (Nina Rodrigues, 1935). A cultura material das religiões afro-brasileiras, abordada brevemente por Ramos em seus livros *O Negro Brasileiro: etnografia religiosa e psicanálise* (1934) e *O Folk-lore Negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise* (1935), ganhou uma reflexão mais extensa no artigo *Arte negra no Brasil*, publicado na revista *Cultura* em 1949, no qual ele retoma o tema do artigo de Nina Rodrigues publicado em 1904, ampliando foco, referências, conceitos e métodos de análise.

Entretanto, cabe destacar que, alguns anos antes dessa publicação de Ramos, Mário Barata ensaiara pensar como arte a cultura material dos terreiros de macumba e candomblé, em “Arte negra”, texto que publicou na *Revista da Semana*, em 1941. Cerca de década e meia depois, ele retornou ao tema no texto “A escultura de origem negra no Brasil”, publicado em 1957 na revista *Brasil Arquitetura Contemporânea*.

Nos textos aqui em foco, a incorporação de artefatos religiosos afro-brasileiros ao cânone da arte no país partiu dos campos da antropologia, que Nina Rodrigues inaugurou e Ramos ajudou a consolidar no Brasil, da museologia, no qual Barata se formara e trabalhava quando escreveu seu primeiro texto, e da crítica da arte, em que ele atuava na década de 1950.

Entretanto, se pensarmos nas referências bibliográficas articuladas por esses autores nesses textos, é maior a amplitude dos campos disciplinares mobilizados para pensar a cultura material das religiões afro-brasileiras. Nina Rodrigues (1904) articula Medicina, Etnologia e Arte em breves menções a três franceses: o médico Jean-Martin Charcot, o etnólogo e linguista Maurice Delafosse, o escultor,

anatomista e professor Paul Richer. Embora Nina Rodrigues não cite o etnólogo alemão Leo Frobenius, é no mínimo intrigante a coincidência entre o título do livro deste de 1897, *Die bildende Kunst der Afrika* (As Artes Visuais da África; 1897), e o título do artigo daquele publicado sete anos depois. Ramos (1949) também cita Delafosse, mas delinea um conjunto mais diversificado de autores e campos, que abrange o etnólogo e arqueólogo alemão Leo Frobenius, o antropólogo norte-americano Mellville J. Herskovits, o etnógrafo português José Leite de Vasconcelos, o escritor escocês Andrew Lang, o escritor suíço Blaise Cendrars, o crítico de arte inglês Roger Fry, o poeta francês Guillaume Apollinaire e o arquiteto brasileiro Luís Saia, além de Nina Rodrigues, entre outros autores que indicam a amplitude de sua leitura. Embora também mencione Frobenius em seu primeiro texto (1941), Barata silencia sobre Nina Rodrigues, citando um opositor dele na Bahia, o artista e escritor Manuel Querino, bem como o escritor belga Gaston-Denys Périer, o escultor inglês Frank Dobison, o pintor inglês Ben Nicholson e outros brasileiros: o artista Flavio de Carvalho, o desenhista, escultor e escritor Armando Magalhaes Corrêa, e a antropóloga Heloísa Alberto Torres. Em seu segundo texto (1957), contudo, além de Querino, Alberto Torres e Magalhães Corrêa, Barata cita Nina Rodrigues, Saia, a africanista francesa Madeleine Rousseau, o tradutor e colecionador dinamarquês Carl Kjersmeier, o artista brasileiro Mário Cravo Jr. e o crítico brasileiro Mota e Silva.

Articulando medicina, etnologia, antropologia, literatura, arte e crítica de arte, estes textos circunscreveram um território singular, híbrido, multifacetado, para pensar um conjunto heteróclito de objetos.

Nos casos europeus e norte-americano, o cânone da arte negra foi estabelecido a partir das relações entre artistas, críticos, etnólogos, antropólogos, historiadores, comerciantes e colecionadores de arte. O caso brasileiro é bem diferente. Nesse país, o entendimento da cultura material das religiões afro-brasileiras como arte contou com poucas reflexões de artistas e, aparentemente, nenhuma ação de comerciantes. Na proposição do cânone da arte negra no Brasil, os médicos antropólogos e o museólogo crítico de arte lidaram com princípios, práticas e objetos religiosos, variadas teorias interpretativas e, indiretamente, o campo policial.

