Confluências Culturais
Revista Interdisciplinar

v. 15, n. 2: Cultura y subjetividades latinoamericanas

O entrelugar dos objetos africanos no patrimônio museológico: um estudo preliminar das coleções da Fundación Azara (Argentina) e do Museu Oscar Niemeyer (Brasil)

The in-between space of African objects in museum heritage: a preliminary study of the collections of the Azara Foundation (Argentina) and the Oscar Niemeyer Museum (Brazil)

El lugar intermedio de los objetos africanos en el patrimonio museístico: un estudio preliminar de las colecciones de la Fundación Azara (Argentina) y el Museo Oscar Niemeyer (Brasil)

Sílvio Marcus de Souza Correa[1]

Recebido em: 27 mar. 2026
Aceito para publicação em: 27 abr. 2026

[1] Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) – Florianópolis, SC, Brasil. Professor titular do Departamento de História da UFSC e colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). *E-mail*: silvio.correa@ufsc.br. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-0364-6590.

Resumo: Nas primeiras décadas do século XXI, aumentou o número de coleções de arte africana em museus da América do Sul. Baseado em duas dessas coleções, o presente estudo sobre coleções africanas em museus sul-americanos trata do "entrelugar" dos objetos africanos no patrimônio museológico e discute sobre a invisibilidade do "objeto mestiço" nas coleções africanas do Museu Oscar Niemeyer (MON), em Curitiba (Brasil), e da Fundación Azara, na cidade autônoma de Buenos Aires (Argentina).
Palavras-chave: objetos africanos; coleções museológicas; Museu Oscar Niemeyer; Fundación Azara.

Abstract: In the first quarter of the 21st century, collections of African art in South American museums increased. Based on two of these collections, this study on African collections in South American museums addresses the in-between space of African objects within museum heritage and discusses the invisibility of the *mestizo* object in the African collections of the Oscar Niemeyer Museum, in Curitiba (Brazil), and the Azara Foundation, in the autonomous city of Buenos Aires (Argentina).
Keywords: African objects; museum collections; Museu Oscar Niemeyer; Azara Foundation.

Resumen: En el primer cuarto del siglo XXI, las colecciones de arte africano en museos de América del Sur se han incrementado. Este estudio sobre las colecciones africanas en los museos sudamericanos, basado en dos de esas colecciones, aborda el entre-lugar que ocupan los objetos africanos en el patrimonio museístico y analiza la invisibilidad del objeto *mestizo* en las colecciones africanas del Museo Oscar Niemeyer (MON), en Curitiba (Brasil), y de la Fundación Azara, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Argentina).
Palabras clave: objetos africanos; colecciones museológicas; Museu Oscar Niemeyer; Fundación Azara.

INTRODUÇÃO

No seu livro *Uma literatura nos trópicos*, Silviano Santiago (1978) tratou do "entrelugar" na chamada literatura latino-americana[2]. O uso dessa categoria permitiu ao autor abandonar a ideia de unicidade, de uma propalada homogeneidade cultural, para pensar a cultura tropical em sua idiossincrasia. Muito depois de Santiago, um conceito semelhante foi empregado por Homi Bhabha no seu livro *The location of culture* (1994)[3].

Se Silviano Santiago já tinha minado a ideia de pureza e introduzido a de hibridismo para tratar a cultura latino-americana, Homi Bhabha usou o termo "*in-between space*" para abordar as experiências subjetivas de quem vive entre duas culturas, sem pertencer a uma só delas. Apesar das diferentes abordagens de ambos os autores, cabe ressaltar

[2] Segundo Wander Melo Miranda (2025), o texto *O entrelugar do discurso latino-americano*, de Silviano Santiago, foi escrito originalmente em francês com o título *L'entre-lieu du discours latino-américain* para uma conferência na Universidade de Montréal em meados de março de 1971 e, posteriormente, republicado em inglês, com o título original *The Latin-American literature: the space in-between*, pela State University of New York at Buffalo (1973).

[3] Embora o autor não tenha se referido ao conceito de Silviano Santiago, as tradutoras do livro para o mercado editorial brasileiro (Editora da UFMG, 1998) inspiraram-se em outros neologismos já incorporados à linguagem crítica, como a formulação de "entrelugar" de Silviano Santiago.

um ponto em comum: o fato de que novas culturas são engendradas em espaços interculturais.

Em seu livro *Vuelta de siglo*, Bolívar Echeverría (2006) fez um elogio à cultura mestiça ao tratar do "barroquismo na América Latina". A positividade da mestiçagem não data deste século. Para ficar num exemplo, Gilberto Freyre defendeu, desde os anos 1930, uma civilização tropical baseada na miscigenação. Embora mestiçagem e hibridismo sejam termos recorrentes no pensamento latino-americano, quando o assunto é coleção de arte africana a tendência na museologia de países como Argentina, Brasil, Colômbia, Uruguai ou Venezuela é a valorização de uma suposta pureza. Por muito tempo, a museologia viu o anonimato como condição necessária para a então chamada "arte negra" ou "arte primitiva" (Price, 2000). À tal "arte primitiva" foi atribuída uma certa pureza que seduziu os artistas modernos. Mas esse fascínio pela arte africana não estava livre de preconceitos, como demonstrou o antropólogo Benoît de L'Estoile (2010). Um desses preconceitos vinha da crença de que a arte tradicional era uma arte étnica. Os primeiros colecionadores de objetos de arte africana valorizavam a ideia de que a etnia substituía a autoria do artista. Assim, o mercado de arte africana dependeu, em certa medida, da "fabricação do olhar" e dos cânones que orientavam as atividades de *marchands* e colecionadores (Biro, 2018).

O surgimento do mercado de arte africana coincidiu com o da arte moderna. Se esta última surgia como uma ruptura com a arte acadêmica, o primitivismo derivava da busca estética por uma pureza primordial. Assim, os artefatos etnográficos passaram a ser vistos como objetos de arte ao deixar o seu contexto original para integrar coleções particulares ou museológicas[4]. Nessas coleções etnográficas ou de arte africana, era comum atribuir um estilo a cada tribo (Kasfir, 1984)[5].

Subjaz, assim, a ideia de que não há lugar para objeto mestiço nas coleções africanas. Mas o que seria um objeto mestiço? Segundo Serge Gruzinski (2009, p. 21), "um objeto mestiço é uma criação surgida do face a face da Europa ocidental com as sociedades da África, da Ásia e da América". Pode-se ampliar tal entendimento como fez o antropólogo francês Jean-Loup Amselle (2010), para quem um sincretismo original e anterior aos contatos euro-africanos revela "lógicas mestiças" que, por sua vez, permitem uma nova mirada sobre a arte colonial e pós-colonial na África. Vale lembrar que muitas peças africanas que atualmente se encontram nas coleções de museus na América do Sul foram feitas para o mercado. A museologia sul-americana tem se esquivado do problema que representam as coleções africanas, já que, em muitos casos, elas são constituídas de artefatos etnográficos ou objetos de arte autênticos, de algumas réplicas e de muitas cópias[6].

A ARTE AFRICANA E A MUSEOLOGIA SUL-AMERICANA

No ecossistema museal da América do Sul, a chamada arte tradicional africana faz-se presente desde o século XIX. O Museu Nacional do Rio de Janeiro tinha a mais antiga coleção africana do Brasil até o incêndio em setembro de 2018. Desde então, é

[4] Emprega-se o termo "objeto" como objeto de museu (*musealia*), ou seja, de acordo com um dos conceitos-chave da museologia (Desvallées; Mairesse, 2014, p. 68-72).

[5] Sobre o conceito de coleção, ver Desvallées e Mairesse (2014, p. 32-35).

[6] Essas considerações preliminares derivam de uma pesquisa em curso sobre as coleções africanas em museus da América do Sul e cujos dados já foram coligidos em vários museus de cidades como Bogotá, Montevidéu, Buenos Aires, Recife, Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba.

o Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), em Belém, que possui o acervo etnográfico africano mais antigo. Outras coleções africanas se encontram em uma dezena de museus em Recife, Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro e Curitiba. Em geral, coleções africanas são apresentadas pela museologia brasileira por meio de uma interface com a história afro-brasileira. Nas narrativas curatoriais é frequente a justificativa dessas coleções nos acervos museológicos pelo fato de o Brasil ser a nação com a maior população afrodescendente fora do continente africano.

