



Histórias entrelaçadas: um panorama das exposições de arte africana no MASP

Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua

Como citar:

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

Imagem modificada: Vista da exposição “Arte Tradicional da Costa do Marfim”, 1974. Foto: autor desconhecido - Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP.

Histórias entrelaçadas: um panorama das exposições de arte africana no MASP

Intertwined histories: an overview of the African art exhibitions at MASP

Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua *

RESUMO

O artigo tem por objetivo apresentar um panorama histórico das exposições de arte africana realizadas no MASP bem como tecer algumas considerações sobre as coleções africanas presentes em seu acervo. Apesar de o Museu de Arte de São Paulo ser reconhecido por sua coleção de arte europeia, essa instituição sediou e também organizou exposições de arte africana, além de ter constituído coleções. As exposições de arte africana realizadas no MASP podem ser entendidas basicamente, mas não exclusivamente, a partir de três perspectivas distintas: aquelas que respondiam a interesses privados, como é o caso da mostra Arte Negra (1953) e também daquela que exibiu a coleção africana do Bank Boston em 1976; as relacionadas à política de aproximação entre Brasil e África durante a ditadura militar no país, como é o caso de Arte Tradicional da Costa do Marfim (1974) e Arte Contemporânea do Senegal (1981); aquelas que exploravam a herança dos africanos no Brasil e estavam apoiadas na tese de fluxo e refluxo do tráfico de escravos, de autoria de Pierre Verger, cuja maior representante é África Negra (1988).

PALAVRAS-CHAVE

Arte africana. História das exposições. Coleções africanas. MASP. Iorubá.

ABSTRACT

The article aims to present a historical overview of the exhibitions of African art at MASP as well as some considerations on its African collections. Although the Museu de Arte de São Paulo is known for its European art collections, this institution has hosted and organized African art exhibitions since the 1950s. These exhibitions held at MASP can be understood basically, but not exclusively, from three different perspectives: those that responded to private interests, like the show Arte Negra (Black Art) in 1953 and that one which exhibited the Bank Boston African collection in 1976; those related to diplomatic rapprochement efforts between Brazil and Africa during the military

dictatorship in the country, such as *Arte Tradicional da Costa do Marfim* (Traditional Art of Ivory Coast) in 1974 and *Arte Contemporânea do Senegal* (Contemporary Art of Senegal) in 1981; and finally those exhibitions that explored the African heritage in Brazil, like *África Negra* (Black Africa) held at MASP in 1988, that were based on Pierre Verger's theory regarding the exchanges between Bahia and Benin during the slave trade.

KEY WORDS

African art. History of exhibitions. African collections. MASP. Yoruba.



FIG. 1. Estatueta songye presente na exposição *Arte Negra*. 1953. Foto: autor desconhecido - Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP.

Apreciado por reunir em seu acervo a mais importante coleção de arte europeia do hemisfério sul, com obras de pintores e escultores consagrados, como Vicente Van Gogh, Pablo Picasso, Rafael Sanzio e Diego Velázquez, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) apresenta uma faceta pouco conhecida do público: a sua trajetória marcada por exposições e coleções de arte africana.

A relação do MASP com a arte africana não é recente e nem mesmo pontual. A fotografia de uma estatueta típica dos songye cujas mãos aparecem pousadas na região do abdome inflado enquanto os enormes pés estão apoiados numa base é um dos poucos registros existentes no centro de documentação do MASP daquela que provavelmente foi a primeira exposição de arte africana realizada em uma instituição museológica brasileira [fig.1].

Arte Negra ocorreu em 1953, quinze anos antes de o MASP ser transferido para a sua atual sede na Avenida Paulista [fig.2]. A documentação da mostra disponível no Centro de Pesquisado MASP se restringe a três recibos de empréstimos de obras e duas fotografias, permitindo afirmar que ela foi realizada em parceria ou mesmo organizada pela Sociedade Cultural Belgo Luxemburguesa e Brasileira. No verso de uma fotografia da sala de exposição consta: “Flagrante tomado no Museu de Arte, durante a inauguração da exposição de Arte Negra que tem o concurso da Sociedade Cultural Belgo Luxemburguesa e Brasileira”¹, o que reforça a ideia de que teve a cooperação da referida sociedade. No verso da fotografia da estatueta songye chama a atenção os dizeres: “Na foto, um dos trabalhos dos artistas negros do Congo Belga, na exposição do Museu de Arte”, registrando que a exposição possivelmente contou com obras exclusivas dessa região da África.

A escassa documentação disponível sobre a exposição *Arte Negra* não permite saber qual a sua projeção e quais os interesses do MASP ao realizá-la. É sabido, no entanto, que seu diretor, Pietro Maria Bardi, tinha um interesse particular pela arte africana manifestado em 1958, em uma correspondência

endereçada ao galerista húngaro Ladislás Segy, proprietário da Segy Gallery de Nova York, a qual não teve acesso. Mas a resposta de Segy, de 3 de julho de 1958 revela que Bardi procurou o galerista pelo desejo de adquirir uma coleção de esculturas africanas para o MASP. Segy, em resposta a Bardi, sugere a criação de uma coleção com 50 obras representativas de diferentes partes do continente africano, incluindo máscaras, estatuetas e tecidos; ou ainda a organização de uma exposição no MASP com as obras da Segy Gallery que poderiam ser adquiridas logo após o término da exposição.



FIG. 2. Inauguração da exposição "Arte Negra", 1953. Foto: Walter - Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP. Ao fundo à direita observa-se a estatueta songye.

Não se sabe qual motivo impediu que a formação da coleção de arte africana para o MASP fosse concretizada. Não foi por acaso, no entanto, que Bardi procurou Segy. O galerista era casado com a brasileira Helena Segy, ex-esposa do arquiteto Henrique Mindlin, que em 1956 atuou como diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Após inaugurar a sua galeria em Nova York em 1950, Ladislav Segy, agora inserido pelo casamento com Helena no âmbito das elites econômicas e culturais brasileiras estreitou seus laços com o país e, cinco anos depois, vendeu o primeiro lote de peças africanas para Ema Klabin, amiga de sua esposa Helena (Ribeiro, 2014: 54).