Por um lado, eles lidaram com as coleções reunidas a partir de apreensões policiais. Em seu texto de 1904, Nina Rodrigues analisa uma obra do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, mas é Barata quem mais se vale de objetos pertencentes a instituições. No texto de 1941, ele analisa obras incorporadas aos acervos do Museu Nacional (da UFRJ) e do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, enquanto no texto de 1957 menciona também obras pertencentes ao Museu do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e ao Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro. Embora não mencione este último em sua “reportagem” de 1941, nela Barata informa pretender “explicar a posição da arte negra no Brasil (...) principalmente através de ídolos de macumbas cariocas recolhidos pela polícia civil na campanha ultimamente realizada”, apresentando uma peça “colhida há poucos dias pela polícia carioca numa das macumbas ultimamente fechadas” (1941: 16-17).

Dada a aparente ausência de critérios norteadores das apreensões policiais, nas coleções delas derivadas são encontrados objetos dos mais variados. São, contudo, coleções limitadas. Ao mesmo tempo heterogêneas e assistemáticas, essas coleções representam aleatória e parcialmente a

diversidade da cultura material das religiões afro-brasileiras. Tomando como exemplo alguns itens da coleção do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro (Conduru, 2008), há objetos fabricados de modo industrial ou artesanalmente, alguns gerados em rituais religiosos específicos. Há objetos não restritos à esfera religiosa, como um quadro de avisos, uma palmatória, um cachimbo, recipientes para bebida, instrumentos musicais e peças de indumentária, que foram adaptados para usos rituais, se não foram feitos especialmente para e em alguns ritos. Há imagens que seriam exclusivas do reino católico e outras mais diretamente relacionadas aos cultos afro-brasileiros. E há surpreendentes exceções, como um pacote de fumo e até mesmo um boneco de feltro fabricado na Alemanha que representa um guerreiro africano.



Fig.1. Autoria não identificada, Bonecos de encantamento (?), final do século XIX – início do século XX. Coleção do Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro, Brasil. Fonte: (Conduru, 2008).

Além das coleções derivadas de ações policiais, Nina Rodrigues, Ramos e Barata lidaram com suas próprias peças, uma vez que, assim como João do Rio (Valle, 2017), os três constituíram coleções particulares em paralelo aos seus estudos. Contudo, suas coleções não foram forjadas apenas com teorias científicas, trabalho de campo, valores artísticos e culturais, mas também resultam das ações policiais, como atestam as menções a elas e às coleções delas resultantes em seus textos. Além disso, Marta Salum já ressaltou a existência de cópias de gesso de peças do acervo do Museu Nacional na coleção de Arthur Ramos (2017: 189-190).

Talvez os valores e juízos partilhados pelos criadores e usuários dos artefatos no âmbito religioso tenham afetado esses críticos na composição de suas coleções particulares, mas com certeza não interferiram no processo seletivo das peças apreendidas pela Polícia. Portanto, se esses críticos forjaram conscientemente suas próprias coleções, os agentes policiais atuantes nas batidas e nas delegacias devem ser vistos como os curadores primeiros, involuntários e inconscientes das coleções públicas de artefatos religiosos afro-brasileiros. Assim, públicas ou privadas, essas coleções resultaram, em diferentes graus, do controle e da repressão estatal.

Agentes policiais e críticos atuaram com limitadas possibilidades de escolha. Além de não terem planos de coletar sistematicamente a cultura material das religiões afro-brasileiras, os primeiros precisaram selecionar suas provas criminais entre os conjuntos de objetos encontrados em contextos e circunstâncias variados, casuais, não necessariamente exemplares de toda a cultura material daquele universo religioso. Os críticos, por sua vez, lidaram com os acervos gerados pela polícia e, por outro lado, compuseram suas coleções a partir de seus conhecimentos, interesses e ações críticas. O que ajuda a entender porque Nina Rodrigues, Ramos e Barata não analisaram todos os tipos de artefatos fabricados e usados no universo religioso afro-brasileiro, nem mesmo estudaram integralmente as coleções constituídas a partir das ações policiais. Assim, seus textos parecem aquém da complexidade material daquele universo religioso e da heterogeneidade própria a essas coleções.