As primeiras coleções com artefatos etnográficos da África em museus do Brasil não foram coletadas por etnólogos ou antropólogos em expedições pelo continente africano. Atualmente, estima-se algo em torno de 5 mil objetos africanos em uma dezena de coleções museológicas no Brasil. Em outros países sul-americanos, a quantidade das coleções africanas varia. De acordo com o número de itens, é possível dividi-las em pequenas (menos de 200 itens), médias (entre 200 e 500) e grandes (acima de 500). Porém quantidade não é qualidade, pois algumas pequenas coleções podem ter alta qualidade. No Chile, por exemplo, a coleção de Vicente Huidobro foi vendida ao Museu Nacional de Belas Artes em 1930. Trata-se de um conjunto de 30 peças africanas adquiridas pelo poeta chileno em Paris entre 1917 e 1925.

Na Colômbia, o Museu Nacional de Bogotá tem uma coleção africana com 180 objetos, doação do médico e professor William E. Bertrand, que viveu no então Zaire na década de 1970 (Correa; Etges, 2026). A Venezuela conta também com outra coleção africana, doada pelo rei belga Leopoldo III, cuja primeira exposição ocorreu no Museu de Ciências Naturais de Caracas em 1954. Algumas coleções particulares de arte africana chegam aos museus por doação ou por aquisição em leilão. O Museu de História da Arte de Montevidéu (Uruguai) conta com uma coleção de arte africana com 72 peças, em sua maioria da África Central, cuja doação foi feita por Máximo Halty e Ximena Montes em 2009. No mesmo museu, há também objetos africanos da coleção Ernesto Leborgne, adquiridos em leilão público em 1997.

Na Argentina, uma importante coleção de arte africana encontra-se ao norte do país, no Museu Casa Arias Rengel, em Salta. Trata-se da coleção Campomar, doada em 2009. Ela foi constituída por Marta Campomar ao longo dos anos, desde quando a historiadora residia no Reino Unido. Segundo a colecionadora, as peças foram adquiridas na Inglaterra, mas muitas também em Madri, na Espanha, com os padres da Sociedade Missionária da África, e, depois, mais algumas em Buenos Aires, na Argentina, com antiquários[7]. De acordo com a imprensa local de Salta, a coleção Campomar é um dos principais acervos africanos da América Latina[8]. As mais antigas coleções africanas da Argentina estão no Museu Etnográfico Juan B. Ambrosetti, da Universidade de Buenos Aires. Os primeiros artefatos etnográficos de origem africana entraram no museu no início do século XX por meio de permutas, compras e doações (Raimondo *et al*., 2020). Ainda em Buenos Aires, a Fundación Azara contém mais de uma centena de objetos africanos em sua coleção antropológica.

Na museologia sul-americana, as coleções africanas não tiveram ainda um estudo sistemático. Elas são coleções de artefatos etnográficos para alguns museus e de objetos de arte para outros. Para exemplificar, o MPEG, em Belém do Pará, e o Museu Etnográfico Juan B. Ambrosetti, em Buenos Aires, têm coleções etnográficas; já o Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, e o Museu de História da Arte, de Montevidéu, têm

[7] Informações obtidas durante um encontro do autor com Marta Campomar na Fundação Ortega y Gasset, em Buenos Aires, em 6 de março de 2026.

[8] Conferir o *link* https://archivosnoticiasiruya.com/a/sociedad/cultura/33490-presentacion-del-catalogo-de-la-coleccion-campomar-de-arte-africano.html.

coleções de arte africana. Tais acervos, entretanto, podem ter objetos similares, com a mesma origem e função primordial. Em nenhum país sul-americano há um museu exclusivamente de etnologia africana ou de arte africana. Nos museus da América do Sul, as coleções africanas podem estar junto com outras coleções de arte moderna ou contemporânea, de antropologia ou de arqueologia, como no Museu de História da Arte de Montevidéu (Uruguai), no Museu Afro-Americano de Caracas (Venezuela), no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (Brasil).

Outra característica comum entre as coleções de arte africana em museus sul-americanos é a sua proveniência, já que a maioria advém de coleções particulares. Para exemplificar, a do Museu de Arte Afro-Americano de Caracas foi constituída por Morris Matza e Nelson Sánchez Chapellín, os objetos de arte africanos do Museu Afro-Brasil em São Paulo provêm em grande parte da coleção de Emanoel Araújo, e todas as peças de arte africana do Museu Casa Arias Rengel, em Salta, foram doadas pela colecionadora Marta Campomar. Assim, cada uma dessas coleções particulares integra a história pré-museal dos objetos africanos que as compõem. Nesses casos, a coleção particular foi mais um interlúdio entre o mundo de produção e o mundo museal. Acontece que essas coleções particulares informam muito mais sobre os colecionadores do que sobre o mundo de produção dos objetos. O conhecimento ou a erudição, o gosto e o interesse dos colecionadores são condicionantes dessas coleções particulares e mesmo prevalentes na busca ou escolha das peças. Como ressaltou Carlos Esco (2025, p. 19), uma coleção revela a forma de pensar e conceber relações significativas entre os objetos e o contexto político, social e cultural a que pertencem.

As novas tendências na museologia sul-americana trouxeram à baila a propalada "descolonização" dos museus e a promoção de práticas mais inclusivas, como a participação de membros das comunidades de origem das peças na curadoria de certas exposições e o incentivo para um maior diálogo entre as ciências e os saberes locais. A nova abordagem em prol da "descolonização" do museu e a proposta de uma instituição mais inclusiva têm dado mais visibilidade às coleções indígenas dos acervos museológicos de países da América do Sul. Não obstante, cada vez mais objetos das coleções africanas nos museus sul-americanos têm deixado as reservas técnicas para integrar exposições temporárias.

Além das coleções museológicas de etnografia ou arte africana, outras particulares também podem ser vistas em mostras temporárias, como a Exposição Africana: O Diálogo das Formas, que exibiu 199 objetos de arte africana da coleção de Eduardo Couto no Centro Cultural Vale Maranhão, de 31 de julho a 15 de dezembro de 2018[9]. Outra exposição itinerante foi Arte Africana: Máscaras e Esculturas, com centenas de objetos da coleção Moreira Salles, que circulou por diversas cidades brasileiras entre 2024 e 2026. As curadorias dessas coleções particulares dialogam com a nova museologia, na medida em que as exposições e o material produzido para a expografia e também catálogos, cartazes etc. seguem as tendências e os debates sobre museologia e patrimônio. Outras coleções africanas aparecem em galerias de arte ou em leilão, como a Coleção Zora Seljan e Antonio Olinto[10].

[9] Exposição Africana: O Diálogo das Formas. Disponível em: https://ccv-ma.org.br/programacao/exposicoes/africana-o-dialogo-das-formas. Acesso em: 17 maio 2026.

[10] Arte Africana – Coleção Zora Seljan e Antonio Olinto. Disponível em: https://www.soraiacals.com.br/arte-africana/. Acesso em: 17 maio 2026.

Contudo os museus da América do Sul não têm desenvolvido o mesmo debate em torno das coleções africanas que os museus da Europa, nos quais a restituição e a justiça patrimonial têm sido temas candentes e incontornáveis para a nova museologia. Nesse sentido, excepcional foi a exposição *Arte y Reparación: Una Cita Con el Congo*, aberta ao público em outubro de 2022 no Museu de Belas Artes de Caracas. A exposição exibiu a coleção africana doada pelo rei belga Leopoldo III em 1954, quando a Venezuela estava sob o regime do general Marcos Pérez Jiménez. O curador da exposição, Franklin Perozo, abordou o tema da justiça patrimonial, e o ministro do Poder Popular para a Cultura, Ernesto Villegas Poljak, confirmou o intento do governo venezuelano de restituir a coleção à República Democrática do Congo (Republica Bolivariana de Venezuela, 2022).