Entretanto, parece bastante provável que Henrique Mindlin tenha desempenhado um papel fundamental na inserção de Ladislav Segy no circuito das artes no Brasil. Como diretor do MAM Rio, o arquiteto convidou o galerista para proferir palestras e realizar exposições. A sua presença na cidade carioca chegou a ser anunciada inclusive em veículos de comunicação, como em um anúncio em *O Correio da Manhã*, de 11 de julho de 1956, que noticiou também uma conferência de Segy em um futuro próximo.

A palestra de Ladislav Segy no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que recebeu o título de “A Arte Negra e a sua relação com a Arte Moderna”, foi notícia num pequeno artigo também publicado no jornal *O Correio da Manhã*, além de anunciada desde os dias anteriores até 14 de agosto de 1956, quando foi proferida. O tema abordado por Segy e o local de sua realização estavam em consonância com os interesses manifestados por colecionadores e pelo próprio Bardi pela arte africana naquele período: o de compreender como Picasso e Matisse – além de outros artistas modernos com obras integradas na coleção do MASP – construíram vínculos estéticos e formais com máscaras e estatuetas africanas.

Se, por razões desconhecidas, Bardi não constituiu uma coleção de arte africana para o MASP, obras da Segy Gallery chegariam a esse museu quase duas décadas depois por meio de uma exposição. Em junho de 1976, a coleção africana Bank Boston, toda ela formada por obras da mesma galeria,

foi exposta no Museu por duas semanas, marcando a visita de uma Missão Comercial da Nigéria com a qual o banco tinha relações. É possível que o Bank Boston tenha formado essa coleção devido a conexões financeiras com a Nigéria. De outra parte, é curioso notar que pouco mais de vinte anos após essa curta exposição no MASP, um conjunto de peças dessa mesma coleção passou a integrar o acervo do Museu.

A arte africana como estratégia política de aproximação entre Brasil e África

Quando a coleção Bank Boston foi exposta, o MASP já havia sediado *Arte Tradicional da Costa do Marfim*. A mostra contou com 522 peças do Museu de Abidjan e percorreu, em 1973, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1974 o Palácio do Itamaraty em Brasília e, por fim, o MASP. Ela foi organizada por ocasião da visita oficial ao Brasil do Ministro dos Negócios Estrangeiros da Costa do Marfim, Arsène Assouan, e sob o patrocínio dos presidentes Félix Houphoeët-Boigny e Emílio Médici.

Arte Tradicional da Costa do Marfim pode ser entendida como um dos desdobramentos de uma viagem realizada pelo Ministro das Relações Exteriores do Brasil, o embaixador Mario Gibson Barboza, por nove países africanos no ano de 1972: Costa do Marfim, Gana, Togo, Benim, República Democrática do Congo, Gabão, Camarões, Nigéria e Senegal. A viagem está inserida em um projeto maior, relacionado à abertura da política externa brasileira, que previa uma efetiva aproximação com a África, e a escolha recaiu sobre os países da África do oeste, cujas aproximações geográficas, políticas e culturais formavam com o Brasil as costas negras do Atlântico.

Nesse sentido, o catálogo de *Arte Tradicional da Costa do Marfim* deixa claro que a mostra celebrava a aproximação entre os dois países. No texto de apresentação, o presidente da Costa do Marfim salienta aquele como

um momento de “reencontro, com a alegria de irmãos separados por um longo exílio (...)” (1974: n. p). Esta aproximação foi destacada também pelo embaixador Gibson Barboza, que por ocasião da inauguração da exposição no Palácio do Itamaraty ressaltou que:

Pouco mais de um ano após a missão que me levou, com um grupo de diplomatas e jornalistas, ao emocionado reencontro com nove países da África Atlântica – a nossa fronteira leste – inauguramos hoje esta mostra, na qual desejo ver o símbolo vivo do muito que desde então se tem feito, nas duas margens do grande oceano, por um conhecimento mútuo e um intercâmbio intensificado, em todos os planos, entre o Brasil e aquelas Nações, ao mesmo tempo jovens e seculares, que tão marcada influência exerceram em nossa formação. Nada mais apropriado do que celebrarmos agora o balanço desse nosso reencontro, por meio desta magnífica exposição em que veremos, em toda a sua pujança, o espírito criador da África, através de uma seleção de obras-primas do Museu de Abidjan, na qual se procurou sintetizar as diversas culturas de povos que integram a Costa do Marfim: senufos, querês, gurôs, baulês, dans, iaurês, niabuas, diulas, atiês.²

Na abertura da exposição no Rio de Janeiro, o primeiro Conselheiro da Embaixada da Costa do Marfim no Brasil, Antoine Kouadio Kirine, também celebrou a reaproximação entre Brasil e África, ressaltando que:

(...) A mostra que se inaugura hoje é o feliz resultado da política de abertura do Brasil para a África e nós felicitamos esta feliz iniciativa do Governo do Presidente Médici que tão bem soube compreender que vivemos uma época da História onde a África e a América Latina devem se aproximar cada dia mais e que o Brasil é a ponte natural e necessária para esta aproximação. O caminho que acaba de ser traçado pelo Brasil é belo e repleto de promessas para todos nós. Acreditamos na determinação do Brasil em não se afastar de tão nobres objetivos. E queremos então dizer que estamos prontos para uma cooperação sincera que permitirá a realização de nossa vontade de paz, de emancipação e de coexistência. Esta exposição de Artes Tradicionais marfinianas no Brasil é, enfim, o ponto de partida para intercâmbios culturais que desejamos sejam cada vez mais intensos entre nossos países

e entre a África e a América latina em geral (...).³

Por fim, no catálogo da exposição o presidente Emílio Médici salientava o seu caráter de “manifestação de fraterna amizade” e do início de uma nova fase que se abria “para as relações entre os dois países em todos os campos, ao mesmo tempo em que se expandiram os horizontes de uma cooperação que há de ser crescentemente fecunda e promissora” (1974: n. p).