Fosse no que selecionaram para analisar nas coleções geradas a partir das ações policiais, fosse no que escolheram adquirir para suas coleções particulares, esses autores quase sempre lidaram com tipologias objetais similares às da cultura artística europeia. Não é fortuito que o texto de Nina Rodrigues (1904) e o segundo de Barata (1957), separados por pouco mais de meio século, foquem o mesmo tipo de objeto, a escultura, a categoria artística mais associada às culturas africanas desde o início do século XX. Qualificando como arte o que não era necessariamente considerado como tal pelos criadores e usuários desses artefatos, eles não se perguntaram quais coisas e não coisas poderiam ser qualificadas como obras de arte segundo os valores e princípios estéticos em jogo no universo religioso afro-brasileiro. Assim, não perceberam ou silenciaram sobre muitos artefatos, que permaneceram em um limbo crítico, porque nem sequer foram qualificados como objetos utilitários ou imagens sacras.

Entretanto, para ser justo com esses autores, é necessário ressaltar que sobretudo Nina Rodrigues e Ramos, mas também Barata em seu primeiro texto (1941), procuraram conjugar as categorias artísticas europeias a princípios etnológicos e antropológicos em suas análises das especificidades das religiões afro-brasileiras. O que os levou a incorporar outros tipos de artefatos em seus textos. Nina Rodrigues (1904) apresenta insígnias cerimoniais como esculturas e Barata (1941), potes cerâmicos como arte,

mas é Ramos (1949) quem mais propõe outros tipos de objetos como obras de arte: armas cerimoniais e outras insígnias religiosas, amuletos, fios de contas e joias, além de esculturas de madeira e ferro. Embora estivessem um tanto limitados pelas escolhas policiais, esses autores esboçaram métodos de análise que ensaiam uma conciliação de crítica, história e antropologia da arte.

A partir do título de seu artigo, Nina Rodrigues inclui as peças que analisa no rol das *belas artes*, embora seja difícil imaginar os agentes e as instituições que então ensinavam, exibiam e julgavam a produção artística a partir de princípios acadêmicos aceitando como obras de arte os objetos por ele analisados. Contudo, ao longo do texto, Nina Rodrigues também os qualifica como *arte negra*, designação que foi usada por autores como o alemão Carl Einstein (1915) e o mexicano Marius de Zayas (1916), o russo Vladimir Markov (1919), o francês Paul Guillaume (1919) e o inglês Roger Fry (1920), entre outros (Flam; Deutsch: 2003), em referência a objetos africanos que foram incluídos no campo da arte a partir de premissas modernistas. Consolidado e difundido no meio de arte e dos estudos sobre arte da África, este termo também é usado por Ramos e Barata na década de 1940. Nas entrelinhas do texto do último, pode-se entrever a oposição entre arte negra e arte acadêmica, o que permite perceber como, mesmo aparentemente imperceptíveis nos debates então em curso no Brasil sobre a modernização artística, esses textos participaram daquele processo.

Falecendo em 1906, Nina Rodrigues não teve possibilidade de perceber a sincronia de seu texto com a mudança de sentido que artefatos africanos estavam sofrendo em certos contextos europeus. Com certeza, Barata e Ramos tinham consciência que contribuíam para um campo que vinha sendo mapeado e lavrado havia mais de três décadas, inclusive por Nina Rodrigues no Brasil. Nesse sentido, vale ressaltar que, embora tenham publicado seus textos após a inscrição de parte da coleção de artefatos religiosos afro-brasileiros do Museu da Polícia Civil como patrimônio nacional brasileiro pelo SPHAM, Barata e Ramos não mencionam esse reconhecimento oficial do valor sociocultural daqueles objetos.

De qualquer maneira, tanto a conceituação como obra de arte quanto o enquadramento como patrimônio nacional podem ser vistos como modos de liberação social daqueles objetos e, conseqüentemente, de seus autores, que são nomeados como artistas nestes textos, bem como de seus usuários, que assim ganham um reconhecimento público distante da pecha moral imposta pela lei e impugnada pela polícia. Se a divulgação pela imprensa e a figuração artística ampliaram a presença pública, embora de modo pontual, breve e nem sempre positivo, o tombamento era um reconhecimento oficial dos objetos antes apreendidos e, indiretamente, das práticas religiosas às quais estavam vinculados como bens culturais da nação brasileira, enquanto o aval crítico como obras de arte, ao inclui-los no cânone artístico nacional, promovia uma certa emancipação social por meio da valorização estética.

Contudo, esse reconhecimento crítico não era de todo liberador devido às ambigüidades inerentes aos critérios e juízos com os quais foram formulados.