Uma das possíveis razões para o quase inexistente debate sobre eventuais restituições das coleções africanas dos acervos museológicos sul-americanos é o desconhecimento geral sobre elas. Outro motivo pode ser o fato de que tais coleções museológicas, em sua maioria, foram constituídas após a independência dos países africanos. Como a comprovação de aquisição ilícita ou ilegítima de um bem material é imprescindível para casos de restituição, a pesquisa de proveniência torna-se necessária. A museologia sul-americana, no entanto, dispõe de poucos recursos para promover, em museus públicos da Argentina, do Brasil, da Colômbia, do Uruguai ou da Venezuela, pesquisa de proveniência sobre as coleções africanas.

Essas pesquisas em museus sul-americanos têm sido realizadas de forma muito esporádica e por poucos pesquisadores. Estes comumente deparam com o problema da autenticidade e, por conseguinte, das cópias das peças (Santos, 2024, p. 38). Segundo Sidney Kasfir (1992, p. 41), duas questões são centrais em tal debate: quem cria significado para a arte africana? E quem ou o que determina sua autenticidade cultural? Ambas as indagações têm sido evitadas pelas curadorias de coleções africanas em museus da América do Sul. Com base nas coleções africanas de duas instituições criadas nos primeiros anos do século XXI, busca-se avançar no debate sobre o entrelugar dos objetos africanos na museologia sul-americana.

A COLEÇÃO AFRICANA DA FUNDACIÓN AZARA (BUENOS AIRES, ARGENTINA)

A Fundação de História Natural Félix de Azara, doravante Fundación Azara, foi criada em 2000. Entre os seus principais objetivos, destacam-se a formação e a conservação de coleções científicas (Giacchino *et al*., 2022, p. 21). Em seu acervo, além da coleção de ciências naturais (subdividida em coleções de geologia, botânica, zoologia etc.), a Fundación Azara tem uma coleção antropológica constituída por mais de 15.000 objetos da Argentina e do mundo afora. São peças originais ou "réplicas com valor científico ou modelos de valor didático" (Giacchino *et al*., 2022, p. 75).

A coleção antropológica da Fundación Azara tem mais de uma centena de objetos africanos. Muitos dos seus artefatos africanos foram adquiridos do antiquário Héctor Pérez, cuja loja ficava na Rua Arroyo, em Buenos Aires. O antiquário havia comprado a coleção de um empresário que tinha comércio com países da África. Depois dessa compra, outros objetos africanos foram adquiridos pela Fundación Azara[11]. Durante uma

[11] Informações fornecidas pelo biólogo dr. Adrián Giacchino por correspondência eletrônica com o autor em 27 de janeiro de 2026.

visita à sua reserva técnica na primeira semana de março de 2026, havia uma máscara africana, recentemente doada. Desde a sua constituição inicial, a coleção antropológica da Fundación Azara vem aumentando o seu patrimônio por meio de doações[12].

Figura 1 – Máscara Ngaady a Mwaash – Kuba – República Democrática do Congo



Fonte: Fundación Azara – doação de Lorena E. Perez e Cláudio Bertonatti (fotografia do autor, 2026)

A máscara, doada em fevereiro de 2026, é proveniente da África Central. Ela foi adquirida pelo dr. Norberto Müller no então Zaire (atual República Democrática do Congo) no início da década de 1980. Depois da morte do colecionador em outubro de 2022, a máscara foi legada ao casal Cláudio Bertonatti e Lorena E. Perez, que, por sua vez, fez a doação para a Fundación Azara em fevereiro de 2026.

Poucas são as doações acompanhadas de informações sobre a coleta do objeto doado, sobre o seu "mundo de produção" ou sobre a sua cadeia de custódia. No caso da máscara, foi possível reconstituir a cadeia de custódia desde quem a coletou no então Zaire até a sua entrada na coleção da Fundación Azara[13]. Segundo o dr. Cláudio Bertonatti, antes de o dr. Norberto Müller falecer, este havia instruído o seu único herdeiro a legar algumas máscaras para o seu amigo naturalista, museólogo e colecionador. A amizade de mais de duas décadas entre Bertonatti e Müller começou quando este último morava em Nova York, onde trabalhava como chefe de tradutores da ONU. Ele era poliglota e havia feito o seu doutorado em medicina veterinária no Japão. Após a sua aposentadoria, o dr. Müller retornou definitivamente para Buenos Aires e os dois amigos seguiram a compartilhar da preocupação com a conservação da biodiversidade. Por coincidência, ambos tinham um bom número de máscaras de diferentes origens. Suas coleções foram constituídas ao longo de suas vidas. Em resumo, o dr. Bertonatti herdou cerca de 15 máscaras da coleção do seu amigo. Quatro delas são africanas, incluindo aquela doada à Fundación Azara. A doação dessa rara máscara

[12] Para mais informações, acesse https://fundacionazara.org.ar/.

[13] Trata-se de uma máscara com poucos exemplares em museus da América do Sul. Sobre esse tipo de máscara, ver: https://peabody.harvard.edu/ngaady-mwaash-kuba-mask. Acesso em: 21 maio 2026.

insere-se num processo gradual de doações que incluem a sua biblioteca, o seu arquivo fotográfico e as suas coleções de história natural e antropologia[14].

Além de máscaras autênticas, no sentido de que elas desempenharam uma função primordial nas suas comunidades de origem, cópias e cópias livres encontram-se no acervo da coleção antropológica da Fundación Azara. Assim como as réplicas, as cópias podem ter uma finalidade didática ou pedagógica em atividades como exposições ou oficinas.

A COLEÇÃO AFRICANA DO MUSEU OSCAR NIEMEYER (CURITIBA, BRASIL)

Nos primeiros anos do século XXI, o governo do estado do Paraná decidiu fazer do antigo prédio projetado em 1967 para sediar o Instituto de Educação um grande museu de arte. Desde 2003, o Museu Oscar Niemeyer (MON) tem sido uma referência nacional em termos de arte moderna e contemporânea. Uma das últimas coleções adquiridas pelo MON foi a de arte africana, composta por máscaras, estatuetas, objetos do cotidiano, instrumentos musicais etc., a qual foi uma doação do casal Ivani e Jorge Yunes, conforme consta no catálogo da exposição África: Expressões Artísticas de um Continente (MON, 2022, p. 9). Nada se sabe, entretanto, sobre a coleta das peças em seu "mundo de produção" antes de elas integrarem a coleção particular do casal Yunes. Pode-se inferir que não houve nenhum critério científico para a coleta desses objetos. Provavelmente, as peças circularam como mercadorias por vários países até o Brasil num período que abrange desde o final do século XX até os primeiros anos do século XXI.

A falta de critérios científicos para a constituição de coleções africanas que hoje se encontram em museus do Brasil parece ter sido uma constante. Se Napoleão Figueiredo e Ivelise Rodrigues (1989, p. 13) apontaram para os critérios estéticos e exóticos de seleção – e não etnológicos – que orientaram a coleta da coleção africana do MPEG, pode-se notar a mesma prevalência de critérios em outras coleções particulares de arte africana que posteriormente foram musealizadas.

PEÇAS AUTÊNTICAS, CÓPIAS E RÉPLICAS

Ao tratar das falsificações da arte do Egito faraônico, o historiador suíço Jean-Jacques Fiechter (2011, p. 46) agrupou-as em quatro categorias. Com base na sua tipologia, pode-se propor algo semelhante para o estudo das cópias e réplicas de objetos da África subsaariana. Em certas coleções museológicas há peças copiadas, de forma idêntica, de um modelo existente e conhecido. Enquadram-se nesse grupo as réplicas produzidas por museus. No Museu de História da Arte de Montevidéu, por exemplo, algumas réplicas de arte africana foram adquiridas de grandes museus da França, da Inglaterra e dos EUA. Também a Casa Museu Magdalena e Gilberto Freyre, em Recife, conta com a réplica de uma cabeça original da expedição de Leo Frobenius à Nigéria entre 1911 e 1912. Nota-se que toda réplica é uma cópia, mas a recíproca não é verdadeira.