FIG. 3. Vista da exposição “Arte Tradicional da Costa do Marfim”, 1974.

Foto: autor desconhecido - Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP.

É possível que a mostra *Arte Tradicional da Costa do Marfim* tenha sido a maior exposição de arte africana realizada no Brasil. No Centro de documentação do MASP consta apenas uma fotografia da exposição e sua análise revela a existência de poucas vitrines para proteger as obras [fig.3]. As estatuetas estão apoiadas no chão ou em bases, enquanto as máscaras ocupam as paredes da sala. A barreira entre as peças e o público é quase inexistente. O ineditismo da exposição e da maneira de expor, além do seu impressionante número de obras devem ter sido fundamentais para o sucesso de público – por volta de 30.000 visitantes – desta exposição no MASP⁴.

Após o seu grande sucesso, o MASP recebeu, em 1981, a exposição *Arte Contemporânea do Senegal*. Assim como a exposição *Arte Tradicional da Costa do Marfim*, esta mostra deve ser entendida no contexto da política de reaproximação das relações entre Brasil e África durante o período da ditadura militar em nosso país. Ela foi uma promoção conjunta do Governo da República do Senegal, do Ministério das Relações Exteriores (Itamaraty) e do Ministério da Educação e Cultura (FUNARTE- Fundação Nacional de Arte).

A realização no Brasil da exposição *Arte Contemporânea do Senegal* precisa ser compreendida também a partir do papel fundamental desempenhado por Léopold Sédar Senghor, presidente do Senegal, no campo das artes. Esta mostra chegou ao Brasil após percorrer França, México, Estados Unidos e Canadá. O texto de divulgação da exposição no MASP evidencia o esforço de Senghor em promover a arte senegalesa:

Promovida pela Embaixada do Senegal no Brasil, a mostra é organizada pelo Comissariado para Exposições de Arte no Estrangeiro, órgão estatal que desde 1974 exerce funções específicas no campo artístico, levando exposições e obras de artistas senegaleses ao exterior. Desde então, a arte do Senegal tem encontrado ótima receptividade em grandes museus da Europa, Estados Unidos e Américas. Apresentando cerca de 170 obras de aproximadamente 50 artistas, a exposição se constitui no que há de mais representativo na arte contemporânea do Senegal, abrangendo tapeçarias,

óleos, guaches, pinturas em vidro, gravuras e esculturas, nas quais estão presentes as raízes culturais do povo senegalês. Esta, aliás, é a linha diretriz da arte senegalesa que, a partir da independência do país em 1960, participa de um processo de integração entre o progresso econômico e o cultural, desenvolvendo-se concomitantemente à estruturação de instituições adequadas pelo Estado, que se torna então seu próprio mecenas. O Instituto de Belas Artes do Senegal é a base da infraestrutura para o renascimento das artes no país, cujo rico patrimônio cultural a colonização não conseguiu destruir. Assim, pode-se dizer que atualmente o artista senegalês pode viver exclusivamente de sua arte, contando com o apoio governamental.⁵

A exposição havia sido precedida pela visita, em 1964, de Senghor, que esteve no Rio de Janeiro discursando na Academia Brasileira de Letras⁶. Dois anos depois, teve lugar em Dakar o *I Festival mondial des arts nègres*, contando com obras de artistas brasileiros, como Heitor dos Prazeres (1898-1966), Rubem Valentim (1922-1991) e Agnaldo Manuel dos Santos (1926-1962). Dez anos mais tarde, em 1974, ou seja, sete anos antes da realização da exposição *Arte Contemporânea do Senegal* no MASP – e concomitante a exposição da Costa do Marfim – seguia para o Senegal o professor Rossini Perez, da Universidade de Brasília, a convite do Itamaraty, para implantar uma oficina de gravura em metal na Escola de Belas Artes de Dakar. De acordo com o gravador, sua ida ao Senegal foi uma solicitação do país africano ao Ministério das Relações Exteriores, em cumprimento a um acordo firmado entre Brasil e Senegal.

A relação de Rossini Perez com a exposição *Arte Contemporânea do Senegal* no Brasil não foi direta, porém muitas das gravuras expostas na mostra foram produzidas por seus alunos durante o período em que o gravador lecionou na Escola de Belas Artes de Dakar. Por outro lado, Rossini Perez organizou algumas exposições de gravura no Senegal, como *Pionniers 74*, realizada em 1975, que contou com obras dos alunos da oficina de gravura em metal. Outra mostra organizada por ele em Dakar foi *Graveurs Brésiliens*,

em 1981, com gravuras de Octávio Araujo, Marcelo Grassman, Anna Letycia Quadros, Gilvan Samico, entre outros.

Antes da grande exposição *Arte Contemporânea do Senegal* as gravuras dos jovens artistas senegaleses, ao lado dos trabalhos de Rossini Perez, foram expostas em Brasília por conta da visita de Léopold Senghor ao Brasil, em 1977. *Jovem gravura senegalesa e obras de Rossini Perez* foi uma mostra organizada pelo Ministério das Relações Exteriores, Embaixada do Senegal e pela Fundação Cultural do Distrito Federal (Moura, 2019: 213). Já *Arte Contemporânea do Senegal* foi reveladora do momento político e cultural que o Senegal vivia, por meio da figura de Léopold Senghor, que desde a independência do país procurava definir a cultura africana nos paradigmas da “teoria” da Negritude, da qual o líder político e intelectual senegalês era um dos principais expoentes.