Pioneiro ao pretender analisar de modo imparcial a cultura material das religiões afro-brasileiras, em seu texto Nina Rodrigues não deixa de explicitar contradições existentes entre as teorias que adotou,

os dados que produziu e suas análises. Ele expõe sua visão hierarquizada das raças, segundo a qual os negros seriam inferiores, tendo uma mentalidade infantil que condicionaria suas práticas religiosas e limitaria sua criatividade. Mesmo quando avalia positivamente os artefatos, Nina Rodrigues é ambíguo. Por um lado, os entende como provas das dimensões artísticas e intelectuais das práticas culturais dos negros, o que não era reconhecido então. Por outro, considera que eles “não poderiam pretender mais do que documentar, em peças de real valor etnográfico, uma fase do desenvolvimento da cultura artística”, complementando que “revelam uma fase relativamente avançada da evolução do espírito humano” (1904: 16).

Ao analisar peças coletadas por Nina Rodrigues e de sua própria coleção, Ramos (1949) usa uma conceituação ambígua que ora afasta, ora aproxima a arte negra ao primitivismo. Também é a ideia de arte primitiva que subjaz o texto de Barata de 1941 – embora ele afirme, com Frobenius, que “a ideia de ‘negro bárbaro’ é uma invenção europeia” (1941: 17), ele reverbera uma hierarquia evolucionista ao diferenciar categoricamente africanos e europeus, chegando a dizer que uma escultura “parece ter sido feita por crianças” (1941: 17) e um ídolo é “demasiado primitivo” (1941: 34).

Ainda que nomeie os artefatos do candomblé como belas artes e os articule a objetos do culto católico e do âmbito político, no Brasil e em África, Nina Rodrigues (1904) os mantém circunscritos à produção de agentes com ascendência africana. Para Ramos (1949), a “arte negra no Brasil” é constituída, sobretudo, por objetos usados nos rituais das religiões afro-brasileiras, apesar de também os vincular a altares e ex-votos católicos produzidos no Brasil. A partir da extensa bibliografia que usa, ele conecta a arte sacra do candomblé à arte da África, que é apresentada mais extensamente a culturas em ilhas do Pacífico e na Sibéria, e a apropriações feitas por artistas modernistas na Europa, nos Estados Unidos da América e, em menor medida, no Brasil. Em caminho similar, Barata procura estabelecer os precedentes da “escultura de origem negra no Brasil” em diferentes regiões e grupos sociais africanos (1957). Sem articular esses artefatos às demais obras integrantes do cânone artístico brasileiro, Nina Rodrigues, Barata e Ramos os mantêm em grande medida segregados ao universo afro-brasileiro.

Questões em aberto

Embora os artefatos religiosos afro-brasileiros tenham recebido outras leituras críticas desde meados do século XX, a emancipação destes objetos, de seus autores e usuários ainda está por ser cumprida.

Primeiro, devido ao enquadramento dos objetos, que varia de acordo com os princípios e as práticas das instituições às quais pertencem ou nas quais estão alojados. A coleção de Ramos está atualmente no Museu Arthur Ramos, na Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza (Silva, 2017). Peças apreendidas pela polícia de Maceió na Operação Xangô, realizada em 1912, constituem a Coleção Perseverança, que pertence ao Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (Rafael, 2012). Em Recife, objetos reunidos em ações policiais similares, realizadas na década de 1930, estão no Museu do Estado de Pernambuco (Lody, 2005: 47-60). Na Bahia, peças com proveniências semelhantes estão incorporadas aos acervos do Museu do Instituto Geográfico e Histórico (Sansi, 2007: 84-87), ao Museu Estácio de Lima, junto ao Instituto Médico Legal Nina Rodrigues, e, em comodato, ao Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia. No Rio de Janeiro, como visto, há peças no Museu Nacional da UFRJ, no Museu Histórico Nacional e no Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de

Janeiro. Em São Paulo, há duas coleções com peças do universo religioso afro-brasileiro apreendidas pelo aparato estatal de segurança pública: uma no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, proveniente do Museu Paulista, que a teria recebido como doação da Secretaria de Segurança Pública daquele Estado, em 1913, 1938 e 1943 (Amaral, 2000: 266) e outra no Centro Cultural São Paulo, com artefatos confiscados em Pernambuco em 1938 e incorporados à Missão de Pesquisas Folclóricas, coordenada por Andrade (Batista, 2004). E, cabe acrescentar, a coleção do Museu Etnológico de Berlim, que reúne peças que foram doadas em 1880 por Wilhelm Pietzker, quem as havia adquirido da Polícia no Rio Grande do Sul (Pinto, 2002).