Uma outra categoria de cópia, segundo Fiechter (2011, p. 46), seria o pastiche, ou seja, quando um objeto é inteiramente fabricado sem seguir um único modelo específico. Nesse caso, o copista reproduz elementos de diferentes objetos autênticos e reúne-os

[14] Informações obtidas em correspondência com o dr. Cláudio Bertonatti entre os dias 20 e 21 de maio de 2026.

em uma nova composição. Em geral, essa produção caracteriza-se pela falsificação, isto é, tem por finalidade enganar, fazer passar por verdadeiro o falso. Uma outra categoria seria a de objetos antigos, restaurados e embelezados para aumentar seu valor de mercado, constituindo também caso de falsificação. Por fim, tem-se a cópia livre, quando a peça se inspira em um objeto antigo ou se apropria de modo heterodoxo de um estilo ou de uma técnica tradicional para produzir novos itens.

Na museologia sul-americana, a distinção entre peças autênticas, copias e réplicas não tem sido muito levada em conta quando se trata de coleções africanas[15]. As exposições da chamada arte tradicional africana têm contornado o problema com o emprego de uma narrativa curatorial que obnubila tal distinção[16]. Além da documentação museológica assaz lacunar sobre as suas coleções africanas, os museus sul-americanos têm, de modo geral, investido pouco em pesquisa de proveniência. Assim, prevalece a opacidade em torno da cadeia de custódia ou sobre a autenticidade de certos objetos africanos em acervos museológicos do Brasil e países vizinhos.

Na Espanha, a curadoria da exposição de arte africana da coleção de José Manuel Pérez Latorre apresentou separadamente as peças autênticas e as cópias[17]. Segundo o curador Ángel Martín (2025, p. 167), as cópias são peças "cuja produção esteve motivada pela comercialização no mercado ocidental, principalmente Europa e EUA". Segundo ele, são objetos que nunca tiveram uso ritual, nem formaram parte do contexto social, político ou religioso de nenhum grupo tradicional africano. Essas cópias são inspiradas na escultura tradicional africana e seguem um modelo mais ou menos próximo ao original. Em outras peças, os escultores guardam algumas características dos modelos originais, mas apresentam certa liberdade criativa. São "cópias livres", segundo Ángel Martín (2025, p. 167).

A museologia sul-americana não tem adotado a distinção entre os objetos que foram produzidos para o mercado de arte e aqueles cuja produção se voltou a outra finalidade, notadamente interna à comunidade de origem. A peça africana autêntica seria aquela feita para usos tradicionais ou para cumprir certas funções sociais, culturais ou religiosas de um determinado grupo; já as cópias e as cópias livres são peças produzidas para o mercado. Existem ainda as réplicas feitas por museus. Por exemplo, a coleção africana da Casa Museu Magdalena e Gilberto Freyre, no Recife, conta com a réplica de uma máscara Chokwe feita, provavelmente, por algum artista do Museu do Dundo, da Companhia de Diamantes de Angola.

No acervo do Museu de História da Arte (MuHAr) de Montevidéu, encontram-se duas máscaras da Costa do Marfim, devidamente indicadas como réplicas das do Museu do Louvre. Há também a réplica de uma cabeça de rainha-mãe (n. inv. 1742) do antigo Reino do Benim. Ao contrário da réplica do acervo do MuHAr, adquirida no British Museum, em Londres, a cópia de uma cabeça similar integra a coleção do MON, mas não há informação sobre a "inautenticidade" da peça no catálogo da exposição África: Expressões Artísticas de um Continente (MON, 2022, p. 128). Uma outra cópia dessas

[15] Segundo o *Thesaurus para acervo museológico* (Ferrez; Bianchini, 1987, p. XXIX), as réplicas e reproduções devem ser distinguidas na classificação.

[16] Uma exceção foi a exposição *Uma história do poder na África*, realizada com curadoria de Vanicleia Silva Santos entre 23 de outubro de 2024 e 23 de fevereiro de 2025 no Museu Afro Brasil Emanoel Araújo.

[17] A exposição foi realizada de 28 de fevereiro a 27 de abril de 2025, na sala de exposições do governo provincial de Huesca, na comunidade autônoma de Aragão, na Espanha.

cabeças de altar da Iyoba (rainha-mãe) se encontra no acervo do Museu Afro Brasil Emanoel Araújo[18]. Segundo Santos (2024, p. 142),

> a produção contemporânea de réplicas e reinterpretações de obras históricas do Benim demonstra a vitalidade das tradições artísticas Edo e a permanência do interesse por sua cultura material. Ao incorporar essas obras aos seus acervos, os museus ampliam o debate sobre circulação, reprodução, patrimonialização e restituição do patrimônio africano, ao mesmo tempo em que problematizam narrativas que associam valor exclusivamente à antiguidade ou à autenticidade material dos objetos.

Figura 2 – Réplica pertencente ao acervo do MuHAr (esquerda) e cópia presente no acervo do MON (direita)



Fonte: Fotografia do autor (2026) (esquerda); MON (2022, p. 128) (direita)

Cabe ressaltar que essas cabeças em liga metálica são reproduzidas ainda hoje na Nigéria. No dossiê especial sobre a arte do antigo Reino do Benim, na revista *African Arts*, algumas imagens dessas cópias ilustram os artigos de Joseph Nevadomsky (1997, p. 21) e de Charles Gore (1997, p. 59). Podem-se, igualmente, adquirir tais cópias em mercados de várias metrópoles, como Paris e Berlim. Cabe ressaltar que essas cabeças em liga metálica são reproduzidas ainda hoje na Nigéria.

[18] No catálogo da exposição, considera-se a figura como uma réplica da peça original (Af1897,1011.1) do British Museum (Santos, 2024, p. 142), todavia os lábios superiores e a forma das faces da figura feminina no "modelo histórico" do museu inglês e daquela do museu brasileiro são diferentes. Por não ser uma cópia fidedigna nem autorizada pela instituição que tem a custódia da peça original, parece ser mais prudente chamar de cópia e não de réplica aquela representação de Iyoba do Museu Afro Brasil Emanoel Araújo.

Figura 3 – Cópias e cópias livres alusivas aos "bronzes" de antigas civilizações africanas em feiras de Paris (esquerda e centro) e Berlim (direita)



Fonte: Fotografias do autor (2026)

Cabe indagar sobre os critérios da musealização de certas cópias de arte africana ou dos motivos para que elas integrem o patrimônio museológico. No caso das coleções africanas da Fundación Azara e do MON, a distinção entre peças autênticas, cópias e cópias livres poderia contribuir para redefinir a sua significação patrimonial e para melhor valorar as próprias coleções. Além dessa distinção, a classificação e a tipologia das atribuições poderiam ser atualizadas. Em geral, as máscaras africanas são categorizadas como "objetos cerimoniais", segundo o vocabulário controlado do *Thesaurus para acervos museológicos* (Ferrez; Bianchini, 1987). Acontece que uma réplica ou uma cópia nunca foi usada como objeto de culto ou objeto cerimonial ou funerário[19], por isso se faz necessária a distinção entre peças autênticas, réplicas e reproduções na classificação dos acervos museológicos.

Em relação aos chamados "bronzes" de antigas civilizações africanas, parece ser de bom alvitre adotar uma postura flexível e compreensiva, como sugeriu Marc-Antoine Kaeser (2011, p. 25) ao abordar a questão da falsificação arqueológica. Segundo o arqueólogo suíço, nenhuma falsificação é inteiramente falsa, sempre há nela algo de verdadeiro. Ademais, o falso tem também uma história e, por conseguinte, reveste-se de uma certa autenticidade. Nesse sentido, as falsificações podem se tornar objetos de estudo capazes de estimular a pesquisa e enriquecer o conhecimento sobre as coleções etc. Afinal, "o estudo de falsificações constitui uma fonte de informação tão valiosa quanto o estudo de originais" (Fiechter, 2011, p. 45).