De acordo com Ima Ebong (1991: 200), no campo das artes, duas opiniões contrastantes se fundiam em Senghor. Primeiro, a de que os artistas deveriam moldar uma identidade fiel ao seu ambiente cultural, ou seja, às tradições ancestrais africanas e à arte chamada tradicional. Por outro lado, Senghor defendia que os artistas deveriam estar abertos à influência externa, aproximando-se do projeto de assimilação francês como forma pela qual os valores culturais africanos poderiam ganhar uma acomodação com as ideias e preceitos europeus. Nesta perspectiva, em *Arte Contemporânea do Senegal* as gravuras e pinturas expostas revelavam-se abertas a técnicas estrangeiras, ao mesmo tempo em que seus conteúdos estavam, não raro, enlaçados à ideia homogeneizadora de uma cultura senegalesa.

Em entrevista realizada com Rossini Perez, em dezembro de 2016, o gravador revelou que ao chegar ao Senegal tomou conhecimento de que os alunos da Escola de Belas Artes de Dakar eram estimulados pelos professores de origem francesa a realizarem trabalhos artísticos que tivessem como foco o abstracionismo e propôs aos seus alunos que experimentassem outras referências. Pouco a pouco, as gravuras dos alunos passaram a revelar

com clareza a busca por uma forma de identidade do Senegal, com alguns temas locais ganhando destaque, ainda que outros (poucos) gravadores continuassem optando pelas formas abstratas. Assim, a figura do camelo, a do tocador de *balafon* e a do que gostariam que fosse o mais representativo da mulher do país, adornadas por ricos penteados, passaram a ganhar forma.

Fluxos e refluxos: a arte como herança africana no Brasil

Após a realização das duas exposições – *Arte tradicional da Costa do Marfim* e *Arte Contemporânea do Senegal* – relacionadas à política de aproximação com o continente africano, o MASP passou a apresentar um novo olhar em relação à arte africana, com o foco recaindo na herança dos africanos no Brasil, perspectiva que já despontava no país desde pelo menos o final da década de 1950, especialmente na Bahia com a criação do Centro de Estudos Afro-Orientais em 1959.

No caso específico do MASP, o centenário da abolição da escravidão que se aproximava deve ter sido determinante para o fortalecimento dessa perspectiva que começava a reverberar no Museu. No entanto, o destaque dado nas exposições seguintes para a produção artística dos povos da África do oeste, em especial do Benim e da Nigéria, me permite considerar que a experiência de Lina Bo Bardi na Bahia tenha sido determinante.

A década de 1950, em especial na Bahia, foi marcada por uma efervescência de pesquisas sobre o negro. No caso da Bahia, em particular, as investigações tiveram como foco principal as relações e os fluxos de troca com povos do Benim e da Nigéria. Em simultâneo se deu a ascensão de artistas modernos como Carybé (1911-1997), Genaro de Carvalho (1926-1971) e Jenner Augusto (1924-2003), Mário Cravo Júnior (1923-2018) e Agnaldo Manuel dos Santos, os quais passaram a integrar em suas obras a temática das religiões afro-brasileiras, com destaque para o tema dos orixás (Scaldaferri, 1997).

Houve ainda o importante encontro entre a arquiteta italiana e o fotógrafo francês Pierre Verger que, provavelmente, ocorreu por meio do jornalista e colecionador pernambucano Odorico Tavares⁷, que desde 1942 dirigia a sucursal baiana dos *Diários Associados*, além de ser correspondente local de *O Cruzeiro*⁸. Sustenta esta hipótese o fato de Verger, assim que chegou a Salvador, em 1946, ter procurado Tavares, não tardando a se tornarem parceiros em diversas reportagens. Quando Lina Bo Bardi chegou à Bahia passou a ter uma coluna fixa no mesmo jornal, o que pode ter sido determinante para a aproximação entre os dois. Nessa altura, Pierre Verger já havia visitado a África do oeste em busca de informações sobre o culto de orixás, encontrando-as em território iorubá.⁹

Não causa, pois, estranheza que na exposição *Bahia no Ibirapuera*, organizada por Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves em 1959, ao lado de fotografias de Pierre Verger tenha havido uma significativa quantidade de obras com referências ao culto de orixás (Latorraca, 2014)¹⁰. Em uma busca semelhante à feita por Pierre Verger em suas pesquisas, que resultaram na sua tese do fluxo e refluxo entre Golfo do Benim e Bahia, a mostra também expôs esculturas africanas e baianas, sugerindo uma ligação entre os dois lados do Atlântico com “Esculturas da África e da Bahia, a mostrar a nossa ligação com as terras de Aioká”, como apontou Jorge Amado (1994: 43) ao escrever sobre ela.

Em 1978 o MASP já demonstrava o interesse em mostrar a ideia de fluxo e refluxo entre África e Brasil, privilegiando a Nigéria e o Benim, quando sediou a exposição *Da senzala ao sobrado – Arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benim*, baseada na pesquisa de Marianno Carneiro da Cunha e realizada em comemoração aos 90 anos da abolição da escravidão no Brasil. No mesmo período, a Pinacoteca de São Paulo, através da sua diretora Aracy Amaral, também organizou um evento em que essa mesma perspectiva tinha destaque. *Candomblé: um culto afro-brasileiro* contou com a parceria do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP no empréstimo de obras africanas e afro-brasileiras de seu acervo,

além das vitrines para a exposição. O evento realizado em 1979 exibiu filmes relacionados ao candomblé e contou com diversas conferências ministradas por especialistas. Pierre Verger foi um dos convidados como conferencista, porém na data prevista estava em viagem pela Europa.

Da senzala ao sobrado – Arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benim parece ter sido a primeira exposição em que a ideia de privilegiar as relações próximas entre os povos dos dois lados do Atlântico, no caso, entre Brasil e Nigéria e Benim, apareceu refletida no MASP. Apenas quase dez anos após essa exposição, em 1987, uma concepção muito semelhante reapareceu na exposição *Cultura Nigeriana*.