De acordo com a instituição a que pertencem, estes objetos são conceituados diferentemente, podendo ser apresentados como provas criminais ou obras de arte, documentos históricos ou registros antropológicos. O que não deixa de ressaltar a complexidade deles, bem como as idiosincrasias do colecionismo, dos arquivos e museus. Entretanto, a meu ver, o que mais afeta estes objetos é a incipiente fruição pública que têm, sobretudo nos casos de coleções na Bahia e no Rio de Janeiro, que permanecem inacessíveis ao público.

Em 1920, o escritor, crítico e colecionador de arte francês Félix Fénéon conduziu uma enquete no *Bulletin de la Vie Artistique* interrogando personalidades a respeito de quando as ditas artes primitivas seriam admitidas no Museu do Louvre (Fénéon, 2000). O que acabou ocorrendo apenas no ano 2000, quando alguns artefatos africanos passaram a ser exibidos no Pavillon des Sessions daquele Museu (Price, 2007: 58-65).

Um debate semelhante ainda está por ser empreendido no Brasil. Nina Rodrigues, Barata e Ramos entenderam alguns artefatos usados nas religiões afro-brasileiras como obras de arte, mas não chegaram a propor a inserção deles nas instituições museológicas que colecionavam e exibiam publicamente o cânone artístico no país. À exceção do Museu do Estado de Pernambuco, no qual são apresentados no setor artístico, e de algumas exposições – *III Bienal da Bahia*, em Salvador, em 2014 (Lawrence, 2016), *Medo, Fascínio e Repressão*, no Centro Cultural São Paulo, em 2015 (Nichille, 2015), e *Axé Bahia: The Power of Art in an Afro-Brazilian Metropolis*, no Fowler Museum UCLA, em Los Angeles, em 2017-2018 (Polk et alii., 2018) –, estes artefatos permanecem restritos a instituições orientadas por outros conceitos e princípios, sem dar prosseguimento ao debate iniciado por aqueles críticos nos textos aqui em foco, evitando enfrentar a questão sobre o estatuto artístico desses objetos.

E o campo da crítica não é muito diverso. A posteridade dos textos aqui em foco não tem sido animadora, mesmo com o maior impulso que tiveram recentemente os estudos sobre arte no campo antropológico e o crescente interesse pelas religiões afro-brasileiras entre os historiadores da arte no país. Pode-se entender a falta de diálogo com estes dois textos de Barata, pois são exceções em sua obra crítica e historiográfica. Falta de interlocução que é menos compreensível nos casos de Nina Rodrigues e Ramos, que são considerados fundadores da Antropologia e dos estudos sobre africanos e afrodescendentes no Brasil, mas cujas obras sobre os artefatos usados nos rituais afro-brasileiros ainda não ressoaram como seus demais estudos sobre essas religiões. Ciente da insuficiência de estudos dedicados ao tema por ele focado, Barata propõe, em seu segundo texto (1957), a produção de “um cadastro fotográfico” com as peças existentes em coleções particulares e públicas no Brasil e a

publicação do mesmo em livro, classificando-as “pela origem, função, dados locais”, comparando-as entre si e com outras existentes, na África e no restante do mundo, em coleções de museus e publicações. É um trabalho ainda por fazer. Houvesse sido feito, os efeitos do incêndio inicialmente mencionado teriam sido de alguma forma minimizados.

Recentemente, não se pode falar em silêncio crítico com relação aos artefatos religiosos afro-brasileiros. Entretanto, esse maior interesse crítico ainda não teve desdobramentos correspondentes na preservação, exibição e discussão sobre as situações institucionais dessas coleções. A invisibilidade institucional em alguns casos e as restrições à efetiva ressonância, fruição e debate públicos são indícios da persistência contemporânea dos preconceitos, cerceamentos e violências às religiões de matrizes africanas no Brasil, seus fiéis, imaginários, valores e cultura material. Além disso, a questão proposta por Nina Rodrigues, depois repostada por Barata e Ramos, permanece ecoando: esses “troços” são arte?