A ARTE AFRICANA ALÉM DA TRIBO E DO ESTILO

Como apontou Sidney Kasfir (1984), a associação entre tribo e estilo remete a uma etnologia colonial, no entanto o anacronismo persiste quando curadorias continuam a

[19] *O Thesaurus para acervos museológicos* (Ferrez; Bianchini, 1987) subdivide os objetos cerimoniais em: objeto cerimonial, objeto comemorativo, objeto de culto e objeto funerário.

empregar termos como "tribo" ou "estilo" para a chamada arte tradicional africana. A história da arte como uma história dos estilos já foi alvo de crítica do historiador marxista Nicos Hadjinicolaou (1988), que apontou os seguintes limites da história da arte através dos estilos: abordagem idealista ao tratar das formas como se elas evoluíssem por conta própria; enfoque na mudança estética como uma necessidade interna da forma, sem a necessária relação com as mudanças sociais; catalogação de estilos sem estudar a ideologia nas artes[20].

O conceito de "ideologia imagética", que Hadjinicolaou sugere para substituir "estilo", pode ter algum valor epistêmico para a arte africana durante o colonialismo, ou seja, quando escultores africanos passaram a reproduzir sua arte para o mercado. Desde meados do século passado, a chamada arte tradicional africana passou a ter outras funções e agregou outros valores, inclusive valor de mercado (Vansina, 1984). A produção mercantil de peças expandiu-se a partir de meados do século XX. Como afirma Ángel Martín (2025, p. 167, tradução do autor):

> A produção de cópias, que remonta ao final do século XIX na África, recebeu um grande impulso a partir da década de 1950, motivada pela crescente demanda ocidental (principalmente da Europa e dos Estados Unidos) e pela diminuição da oferta de obras tribais autênticas, cujas sociedades de origem estavam desaparecendo ao longo do século XX ou já haviam desaparecido.
> Inicialmente, as cópias eram produzidas nos países de origem de suas respectivas culturas. Mais tarde, com a globalização da África e o desenvolvimento da infraestrutura de transporte e comunicação, qualquer escultor de qualquer lugar do continente podia copiar obras de qualquer estilo simplesmente acessando uma imagem[21].

Na revista *Azara* (2021, p. 71), um mapa da África indica "*Origen étnico y geográfico de las piezas conservadas en la colección antropológica de la Fundación Azar*". Acontece que, provavelmente, as 45 máscaras reproduzidas nesse número da revista não tiveram como "mundo de produção" os pontos geográficos indicados. Como muitas dessas máscaras africanas foram produzidas para o mercado, o local de produção não corresponde forçosamente ao grupo étnico ou ao país indicados no mapa. Em Dacar, por exemplo, pode-se comprar objetos de arte africanos do Mali, da Costa do Marfim ou do Burquina Fasso, sendo incerto o verdadeiro local da produção.

Na reprodução das imagens de dezenas de máscaras africanas na revista *Azara* (2021, p. 65-70), o termo "estilo" foi empregado para se referir a certos grupos étnicos, por exemplo "máscaras estilo Bambara", "máscaras estilo Senufo", "máscaras estilo Guro", "máscaras estilo Baulé", "máscaras estilo Dan" e "máscaras estilo Pende". Nota-se uma associação direta com a lógica "*one tribe, one style*" (Kasfir, 1984). Algumas máscaras, todavia, são descritas simplesmente como "máscara Kuba", "máscara Songye" e "máscara Chokwe". Não há informação sobre as diferentes descrições. Cabe indagar pelo motivo

[20] Sobre o estilo como ideologia imagética, ver Hadjinicolaou (1988, p. 101-106).

[21] No original: "*La producción de la copia, que se remonta en África a finales del siglo XIX, tuvo un gran impulso a partir de los años cincuenta del siglo XX. Este incremento estuvo motivado por la creciente demanda occidental y por el declive de la oferta de las obras tribales auténticas, cuyas sociedades de origen estaban desapareciendo durante el transcurso del siglo XX o habían desaparecido ya. En un principio las copias se produjeron en los países de origen de sus respectivas culturas. Más adelante, con la globalización de África y el desarrollo de las estructuras de transporte y de las comunicaciones en general, cualquier escultor desde cualquier rincón del continente podía copiar obras de cualquier estilo conocido con tan solo acceder a una imagen*".

de algumas máscaras serem seguidas do termo "estilo" ou "tipo" e outras simplesmente pelo nome do suposto grupo étnico. Além disso, alguns dados desatualizados se repetem, como o etnônimo Bambara, em vez de Bamana, para um grupo de máscaras (de números 3, 4, 5, 6, e 7), e aparece ainda Zaire, em vez de República Democrática do Congo, para o país de origem de uma máscara (número 37)[22].

Em outra publicação da Fundación Azara, as imagens de sete objetos de arte africanos foram apresentadas como, respectivamente, das "tribos" Bambara, Igbo, Songye, Kuba, Kongo, Pende e Ashanti (Zorzi; Bogan, 2013, p. 18-19). Com base nessas sete imagens de máscaras e estatuetas africanas, pode-se também levantar a suspeição de que uma quantidade significativa de cópias reproduza uma arte tradicional sem, contudo, ter tido nenhuma função primordial em sua vida pré-museal. Como produção artesanal para o mercado, as cópias servem como arte decorativa para turistas estrangeiros ou para colecionadores amadores.

Com a crescente mercantilização da chamada arte tradicional africana, vale perguntar sobre a autenticidade. Para retomar as questões colocadas por Sidney Kasfir (1992, p. 41), os colecionadores são agentes importantes na criação de significados para a arte africana. Além dos colecionadores, os museólogos e os curadores podem atribuir outros valores para os objetos de uma coleção, até mesmo colocar em questão a autenticidade cultural de alguns.

Da coleção africana do MON, uma profusão de máscaras e estatuetas são também produtos para o mercado. A polêmica em torno da reprodução da chamada arte tradicional africana para o mercado foi importante no contexto da independência dos países africanos, quando houve a busca por novas expressões da emergente arte nacional e, ao mesmo tempo, um apelo pan-africano em defesa de uma unidade artística no continente africano. A produção de cópias da arte tradicional africana foi criticada por Aimé Césaire (2009) ao pensar sobre o porvir dela na contemporaneidade. O poeta da Martinica deplorou a imitação ou a reprodução seja dos cânones europeus, seja de motivos ancestrais de uma suposta tradição. Para Césaire (2009), a arte africana não devia se fixar numa tradição nem ficar atrelada à propalada "arte negra", tão cara ao mercado de arte ocidental. Seu vaticínio foi o seguinte: "A arte africana de amanhã valerá o que a África e o africano de amanhã valerem"[23].

Passados sessenta anos da reflexão de Aimé Césaire, cabe perguntar o que vale uma coleção de arte africana como a do MON. Segundo o curador da exposição África: Expressões Artísticas de um Continente,

> a arte africana feita pelo artista da nossa época é, portanto, uma arte popular autêntica; ainda que parcial ou totalmente transformada pela modernização, ela tende à boa-fé e à adaptação ou reelaboração das formas ancestrais honrando a tradição, levando sustento a seus familiares (*in* MON, 2022, p. 31-33).

Apesar de essa arte popular contemporânea ser expressiva na coleção africana do MON, a narrativa curatorial não indica quais são as obras "totalmente transformadas pela modernização" ou quais representam "reelaboração das formas ancestrais honrando

[22] Após o término da ditadura de Mobutu, em 1997, o Zaire passou a ser chamado República Democrática do Congo.

[23] No original: "*L'art africain de demain vaudra ce que vaudront l'Afrique de demain et l'Africain de demain*" (Césaire, 2009).

a tradição". Parece haver uma postura deliberada de fazer amálgama entre artefatos etnográficos usados em cerimônias ou rituais com aqueles objetos produzidos para o mercado de arte (Correa, 2024, p. 13). Sem fazer tal distinção, a exposição *África*: Expressões Artísticas de um Continente apresenta várias máscaras e outros objetos dos chamados "povos" africanos[24].

Se a Fundación Azara e o MON indicam respectivamente a "tribo" e o "povo" quando se trata de objetos de arte africanos é porque pressupõem que a autoria seja coletiva. Acontece que essa generalização parte de um equívoco: assim como nem todo argentino sabe dançar tango e nem todo brasileiro sabe dançar samba, nem todo africano sabe esculpir uma máscara no "estilo" da sua "tribo" ou do seu "povo".