Realizada em maio de 1987, *Cultura Nigeriana* foi organizada pela brasileira, residente na Nigéria, Virgínia S. da Silva, e acolhida pelo MASP. Segundo a revista *Visão*, Virgínia era proprietária de uma loja de produtos para africanos em Dusseldorf, na Alemanha e possuía uma clientela formada sobretudo por nigerianos. A oportunidade de conhecer a Nigéria surgiu quando o seu companheiro foi para lá transferido, a serviço. Consta na reportagem que “chegando ao país em 1984, Virgínia passou a viajar constantemente para Osogbo – a capital das artes na Nigéria – e a promover exposições de artistas plásticos africanos”¹¹.

O conceito da exposição *Cultura Nigeriana* não está claro e parece ter sido a junção de tudo o que a curadora Virgínia S. da Silva conseguiu reunir durante a organização da mostra: fotos de casas brasileiras do fotógrafo Massimo Marafatto; “vários tecidos típicos nigerianos”, “gravuras originais do famoso artista Twins Seven Seven”, “algumas esculturas em madeira de deuses yorubas” e uma “entrevista com Twins 77 (vídeo VHS 15 min) sobre os laços Brasil x Nigéria e a religião yorubá, e a arte moderna nigeriana”. No final das contas a exposição contou com mais de 300 obras¹².

É com a exposição *Cultura Nigeriana* que a ideia de “fluxo e refluxo” defendida por Pierre Verger começou a aparecer com mais ênfase nos textos produzidos pelo MASP. Pietro Maria Bardi, em um pequeno artigo sobre a exposição para a revista *SENHOR* ressaltou essa estreita relação entre Brasil

e Nigéria, qualificando-a de simbiótica, conforme trecho citado a seguir:

As relações que o Brasil manteve com a Nigéria originam-se no período colonial, tendo sido aquela região fornecedora de conspícuas massas de escravos, de modo que nossa formação étnica tem a participação daquele país. Uma documentação fotográfica evocou esta procedência através de um ensaio do arquiteto italiano Massimo Marafatto, cujo tema é Habitações Brasileiras na Nigéria, parte de uma publicação do Instituto italiano de Cultura de Lagos, acontecimento aqui já estudado há alguns anos por Mariano Carneiro no livro *Brazilian Architecture in West Africa*. Trata-se das construções feitas por grupos de antigos escravos da Bahia que, repatriados para a Nigéria no século passado, contribuíram como planejadores e construtores, ali repetindo os modos arquitetônicos que conheceram no Brasil. Através de relatórios da época fica evidente que a maior parte dos escravos trabalhava com técnicas conhecidas, o que determinou este transplante de construções para a África. Já Pierre Verger, o conhecido antropólogo e fotógrafo que dedica sua vida às relações entre Brasil e África, observara esta simbiose na publicação *Flux e reflux de la Traité des Negres entre le Golfe de Benin et Bahia de Todos os Santos*.¹³

Outras notícias de jornal sobre a exposição *Cultura Nigeriana* reforçam o vínculo entre Nigéria e Brasil na época do tráfico de escravos. Porém essa ênfase não faz de *Cultura Nigeriana* um “laboratório” para a exposição *África Negra* realizada no ano seguinte. A curadora de *Cultura Nigeriana* sequer foi apresentada a Lina Bo Bardi na época da exposição. Apenas em novembro de 1987 Pietro Maria Bardi escreveu para Virgínia para apresentá-la à sua esposa e sugerir um possível encontro dela com Lina e Pierre Verger na Nigéria¹⁴.

Ainda no ano de 1987 e já pensando nos preparativos para o centenário da abolição da escravidão, Pietro Maria Bardi publicou na *Revista Isto É* um texto intitulado “Mão dupla para a África”. Trata-se da celebração da publicação da versão em português da tese de doutorado de Pierre Verger,

intitulada “Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Benin e a Bahia de todos os Santos, dos séculos XVII ao XIX”, a qual Bardi tece elogiosos comentários, considerando a obra “um monumento de saber, de obstinado interesse no historiar que me faz pensar em *Casa Grande e Senzala* a exigência do averiguar, a certeza que se propõe escavar no escondido”.

É na matéria em celebração à publicação da obra de Pierre Verger que Pietro Maria Bardi não apenas faz referência à exposição *Cultura Nigeriana* como anuncia a organização, no ano seguinte, “de uma memorável manifestação para celebrar o centenário dos providenciais fluxos e refluxos migratórios de negros e brancos ao Brasil”, a ser organizada por Lina Bo Bardi e Pierre Verger. Pietro Maria Bardi se referia à organização da exposição *África Negra*, certamente a mostra de arte africana no MASP que mais teve repercussão até o momento.

Ao mesmo tempo em que a exposição estava sendo organizada em São Paulo, na cidade de Salvador, Bahia, aconteciam os preparativos para a abertura da Casa do Benin. O casarão foi o primeiro imóvel restaurado dentro do projeto de revitalização do centro histórico da capital baiana e contou com a ampla participação dos dois curadores: Lina Bo Bardi, como arquiteta da reforma do imóvel, e Pierre Verger, como curador das coleções que estavam sendo ali constituídas.

Apesar de os dois projetos estarem situados em cidades diferentes, ambos se complementavam. Ao espaço do MASP estavam destinadas as obras de arte africana de museus renomados da Europa, enquanto a Casa do Benin receberia obras africanas que seriam coletadas por Pierre Verger e Lina Bo Bardi em viagem ao Benim. No final de março de 1988 Verger seguiu para o país africano sem a companhia da arquiteta, que se encontrava enferma.

O projeto de exposição que culminou em *África Negra* passou por diversas modificações entre 1987 e 1988. O nome “África Negra” apareceu pela primeira vez em correspondência datada de 21 de abril de 1988, ou seja,

somente poucos dias antes da abertura da exposição, precedido por uma variedade de nomes como “Arte Africana no Brasil” e “O Negro no Brasil. O Brasil na África”. As correspondências trocadas ao longo da preparação da mostra revelam ainda outros nomes para a exposição como “Centenário da Abolição da escravidão no Brasil” e “100 anos de abolição”¹⁵.