Referências

- ALMEIDA, Carolina Cabral Ribeiro de. Coleção Polícia da Corte. In: SOARES, Mariza de Carvalho. *Conhecendo a exposição Kumbukumbu do Museu Nacional*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016, p. 70-73.
- AMARAL, Rita. A coleção etnográfica de cultura religiosa afro-brasileira do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo*, n. 70, p. 255-270, 2000.
- BARATA, Mário. Arte negra. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, v. 34, p. 16-17, 17 maio 1941.
- _____. A escultura de origem negra no Brasil. *Brasil Arquitetura Contemporânea*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 51-56, 1957.
- BARROSO, Gustavo. Museu Ergológico. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 3, p. 433-453, 1942.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Coleção Mário de Andrade: dança e magia – música e dança – Cotidiano*. São Paulo: EDUSP, 2004.
- BOIS, Yve-Alain. Kahnweiler’s Lesson. In: BOIS, Yve-Alain. *Painting as Model*. Cambridge: The MIT Press, 1990, p. 65-97.
- BRAZIL, Etienne. O fetichismo dos negros no Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, Tomo LXXIV, Parte II, p. 195-260, 1911.
- BUONO, Amy. Historicity, Achronicity, and the Materiality of Cultures in Colonial Brazil. *Getty Research Journal*, Los Angeles, n. 7, p. 19-34, 2015.
- CONDURU, Roberto (org.). *Relicário multicolor. A Coleção de cultos afro-brasileiros do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Municipal José Bonifácio, 2008.
- CONDURU, Roberto. Feitiço gráfico: a macumba de Goeldi. In: CAMPOS, Marcelo; BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz (orgs.). *História da Arte: Escutas*. Rio de Janeiro: Art-Uerj, 2011, p. 270-284.
- _____. *Pérolas negras, primeiros fios – experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- CORRÊA, Alexandre Fernandes. O Museu de Magia Negra no imaginário social brasileiro do começo do século XX. In: Congresso Brasileiro de Sociologia, XIII, 2007, Recife. *Anais [...]* Recife: UFPE, 2007.
- _____. *Museu mefistotélico: significado cultural da Coleção de Magia Negra do Rio de Janeiro, primeiro patrimônio etnográfico do Brasil (1938)*. Rio de Janeiro: CNPq; UFRJ, 2006.
- _____. *O museu mefistotélico e a distabuação da magia: análise do tombamento do primeiro patrimônio etnográfico do Brasil*. São Luís: EDUFMA, 2009.
- CORRÊA, Magalhães. *O sertão carioca*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1936.

CUNHA, Nóbrega da. Os misterios da macumba. *Vanguarda*, [s. l. – Rio de Janeiro], [s. d.], [página desconhecida].

DECRETO Nº 847, DE 11 DE OUTUBRO DE 1890. Promulga o Código Penal. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/D847.htm>. Acesso em: 12 jun. 2009.

EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Leipzig: Verlag der Weissen Bücher, 1915.

FÉNÉON, Félix. *Iront-Ils au Louvre? Enquête sur des arts lointains*. Toulouse: Toguna, 2000.

FERRETTI, Sergio. Nina Rodrigues e as religiões afro-brasileiras. *Caderno de Pesquisas*, São Luís, v.10, n.1, p. 19-28, jan.-jun.1999.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *A cidade dos encantados: pajelanças, feitiçarias e religiões afro-brasileiras na Amazônia, 1870-1950*. Belém: Edufpa, 2009.

FLAM, Jack; DEUTSCH, Miriam (eds.). *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*. Berkeley: University of California Press, 2003.

FROBENIUS, Leo. *Die bildende Kunst der Afrikaner*. Vienna: Selbstverlag der Anthropologischen Gesellschaft, 1897.

FRY, Roger. Negro Sculpture at the Chelsea Book Club. *The Athenaeum*, London, v. 94, p. 516, 16 abr. 1920.

GUILHAUME, Paul. Une esthétique nouvelle, l'art nègre. *Les Arts à Paris*, Paris, v.4, p. 1-4, 15 maio 1919.

LAWRENCE, Adiva. The 3rd Bienal da Bahia: Transgressive Archives. *Artelogie*, [s. l.], n. 9, 2016. Disponível em <<http://journals.openedition.org/artelogie/739>>. Acesso em: 21 maio 2019.

LODY, Raul. *O Negro no museu brasileiro: construindo identidades*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

LÜHNING, Angela. Acabe com este Santo, que Pedrinho vem aí... *Revista USP*, São Paulo, n. 28, p. 194-220, 1995-1996.

MAGGIE, Yvonne. *Medo do feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

MAGGIE, Yvonne; FRY, Peter. Apresentação. In: RODRIGUES, Nina. *O animismo fetichista dos negros baianos*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Editora UFRJ, 2006, p. 9-21.