Outro problema dessa generalização é a etnização da arte africana, como se cada etnia tivesse um estilo próprio. Tal etnização não dá lugar ao objeto mestiço. Por exemplo, no conjunto de imagens de máscaras da Fundación Azara publicado na revista da instituição (Azara, 2021, p. 65-70), o grupo de "máscaras estilo Bambara" contém algumas do grupo Marka. Máscaras similares aparecem no catálogo da coleção africana do MON como do "povo" Bamana ou do "povo" Marka, mas nem a Fundación Azara nem o MON informam que elas contêm evidências de empréstimos culturais entre grupos vizinhos.

Figura 4 – Máscaras dos acervos da Fundación Azara (esquerda) e do MON (direita)



Fonte: Revista *Azara* (2021, p. 65) (esquerda) e catálogo do MON (2022, p. 57) (direita)

Na série de máscaras da fundação (Azara, 2021, p. 65-70), há uma de "estilo Senufo" (número 24) que pode ser comparada à máscara da "cultura Senufo" do catálogo da exposição África: Expressões Artísticas de um Continente (MON, 2022, p. 60). Curiosamente, a primeira máscara tem como país de origem o Mali, e a segunda, a Costa do Marfim. Comunidades do grupo Senufo encontram-se em ambos os países. Nota-se, portanto, que a indicação de um ou outro país parece ser aleatória e não significa que a máscara tenha sido coletada no país indicado. A opacidade em torno da proveniência das coleções dificulta a pesquisa sobre a saída desses objetos do seu "mundo de produção", bem como a trajetória percorrida até a entrada no "mundo museal".

[24] Sobre essa exposição, ver MON (2022).

Figura 5 – Máscaras dos acervos da Fundación Azara (esquerda) e do MON (direita)



Fonte: Revista *Azara* (2021, p. 68) (esquerda) e catálogo do MON (2022, p. 60) (direita)

NEM OBRAS-PRIMAS, NEM *JOYITAS*

Algumas curadorias empregam o termo "obras-primas" para tratar de obras de destaque de certas coleções museológicas. O mercado editorial abusa também desse termo nas publicações sobre coleções museológicas, como no livro organizado por Rousseau e Protais (2016) sobre arte africana e no livro organizado por Stéphane Martin (2008) sobre as "obras-primas" das coleções do Museu do Quai Branly – Jacques Chirac, em Paris. Por seu turno, o Museu do Louvre convida os visitantes a ver as "obras primas" da sua nova Galeria dos Cinco Continentes, onde estão expostos alguns objetos de arte africanos. Esses grandes museus reproduzem uma visão de "obra-prima" já muito questionada na história da arte ao tratar da noção de hierarquia e de valor estético em termos interculturais.

A ideia de que "obras-primas" são apanágios dos "grandes museus" reforça uma concepção de hierarquia no ecossistema museal. No Brasil, a coleção africana do MON é a maior em itens entre as coleções museológicas de arte africana no país. Essa "grandiosa coleção de arte africana" oferece ao público experiências "instigantes e engrandecedoras", segundo a diretora-presidente do MON, Juliana Vosnika (*in* MON, 2022, p. 9), todavia nem o MON nem a Fundación Azara realizaram um estudo comparativo com outras coleções museológicas para avaliar melhor as suas próprias coleções africanas.

Como não há muita documentação sobre a coleta dos objetos africanos antes de eles integrarem os acervos da Fundación Azara e do MON, pode-se estimar que, na sua maioria, são materiais que datam das últimas décadas do século XX aos primeiros anos do século XXI. Ambas as coleções não foram constituídas com base em critérios científicos. O desprovimento de tais critérios para a constituição dessas coleções dificulta a tarefa de distinguir os objetos de arte autênticos das cópias ou réplicas. Uma análise preliminar do material coligido sobre essas coleções permite inferir que não se trata de nenhuma amostra representativa em termos étnicos ou culturais do continente africano. Por outro lado, as coleções africanas do MON e da Fundación Azara podem revelar alguns aspectos do colecionismo e das motivações subjetivas dos colecionadores, bem como das novas rotas de dispersão do patrimônio africano.

Predominam, em ambas as coleções, objetos da África Ocidental e Central. No discurso oficial de ambas as instituições, há referência à valorização da arte tradicional africana pelas vanguardas artísticas do século XX. Flávia Zorzi e Sergio Bogan (2013, p. 18) afirmam que a arte de Henri Matisse e Pablo Picasso foi influenciada pela plástica

africana. Os autores apontam que a arte das vanguardas europeias foi tributária da então chamada "arte negra". Segundo o curador da exposição África – Expressões Artísticas de um Continente, a arte africana influenciou o modernismo europeu (*in* MON, 2022, p. 35). Ele afirma ainda que Picasso teria ficado impressionado com as máscaras africanas em uma exposição em Paris em 1907 (*in* MON, 2019, p. 10). A verdade é que as máscaras africanas que Picasso e tantos outros artistas modernos apreciavam e mesmo colecionavam não têm nada a ver com as máscaras contemporâneas que compõem o acervo do MON.

O que viram os artistas como Matisse e Picasso eram peças raras das primeiras coleções etnográficas do Museu do Homem, em Paris, ou de exposições em galerias de arte realizadas pelos primeiros *marchands* da então chamada "arte negra". Como observou de forma acurada Sally Price (2000, p. 41), a "arte primitiva" foi uma ilusão moderna forjada por valores estéticos ocidentais. Desde a expansão dos impérios coloniais até as décadas de dominação colonial, esses artefatos foram retirados do seu "mundo de produção", onde tiveram uso de acordo com suas funções primordiais e entraram para coleções nas quais novos sentidos lhes foram atribuídos.

As narrativas da "descoberta" da arte africana pelos artistas das vanguardas europeias do início do século XX não devem obnubilar, no entanto, o fato de que aqueles artefatos etnográficos não são os mesmos que os objetos oriundos de uma copiosa produção para o mercado desde meados do século XX.

Um exemplo da retórica de uma instituição na periferia do ecossistema museal é a apresentação de objetos africanos como *joyitas*. Sob uma rubrica da revista *Azara*, Augustín Agnolin e Sergio Bogan (2017, p. 44-47; 2019, p. 62-65) apresentaram algumas "joiazinhas" africanas do acervo da Fundación Azara. A atribuição no diminutivo (*joyitas*) suscita uma ambiguidade. São "joiazinhas" em relação às "joias" que conserva a instituição ou às "joias" dos acervos de grandes museus do Hemisfério Norte? Por exemplo, o objeto de adivinhação em forma de crocodilo (*Itoom*) da coleção antropológica da Fundación Azara é uma "joiazinha" em relação ao objeto n. inv. 1989-46.2 do Metropolitan Museum de Nova Iorque?[25] Outro objeto de adivinhação apresentado como uma "joiazinha" seria menor que o objeto n. inv.1986.487.3a do Metropolitan Museum?[26] Ou seriam as duas peças de adivinhação apresentadas por Augustín Agnolin e Sergio Bogan (2019, p. 62-65) "joiazinhas" em relação às "joias" de outras coleções da Fundación Azara? Talvez o embaraço tenha algo a ver com o fato de a Fundación Azara ter várias coleções e a coleção africana ser pequena em relação às demais.

A apresentação de objetos considerados "exóticos" ou bens da cultura material dos outros merece uma reflexão mais acurada pela nova museologia. Para Sally Price (2000), tal questão é incontornável. Tê-la em conta ajuda a superar a artificial separação entre artefatos etnográficos e objetos de arte. Tratar os objetos africanos como "obras-primas" ou "*joyitas*" pode implicar noções de hierarquia e de valores estéticos sem valor epistêmico para uma história da arte ou uma museologia atenta à interculturalidade[27].

[25] Friction Oracle: Crocodile (Itoom). Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/316269. Acesso em: 17 maio 2026.

[26] Mouse Divination Vessel. Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/315045. Acesso em: 17 maio 2026.

[27] O antropólogo argentino Néstor García Canclini (2004) já chamava a atenção para a interculturalidade como um espaço de conflito e negociação, em contexto global de desigualdades.