A organização da exposição começou apenas alguns meses antes da sua abertura. Correspondências trocadas entre Pietro Maria Bardi e Pierre Verger revelam que os contatos com museus estrangeiros começaram após setembro de 1987. Inicialmente Verger foi o responsável por selecionar o conjunto de peças de acervos de diferentes museus europeus. No entanto, a proximidade da mostra, que seria realizada em maio de 1988, fez com que a maioria dos museus recusasse o empréstimo de qualquer obra.

Dessa forma, com a data da exposição se aproximando, Pietro Maria Bardi começou a enviar uma série de correspondências a diferentes museus e colecionadores, muitas vezes sem solicitar alguma obra específica. Bardi chegou a escrever a um colecionador brasileiro de obras africanas solicitando o seu empréstimo para a exposição, após ter conhecimento de uma reportagem sobre ele na *Gazeta Mercantil*¹⁶. A resposta deste a Bardi, afirmando que o diretor do MASP podia “conhecer a referida coleção quando fosse da sua conveniência” sugere que ele não tinha conhecimento prévio da coleção¹⁷.

Apesar da definição tardia do título da mostra, o conceito de “África Negra” parecia estar claro para os curadores Lina Bo Bardi e Pierre Verger, que reuniram por volta de 50 obras relacionadas aos povos iorubás da Nigéria e Benim pertencentes a colecionadores particulares como Carybé, Arlete Soares e Tasso Gadzanis, número superior ao das quase 40 obras vindas do *Musée de L’Homme* e do *Musée des Arts Africaines et Océaniens* para a exposição. A ênfase em expor peças iorubás e o teor dos textos apresentados no catálogo da mostra parecem comprovar que o grande interesse da exposição era o de “confirmar” a teoria de Verger (2021) a respeito do “fluxo

e refluxo”, ou seja, o de mostrar as semelhanças entre os povos do Brasil e os da Nigéria e Benim, a unir os dois lados do Atlântico, hipótese reforçada pela inauguração da Casa do Benin no mesmo período da exposição.

Não por acaso, para as celebrações de inauguração da Casa do Benin veio do antigo Daomé uma delegação formada pelo Rei de Ketu, pelo sacerdote do culto de Vodum, além de outras autoridades do Benim, que após terem participado de várias atividades na cidade de Salvador, incluindo visitas a terreiros de candomblé seguiram para São Paulo para a abertura de *África Negra*. A inauguração da mostra em São Paulo contou com diversas apresentações consideradas típicas do país africano, algumas delas no espaço onde estava montada a exposição. Assim, mesmo que intitulada “África Negra” e exibindo obras de outras regiões da África a exposição reforçou o vínculo do Brasil com regiões específicas do continente africano desde o momento da sua inauguração.

Notícias de jornal também reforçavam a ideia de “fluxo e refluxo” ao publicarem matérias como a do jornal *O Estado de São Paulo* de 11 de maio de 1988 com o título “O Reino dos Orixás baixa no MASP”, ainda que a mesma reportagem deixasse clara a presença de obras de outros países africanos, completamente desvinculadas do panteão iorubano.

A expografia de *África Negra* foi projetada e executada por Lina Bo Bardi poucos dias antes da abertura da exposição¹⁸. O espaço expositivo foi decorado por folhas de palmeiras trançadas sustentadas por bambus fincados em blocos de concreto, que alternavam com vitrines dispostas em formato circular [fig.4]. Na parte interna dessa grande disposição circular havia um conjunto menor de vitrines dispostas da mesma forma, mas sem a presença de folhas de palmeiras. Alguns autores, como Zeuler Lima (2014: 90), sugerem que essa disposição tem como referência o terreiro de candomblé, em especial o xirê, o que reforçaria ainda mais a ideia de “fluxo e refluxo” na exposição.



FIG. 4. Vistada exposição África Negra, cujo projeto expográfico é de autoria da arquiteta Lina Bo Bardi. 1988. Foto: autor desconhecido - Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP.

O sucesso de *África Negra* por certo foi determinante para que o galerista Paulo Figueiredo propusesse ao MASP pouco tempo depois do

seu encerramento um projeto de exposição intitulado Nigéria-Brasil. A proposta incluía a exibição de mais de uma centena de obras da coleção do já mencionado galerista Ladislav Segy. A ideia da exposição era “mostrar a influência da cultura nigeriana, principalmente yorubá, no Brasil”¹⁹. Assim, a exposição Nigéria-Brasil contaria com:

115 peças antigas africanas representativas dos cultos trazidos ao Brasil. Estas deverão ser expostas conjuntamente com as manifestações aqui existentes. Fica evidente a simplificação e o empobrecimento estético uma vez que os escravos não tinham os meios e os conhecimentos para seguir a tradição africana inteiramente

Das 115 peças selecionadas 28 delas estavam relacionadas ao orixá Xangô, sobretudo os machados *oshe*. A seleção contava ainda com 8 estatuetas de Exu em madeira; 3 estatuetas de Exu em marfim; 8 peças em bronze *Edan*, da sociedade Ogboni; 8 obras em ferro relacionadas ao orixá Ossain; 3 máscaras elmo de Egungun; 4 obras Owo (cabeças de carneiro); 16 peças relacionadas ao jogo de búzios (Ifá) e 36 estatuetas de Ibeji, tanto iorubá quanto fon e ewe.

Na documentação relativa ao projeto de exposição Nigéria-Brasil há uma seleção de textos de livros e revistas especializadas feitas por Ladislav Segy, embasando as obras sugeridas para a exposição, bem como alguns textos de sua autoria. Todos eles estão com o carimbo da Segy Gallery. Ademais, do conjunto da documentação consta uma série de fotografias de obras que, ao que tudo indica, fariam parte da exposição.