MAGGIE, Yvonne; RAFAEL, Ulisses. Sorcery objects under institutional tutelage: magic and power in ethnographic collections. *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, v. 10, n. 1, p. 305-306, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&id=S1809-43412013000100014&lng=en&nrm=iso&tlng=en>. Acesso em: 12 maio 2015.

MARKOV, Vladimir. *Iskusstvo Negrov*. Petersburg: Izd. Otdela izobrazitel'nykh iskusstv Naradnogo Komissariata po proveschcheniu, 1919.

MAROCHI, Eliete. Um jornalista 'impossível' na Belle Époque brasileira. In: DOMINGUES, Chirley; ALVES, Marcelo (orgs.). *A cidade escrita: literatura, jornalismo e modernidade em João do Rio*. Itajaí: Univali, 2005, p. 59-87.

MEIRELES, Cecília. *Batuque, samba e macumba. Estudos de gesto e de ritmo, 1926-1934*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

NAKAMUTA, Adriana Sanajotti (org.). *Hannah Levy no SPHAN: história da arte e patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2010.

NICHILLE, Gilberto de. CCSP enfatiza "Missão de Pesquisas Folclóricas" de Mário de Andrade. *Cidade de São Paulo*, São Paulo, 28 set. 2015. Disponível em: <<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=18883>>. Acesso em: 20 maio 2019.

PERET, Benjamin. Candomblé e Makumba. "Mané Kurú", "Pereké", Allan Kardec e Cia. *Diário da Noite*, São Paulo, página desconhecida, 24 dez. 1930.

_____. Candomblé e Makumba. Os cumprimentos que me fez Nhançã. *Diário da Noite*, São Paulo, página desconhecida, 28 nov. 1930.

PINTO, Tiago de Oliveira Pinto. Religiöse Kultobjekte afrikanischer Sklaven in Brasilien. In: Ethnologisches Museum. *Deutsche am Amazonas – Forscher oder Abenteurer?: Expeditionen in Brasilien 1800-1914*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz / Lit Verlag, 2002, p. 56-65.

POLK, Patrick A.; CONDURU, Roberto; GLEDHILL, Sabrina; JOHNSON, and Randall (eds.). *Axé Bahia: The Power of Art in an Afro-Brazilian Metropolis*. Los Angeles: Fowler Museum UCLA, 2018.

PRICE, Sally. *Paris primitive*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

QUERINO, Manuel. A raça africana e os seus costumes na Bahia. In: Congresso Brasileiro de

Geografia, V, Salvador, 2006. *Anais [...]* Salvador: SGRJ, 1916.

RAFAEL, Ulisses Neves. 'Operação Xangô': uma etnografia da perseguição aos terreiros de Maceió em 1912. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, Universidade Cândido Mendes, ano 26, n. 1, p. 61-86, 2004.

_____. *Xangô rezado baixo. Religião e política na primeira república*. São Cristóvão: Editora UFS; Maceió: Edufal, 2012.

RAMOS, Artur. *O negro brasileiro: etnografia religiosa e psicanálise*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1934.

_____. *O folk-lore negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1935.

_____. Arte negra no Brasil. *Cultura*, Rio de Janeiro, Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, n. 2, p. 189-212, jan./abr. 1949.

RIO, João do. *As religiões do Rio*. Paris; Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro Editor, 1906.

_____. *As religiões do Rio (1906)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

RODRIGUES, Raimundo Nina. *O animismo fetichista dos negros baianos*. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: Sociedade – Revista Brasileira, 1896.

_____. *L'animisme fétichiste des nègres de Bahia. Essai de ethnographie religieuse et de psychologie criminelle*. Salvador: Reis & Comp. Éditeurs, 1900.

_____. As belas-artes dos colonos pretos do Brasil – a escultura. *Kosmos, Revista Artística, Científica e Literária*. Rio de Janeiro, ano I, n. 8, p. 11-16, agosto 1904.

_____. *O animismo fetichista dos negros baianos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

_____. *O animismo fetichista dos negros baianos*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Editora UFRJ, 2006.

SANSI, Roger. *Fetishes & monuments. Afro-Brazilian art and culture in the 20th century*. New York: Berghan Books, 2007.

SANTOS, Edmar Ferreira. *O poder do Candomblé: perseguição e resistência no Recôncavo da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009.

SILVA, Isabelle Braz Peixoto da et alii. *Afro-Memória Digital. Acervo do Museu Arthur Ramos*. Fortaleza: UFC, 2017. Disponível em: <<http://culturadigital.br/arthurramos/>>. Acesso em: 21 mar. 2017.