MESTIÇAGEM E O ENTRELUGAR DOS OBJETOS AFRICANOS

No museu, um objeto pode começar uma nova "vida", porém ela pode ser uma continuação da vida pré-museal se for mantida a memória da cadeia de custódia, da trajetória do objeto antes da chegada ao museu. Esse percurso pré-museal faz parte do seu histórico. Se a entrada de um objeto no museu pressupõe novas atribuições simbólicas (de valor museológico), os processos internos institucionais, por meio dos registros de documentação museológica, dão continuidade a sua trajetória como bem cultural ou patrimonial.

A pesquisa de proveniência tem mostrado que museus recebem doações de objetos de arte sem muita documentação da parte dos doadores. Em geral, a documentação museológica possui muitas lacunas, notadamente sobre a cadeia de custódia de certos objetos antes de sua musealização[28]. Não é rara a entrada de peças no acervo dos museus sem passar pelo crivo de uma *expertise*. Para exemplificar, duas máscaras da coleção antropológica da Fundación Azara (número de coleção CFA-ANT-274 e CFA-ANT-349) foram apresentadas como máscaras *ngil* do século XIX. Informou-se ainda que "as atuais máscaras ngil são, em sua grande maioria, posteriores à proibição do culto, por voltados anos 1910, e têm sido produzidas para o mercado de colecionismo de arte"[29] (Giacchino *et al*., 2022, p. 126, tradução do autor). Mas qual foi o método empregado para a datação dessas duas máscaras? Qual a proveniência de ambas? Pertenciam a quem? Quando e onde foram adquiridas? Sem esses dados e, por conseguinte, sem rastreabilidade parece difícil aferir a sua autenticidade.

As máscaras do tipo *ngil* do grupo Fang da África Equatorial que datam do fim do século XIX são raríssimas. Em 2022, uma máscara *ngil* foi vendida por mais de 4 milhões de euros[30]. A Fundación Azara teria, então, duas dessas máscaras raríssimas? Se elas são do século XIX, como indica a própria instituição (Giacchino *et al*., 2022, p. 126), por onde passaram durante todo o século XX? Afinal, entraram para a coleção da Fundación Azara somente no século XXI. Nota-se, mais uma vez, o recurso retórico da alusão aos artefatos etnográficos que fascinaram Picasso como se fossem os mesmos objetos da coleção museológica: "Pablo Picasso (1881-1973) e outros tomaram contato com as esculturas feitas por artistas africanos, entre elas as dos Fang, e ficaram deslumbrados pela beleza, complexidade e trato das formas que mostravam"[31] (Giacchino *et al*., 2022, p. 126, tradução do autor).

Os objetos de arte africana das coleções da Fundación Azara e do MON têm proveniência diversa e podem ser distinguidos entre aqueles que tiveram uma função primordial no seu "mundo de produção" e os que foram produzidos para o mercado. Estes últimos são mais próprios de uma coleção de arte popular. Coleções etnográficas ou coleções de arte parecem se confundir nos respectivos acervos da Fundación Azara e do MON. Além disso, as coleções africanas dessas organizações contêm objetos mestiços.

[28] Sobre a musealização, ver Desvallées e Mairesse (2014, p. 56-58).

[29] No original: "*Las actuales máscaras ngil son en su gran mayoría posteriores a la prohibición del culto, alrededor del año 1910 y han sido producidas para el mercado del coleccionismo de arte*".

[30] Masque africain bradé à 150 euros puis revendu 4,2 millions aux enchères: la justice juge par deux fois la vente légale. Disponível em: https://www.lavoixdunord.fr/1648413/article/2025-11-21/masque-africain-brade-150-euros-puis-revendu-4-2-millions-aux-encheres-la. Acesso em: 17 maio 2026.

[31] No original: "*Pablo Picasso (1881-1973) y otros tomaron contacto con las tallas hechas por artistas africanos, entre ellas las de los fang, y quedaron deslumbrados por la belleza, complejidad y manejo de las formas que mostraban*".

Se as coleções africanas já apresentam um problema de geometria variada para o vocabulário controlado da museologia, os objetos mestiços dessas coleções têm ainda menos visibilidade, já que a classificação por "tribo" ou "povo" concorre para uma visão essencialista da dinâmica cultura africana[32].

A exposição *Planète Métisse,* com curadoria de Serge Gruzinski e realizada no Museu do Quai Branly entre 18 de março de 2008 e 19 de julho de 2009, apresentou dezenas de objetos mestiços. Em sua apresentação da exposição, Gruzinski (2009, p. 21) referiu-se ainda ao "fetiche africano":

> A trajetória do fetiche africano parece, nesse sentido, exemplar. É revelador que um termo de origem portuguesa e se aplicando à bruxaria medieval – feitiço – tenha podido ser transportado para as costas da África ocidental desde o século XV por marinheiros e padres de Lisboa. É neste contexto que a palavra se livra do seu sentido primeiro e que se elabora a ideia de fetiche com tudo o que ela veicula de densidade social, de presença viva e mobilizadora e de individualização conferida a um objeto inanimado.

Para Serge Gruzinski (2009), o fetiche como objeto mestiço é, ao mesmo tempo, produto e testemunho de uma história de circulação de pessoas e mercadorias, em regiões onde as misturas eram intensas. Assim, a exposição *Planète Métisse* apresentou ao público objetos mestiços euro-africanos, euro-americanos e euro-asiáticos[33]. Como bem observou Serge Gruzinski (2009, p. 17), as culturas não são unidades estáveis; por isso, pensar em mistura de culturas é postular uma pureza original anterior ao instante em que elas se fundem ou se misturam. O termo "cultura" jamais recobre unidades com fronteiras fixas ou precisas. A mistura de culturas só pode ser da ordem do abstrato, fusão de entidades inventadas ou idealizadas. Na prática, são os indivíduos, pertencentes a grupos ou classes sociais, que se afrontam ou se misturam num intercâmbio ou numa imposição de fragmentos dos patrimônios dos quais eles são, conscientemente ou não, os portadores ou transmissores (Gruzinski, 2009, p. 17-18). Ao tratar das "lógicas mestiças", Jean-Loup Amselle (2010, p. 258) estabeleceu o postulado do sincretismo original, de uma mistura na qual é impossível separar as partes.

A visão conservadora de que não haveria inovação na tradição africana não tem sustentação nem na teoria nem na historiografia. Sobre a transformação de uma tradição por meio da novidade e da inventiva individuais, o escritor e africanista Alberto da Costa e Silva (2021, p. 195) informa o seguinte:

> Nem sempre um escultor seguia uma única tradição. Ele podia trabalhar em diferentes estilos. Fazer, por exemplo, três ou mais tipos de máscaras, para atender a diversas demandas. E pertencer a uma cultura que, embora apegada a seus cânones, não desprezava ou até estimava, em alguns casos, a novidade e a inventiva.

[32] O vocabulário controlado do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) é resultado de uma padronização terminológica para organizar, descrever e acessar informações em acervos museológicos. Esses termos para uniformizar a catalogação de objetos culturais e documentos nem sempre estão adaptados às coleções africanas e às idiossincrasias dos objetos mestiços.

[33] Nota-se o limite conceitual do objeto mestiço, uma vez que o componente europeu é omnipresente. Se a exposição teve o mérito de valorizar objetos que geralmente não são valorizados nos museus pelo seu caráter híbrido, o fato de não ampliar o conceito para objetos mestiços sem componentes europeus comprometeu a própria visão da mestiçagem no mundo.

A ideia dessa possível mistura de "estilos" permite uma compreensão mais ampla das permutas culturais ou artísticas entre grupos africanos vizinhos. Uma transformação quase silenciosa de "estilos" podia ser derivada da mobilidade espacial e social dos "artistas".