No período em que Paulo Figueiredo propôs o projeto ao MASP, Ladislav Segy já havia falecido há alguns meses; no entanto, em conversa informal com o artista e diretor do Museu Afro Brasil, Emanuel Araujo, ele mencionou que Paulo Figueiredo e Helena Segy, esposa do galerista, eram parentes, o que pode indicar que Figueiredo foi representante de Segy no Brasil pelo menos nos últimos anos de sua vida. De fato, em 1987, Paulo Figueiredo organizou a exposição *África, uma coleção de arte africana* em sua

galeria no Rio de Janeiro, possivelmente com obras da Segy Gallery.

Não é de se estranhar que a proposta de exposição oferecida por Paulo Figueiredo tivesse como foco a relação entre África e Brasil através dos iorubás. Apesar do início da atuação de Segy no Brasil datar da década de 1950, foi a partir de 1970 que o galerista húngaro começou a direcionar a venda de peças iorubás a instituições e colecionadores brasileiros. O exemplo mais ilustrativo é o do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE USP). Das 17 peças vendidas por Segy entre 1971 e 1972, 12 delas são iorubás.

Em correspondência trocada entre Segy e o então diretor do MAE USP, Ulpiano Bezerra de Meneses, em 27 de setembro de 1972, o galerista revela que foi influenciado pelos estudos de Pierre Verger. Em outra carta trocada também com Meneses em 22 de novembro de 1972, Segy chega a afirmar que “tinha uma ambição pessoal em ajudar o MAE a ter uma coleção representativa de material iorubá”²⁰.

Ladislav Segy chegou até mesmo a ir para a cidade de Salvador em busca de peças relacionadas ao culto de candomblé. Atento aos estudos sobre arte iorubá nos Estados Unidos, enviou ao MAE o livro *Black Gods and Kings*, de Robert Farris Thompson, na época recém lançado (1971) e dedicado à produção artística dos iorubás.

A exposição *Nigéria-Brasil* que estava agendada para ser realizada no MASP pouco mais de um ano após a realização de *África Negra* acabou não acontecendo por motivo desconhecido. Nenhum documento cancelando a exposição foi encontrado no centro de documentação do Museu. Suspeita-se, no entanto, que um sério problema de infiltração que atingiu o edifício do MASP tenha sido responsável pela sua não concretização.

Após a realização de *África Negra* se passaram 26 anos para que uma nova exposição de arte africana ocupasse uma das salas do MASP. A exposição *Do coração da África* foi organizada em 2014 e exibiu 49 peças iorubás da coleção africana doada ao Museu dois anos antes pelo professor

Manoel Roberto Robilotta. A parca documentação disponível não me permite um aprofundamento sobre o seu processo de concepção e outros trâmites envolvidos na realização da exposição. Por outro lado, o seu catálogo, o prospecto e a visita à exposição nos levam a tecer algumas considerações.

A escolha pelas obras iorubás da coleção parece estar muito mais relacionada à sua expressividade quantitativa na coleção Robilotta MASP do que a uma intenção em relacionar histórica e artisticamente essas peças com o Brasil, explorando, por exemplo, a ideia de “fluxo e refluxo”, como ocorreu em outras exposições no MASP. A qualidade escultórica das peças iorubás da coleção Robilotta MASP e o seu ineditismo por si já justificariam a realização de uma exposição, porém parece que a intenção maior da mostra *Do coração da África*, ao exhibir o conjunto de 49 obras, foi a de associá-las, de maneira superficial, com os artistas ícones do modernismo europeu, especialmente Picasso.

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

Talvez os seus organizadores não tivessem conhecimento da ampla discussão gerada a partir da exposição com curadoria de William Rubin *Primitivism’ in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* realizada no Museum of Modern Art (MoMA), em 1984, ou seja, 30 anos antes da exposição *Do coração da África* (Clifford, 1998). É possível considerar que eles podem ter sentido a necessidade de justificar a presença de uma exposição de arte africana no MASP, espaço reconhecido por sua coleção de arte europeia, associando as peças com a produção artística ali presente.

Considerações finais

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

A exibição de um conjunto de esculturas africanas de forma permanente no MASP parecia anunciar o que poderia ser encontrado na exposição *Histórias Afro-Atlânticas*, realizada apenas após alguns meses na mesma instituição. Apesar de a mostra ter incluído algumas obras de arte moderna e contemporânea da África, a chamada arte africana tradicional ou clássica foi sub representada. Assim, espera-se que a enorme repercussão projetada por *Histórias Afro-Atlânticas* resulte em novas exposições de arte africana que incluam principalmente obras do acervo do MASP que permanecem trancadas nas reservas técnicas há algumas décadas. Essa será sem dúvida uma grande oportunidade de o MASP não apenas mostrar que é de fato uma instituição engajada e comprometida com a construção de uma história da arte mais inclusiva, mas também capaz de apresentar novas perspectivas para suas coleções.