SKOLAUDE, Mateus Silva. Identidade nacional e historicidade: o 1º Congresso Afro-Brasileiro de 1934. In: Encontro Estadual de História ANPUH/RS, XII, 2014, São Leopoldo. *Anais [...]*. São Leopoldo: Unisinos, 2014.

SOARES, Mariza de Carvalho. *Conhecendo a exposição Kumbukumbu do Museu Nacional*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

SODRÉ, Jaime. Nina Rodrigues e a arte africana na Bahia. *Gazeta Médica da Bahia*, Salvador, n. 76, Suplemento 2, p. 29-34, 2006.

SPHAN. *Livro arqueológico, etnográfico e paisagístico*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1938. <<http://www.iphan.gov.br/ans/inicial.htm>> Acesso em: 06 maio 2008.

SOUSA JÚNIOR, Wilson Caetano de. *Corujebó: Candomblé e Polícia de Costumes (1938-1976)*. Salvador: EDUFBA, 2018.

TAVARES, Odorico. A escultura afro-brasileira na Bahia. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 64, p. 59-62, 14 abr. 1951.

TORRES, Heloisa Alberto. Contribuição para o estudo da proteção ao material arqueológico e etnográfico do Brasil. *Revista do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, SPHAN, n. 1, p. 9-30, 1937.

VALLE, Arthur. Um Mefistófeles afro-brasileiro? Considerações sobre uma extinta imagem de 'Exu' do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro. *19&20*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 1, jan./jun. 2016. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/obras/exu.htm>>. Acesso em: 15 maio 2019.

_____. No mundo dos feitiços: cultura material religiosa afro-brasileira em artigos na Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro, 1904-1905. *Revista Nós. Cultura, Estética e Linguagens*, v. 2, n. 2, p. 59-80, 2017.

_____. Arte sacra afro-brasileira na imprensa. Alguns registros pioneiros, 1904 1932. *19&20*, Rio de Janeiro, v. XIII, n. 1, jan./jun. 2018. Disponível em <http://www.dezenovevinte.net/obras/av_asab.htm> . Acesso em: 15 maio 2019.

_____. O sagrado em exílio: objetos sacros afrobrasileiros em degredos institucionais. In: NETO, Maria João; MALTA, Marize. (orgs.). *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX - Coleções em Exílio*. Lisboa: Casal de Cambra, 2018, p. 263-278.

_____. Transe ameaçado: cultura visual religiosa afro-brasileira e repressão policial durante as primeiras

décadas do século XX. In: *Anais do XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: História da Arte em Transe*. Salvador: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2018, p. 196-206.

_____. "O poder supremo do Caboclo Cubatão:" Cultura visual religiosa afro-brasileira e repressão policial no Rio de Janeiro em 1918. *19&20*, Rio de Janeiro, v. XIV, n. 1, jan./jun. 2019. Disponível em <http://www.dezenovevinte.net/obras/caboclo_cubat_ao.htm>. Acesso em: 15 maio 2019.

VASCONCELLOS, Christianne Silva. O uso de fotografias de africanos no estudo etnográfico de Manuel Querino. *Sankofa*. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana, n. 4, p. 88-111, dez. 2009. Disponível em: <<http://sites.google.com/site/revistasankofa/sankofa4>>. Acesso em: 12 maio 2018.

ZAYAS, Marius de. *African Negro Art: Its Influence in Modern Art*. New York: Modern Gallery, 1916.

Notas

* Versões preliminares desse texto foram apresentadas no V Congresso de la Asociación Latinoamericana de Antropología, realizado em Bogotá, de 6 a 9 de junho de 2017, em *Art, Design and Society. CIHA India International Colloquium*, realizado em New Delhi, de 28 a 30 de novembro de 2018, e em *Temporalidades: História da Arte como História da Cultura*, colóquio realizado em Salvador, de 29 a 31 de maio de 2019.

** Roberto Conduru é Endowed Distinguished Professor of Art History na Meadows School of the Arts, Southern Methodist University. O autor agradece os incentivos e as colaborações de Aldrin Moura de Figueiredo, Arthur Valle, Juliana Bevilacqua, Todd Porterfield, Ulisses Rafael e Yvonne Maggie. E-mail: rconduru@uol.com.br. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-0197-0300>>.

Artigo recebido em maio de 2019. Aprovado em junho de 2019.