Referências

- AMADO, J. “Exposição Bahia”. In: BARDI, L.B. *Tempos de Grossura: O Design no Impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
- Arte tradicional da Costa do Marfim*. N. p.: MASP, 1974.
- BARDI, P. M. “Mão dupla para a África”. *Isto é Senhor*, São Paulo, n. 339, p. 84, 15 set. 1987.
- BARDI, P.M. *Pequena História da Arte*. São Paulo: Melhoramentos, 1958.
- CUNHA, M. C. da. *Da senzala ao sobrado: arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benim*. São Paulo: Nobel, 1985.
- CLIFFORD, J. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998.
- Do coração da África: arte iorubá: coleção Robilotta MASP*. Curadoria Teixeira Coelho, Manoel Robilotta. São Paulo: Comuniqué Editorial, 2014.
- EBONG, I. “Negritude: between Mask and Flag”. In: VOGEL, S. (ed.) *Africa Explores*. NY: Center for African Art, 1991. pp.198-209.
- LATORRACA, G. (org.). *Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014.
- LIMA, Z. R. M. de A. “Valores à mostra: o legado de Lina Bo Bardi”. *RISCO. Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo*. Instituto de Arquitetura e Urbanismo IAU – USP, n. 20 (2- 2014).
- MOURA, S. “Rossini Perez’ Workshops and Other Artistic Pedagogies At The École de Dakar (1970s): A Methodological Approach To An Uncharted Archive, *Critical Interventions*, 13:2-3, 213-227, 2019. DOI: 10.1080/19301944.2019.1855043.
- RIBEIRO, L. dos S. *Reflexões e considerações a respeito da formação e perfil da coleção africana da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin*. São Paulo: Fundação Cultural Ema Gordon Klabin; Unifesp, 2014.
- SCALDAFERRI, S. *Os primórdios da Arte Moderna na Bahia*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; FCEBA- Museu de Arte Moderna da Bahia, 1997.
- SECKE, A. *Arte contemporânea do Senegal*. Brasília: Teatro Nacional, 1981.
- SEGY, L. *Esculturas Tradicionais da África Ocidental*. Bank Boston, 1976.
- SOARES, A. (org.). *África negra*. Salvador: Ed. Corrupio; Prefeitura Municipal de Salvador; Fundação Gregório de Mattos; Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1988.
- THOMPSON, R. F. *Black gods and kings: yoruba art at UCLA*. Los Angeles: Museum and Laboratories of Ethnic Arts and Technology, 1971.
- VERGER, P. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos do século XVII a XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- _____. *50 anos de fotografia*. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2011.

Notas

* É professora assistente e Queen's National Scholar no Departamento de História da Arte da Queen's University, em Kingston, Ontario, Canadá. A pesquisa que resultou neste artigo foi financiada pelo programa MASP Pesquisa e teve duração de um ano (entre outubro de 2016 e 2017). E-mail: jrds@queensu.ca. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3484-5442>.

- 1 Centro de Pesquisa do MASP (Caixa 1; Pasta 7).
- 2 Discurso pronunciado pelo Ministro de Estado das Relações Exteriores, Embaixador Mario Gibson Barboza, na inauguração, no Palácio do Itamaraty, da exposição *Arte Tradicional da Costa do Marfim*, no dia 14 jan. 1974. Centro de Pesquisa do MASP (Caixa 1; Pasta 4).
- 3 Discurso pronunciado pelo primeiro Conselheiro da Embaixada da Costa do Marfim no Brasil, Sr. Antoine Kouadio Kirine, por ocasião da abertura da primeira exposição de *Artes tradicionais da Costa do Marfim* em São Paulo, em 12 mar, 1974, no Museu de Arte Moderna. Centro de Pesquisa do MASP (Caixa 1; Pasta 4.).
- 4 Não foi encontrado um estudo de público do MASP do ano de 1974 para saber se o número de visitantes da exposição *Arte Tradicional da Costa do Marfim* foi superior à média das demais exposições realizadas no MASP no mesmo ano. No entanto, em carta de 10 de junho de 1974 de P. M. Bardi para o curador da exposição B. Holas, o diretor do MASP ressalta o sucesso da exposição e o considerável número de visitantes. Centro de Pesquisa do MASP (Caixa 1; Pasta 4).
- 5 Ofício solto. Centro de Pesquisa do MASP (Caixa 11; Pasta 63).
- 6 Parte do discurso aparece reproduzida no catálogo da exposição *Arte Contemporânea do Senegal* (1981).
- 7 Odorico Tavares (1912-1980) foi jornalista, escritor, poeta e colecionador. Fixou-se em Salvador em 1942 para dirigir os *Diários Associados* na Bahia.
- 8 A revista *O Cruzeiro* foi criada em 1928 por Assis Chateaubriand, também proprietário dos *Diários Associados*.
- 9 Verger relata essa busca por informações sobre o culto de orixás em sua obra *50 anos de fotografia* (2011, p. 282).
- 10 Essa exposição contou também com a participação de outras figuras da cena artística e intelectual da Bahia, como Vivaldo Costa Lima, o cineasta Glauber Rocha e Mário Cravo Júnior, que inclusive já tinha participado de uma exposição no MASP, em 1950.
- 11 *Revista Visão*, 27 maio 1987. Centro de Pesquisa do MASP (Caixa 3; Pasta 14).
- 12 *Cultura Nigeriana*. Seção "Exposições". *Revista Veja*. 20 maio 1987. Centro de Pesquisa do MASP (Caixa 3; Pasta 14).
- 13 BARDI, P.M. "A União pela arte". *SENHOR*, 325 – 9 jun. 1987
- 14 Carta de P. M. Bardi para Virgínia S. da Silva. 05 nov. 1987. Centro de Pesquisa do MASP (Caixa 8; Pasta 33 – B).
- 15 Diferentes projetos para a exposição foram feitos. Alguns incluíam não apenas obras de arte africana, mas também obras de artistas brasileiros como Agnaldo dos Santos.
- 16 Carta de P. M. Bardi para Marco Antonio Mastrobuono. 16 dez. 1987. Centro de Pesquisa do MASP

(Caixa 8; Pasta 33 – B).

17 Carta de Marco Antonio Mastrobuono para P. M. Bardi. 23 dez. 1987. Centro de Pesquisa do MASP (Caixa 8; Pasta 33 – B).

18 Os desenhos executados pela arquiteta são datados de 29 de abril de 1988.

19 Carta de Dan Fialdini a Paulo Figueiredo datada de 21 set.1988.

20 Arquivo do Museu de Arqueologia e Etnologia – MAE/ USP. Essas informações foram coletadas durante o período de desenvolvimento do projeto de pesquisa “Ladislav Segy e as peças africanas do acervo do MAE”, graças ao auxílio concedido pelo Programa Institucional de Pesquisa de Acervos da USP / 2017, desenvolvido no Museu de Arqueologia e Etnologia – MAE/USP.

Artigo recebido em julho de 2021. Aprovado em outubro de 2021.