> [...] Onde dois povos se tocavam, não seria de estranhar-se que os seus artistas mutuamente se influenciassem. Uma aldeia podia encomendar a imagem de um de seus deuses lares a um artista de prestígio de uma gente vizinha. Esse deveria esculpir de acordo com o modelo e as exigências do cliente, mas, ainda que não o desejasse, acabava por deixar na peça alguns traços de seu estilo grupal ou pessoal. Explicar-se-iam assim, por exemplo, certas esculturas bamanas talhadas à maneira senufa. E não se afaste a hipótese de que alguns artistas emigrassem de uma nação para outra, a convite ou por iniciativa própria, que recebessem aprendizes vindos de longe ou tivessem escolhido uma vida errante e andassem de terra em terra a vender os seus serviços. Assim poderiam ter-se difundido os estilos lubas e quiocos em Angola (Costa e Silva, 2021, p. 196).

Em geral, os objetos mestiços combinam formas, soluções estéticas e funções que não se reduzem a um só mundo de produção. Nesse sentido, vale voltar para a ideia inicial do entrelugar como um espaço de diferença e assimilação, mas também de resistência e novidade (Santiago, 1978). O entrelugar pode ser ainda entendido como um espaço liminar, onde indivíduos de diferentes culturas se encontram e se misturam. O entrelugar propõe uma superação daquelas posições fixas de "centro" e "periferia". Nesse espaço limítrofe, de entrecruzamento, há condição favorável ao hibridismo cultural e à proliferação de objetos mestiços.

O museu em qualquer cidade sul-americana pode ser um "entrelugar" para coleções africanas. Objetos de várias partes da África são expostos, às vezes, um ao lado do outro, malgrado a distância geográfica entre ambos ou a defasagem temporal de um para outro. Na exposição de um museu, esses objetos africanos podem "dialogar" com itens de zonas culturais de outros continentes. No MON, por exemplo, peças de sua coleção africana já foram expostas juntamente com obras de arte contemporâneas[34]. Na reserva técnica da Fundación Azara, objetos africanos da sua coleção antropológica "convivem" com artefatos de culturas indígenas da América do Sul. Cabe ressaltar que as coleções em ambas as instituições se encontram muito bem conservadas e de acordo com as normas técnicas da museologia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas primeiras décadas do século XXI, houve um aumento significativo de coleções africanas em museus da América do Sul sem, contudo, haver equivalência entre o salto quantitativo e o qualitativo. O processo de musealização de coleções africanas em instituições sul-americanas nas últimas décadas tem integrado, indistintamente, artefatos etnográficos e cópias ou cópias livres aos acervos. Para os artefatos etnográficos, a "vida museal" não tem as mesmas funções da pré-museal. Para as cópias, a "vida museal" reserva também outras funções. Além de integrar exposições temporárias ou itinerantes, máscaras e estatuetas de acervos museológicos tornam-se objetos de estudo para os

[34] Nova exposição africana do MON ganha novo diálogo com a arte contemporânea. Disponível em: https://www.parana.pr.gov.br/aen/Noticia/Nova-exposicao-africana-do-MON-ganha-novo-dialogo-com-arte-contemporanea. Acesso em: 22 maio 2026.

pesquisadores. Tais objetos são, igualmente, fotografados, e suas imagens podem ser reproduzidas em diferentes suportes materiais para fins didáticos ou comerciais ou como *souvenirs* na loja do museu. Essas obras podem vir a desempenhar outras funções, de acordo com as novas curadorias. Afinal, como escrevera Manuel Belgrano (*apud* Giacchino *et al*. 2022, p. 3, tradução do autor): "Nada tem seu valor real ou efetivo em si mesmo; tem apenas aquele que nós queremos lhe dar…"[35]. Resta saber se a ficção de pureza de "tribos" ou "povos" africanos persistirá nas narrativas curatoriais dos museus ou se novas formas de narrar a história desses objetos africanos darão ênfase ao hibridismo, aos empréstimos interculturais e à circulação da arte africana num mundo cada vez mais conectado.

A museologia sul-americana pode ampliar a sua perspectiva sem fixar os objetos africanos numa suposta tradição, sem promover uma visão essencialista e sem reproduzir a obsoleta associação entre tribo e estilo. Espera-se que este estudo preliminar contribua para o debate e para o avanço da reflexão crítica sobre a relação entre museu e sociedade e sobre o lugar (ou entrelugar) dos objetos africanos nos museus da América do Sul.

AGRADECIMENTOS

O autor agradece a Yolanda Davies, da Fundación Azara, e Humberto Imbrunisio, do MON, as informações fornecidas sobre as coleções africanas das respectivas instituições. Agradecimentos também para Jamille Barbosa, da Fundação Gilberto Freyre, pelos pormenores sobre a coleção de arte africana do escritor e sociólogo de Apipucos; para Natalia Alvarez, do Museo de Historia del Arte de Montevidéu, pela presteza e solicitude durante a minha visita ao MuHAr; para as historiadoras Marta Campomar e Marisa Pineau e os naturalistas Cláudio Bertonatti e Pablo Penchaszadeh, pelas indicações sobre as coleções africanas da Argentina. *Last but not least*, meus agradecimentos para a arbitragem anônima da revista e para Henrique Germano Etges, cujas críticas e sugestões foram valiosas para esta última versão do artigo.

REFERÊNCIAS

AGNOLIN, Agustín; BOGAN, Sergio. Personajes protectors africanos. **Azara,** n. 5, p. 48-51, 2017. Disponível em: https://fundacionazara.org.ar/portfolio_page/revista-azara-numero-5-2017/. Acesso em: 15 mar. 2026.

AGNOLIN, Agustín; BOGAN, Sergio. Prácticas y objetos de adivinación de África. **Azara**, n. 7, p. 62-65, 2019. Disponível em: https://www.fundacionazara.org.ar/img/revista-azara/revista-azara-2019-nro-007-ok.pdf. Acesso em: 15 mar. 2026.

AMSELLE, Jean-Loup. **Logiques métisses**: Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs. Paris: Payot, 2010.

AZARA. Buenos Aires, n. 9, 2021. Disponível em: https://fundacionazara.org.ar/img/revista-azara/revista-azara-2021-nro-009.pdf. Acesso em: out. 2026.

[35] No original: "*Ninguna cosa tiene su valor real, ni efectivo en sí mismo, solo tiene el que nosotros le queremos dar...*".

BHABHA, Homi R. **The location of culture**. New York: Routledge, 1994.

BIRO, Yaëlle. **Fabriquer le regard**: marchands, réseaux et objets d'art africains à l'aube du XXe siècle. Dijon: Les Presses du Réel, 2018.

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguales y desconectados**: mapas de la interculturalidad. Barcelona, Espanha: Gedisa, 2004.

CÉSAIRE, Aimé. Discours prononcé par Aimé Césaire à Dakar le 6 avril 1966: dans le cadre du Colloque sur l'art dans la vie du peuple qui marqua l'ouverture du Premier Festival mondial des arts nègres (30 mars – 21 avril 1966). **Gradhiva**, n. 10, p. 208-215, 2009. Disponível em: https://journals.openedition.org/gradhiva/1604. Acesso em: 20 mar. 2026.

CORREA, Sílvio M. de S. A "arte popular" esvaída na narrativa curatorial da exposição África – Expressões Artísticas de um Continente do Museu Oscar Niemeyer. **Revista Estado da Arte**, v. 5, n. 1, 2024. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/article/view/69327.

CORREA, Sílvio M. de S.; ETGES, Henrique G. African masks in three museums collections: Provenance and multiple uses. **Museum & Society**, v. 24, n. 2, July 2026. In press.

COSTA E SILVA, Alberto. **A África e os africanos na história e nos mitos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de museologia**. Florianópolis: Fundação Cultural Catarinense, 2014.

ECHEVERRÍA, Bolívar. **Vuelta de siglo**. Ciudad de México: Ediciones Era, 2006.

ESCO, Carlos. El oculto deseo del coleccionista. *In*: ARTE Africano en la colección de José Manuel Pérez Latorre. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2025. p. 19-26.

FERREZ, Helena D.; BIANCHINI, Maria H. S. **Thesaurus para acervos museológicos**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória/Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos, 1987.

FIECHTER, Jean-Jacques. Le faux de l'Egypte pharaonique. *In*: KAESER, Marc-Antoine (dir.). **L'âge du Faux**: l'authenticité en archéologie. Hauterive: Laténium, 2011. p. 43-47.

FIGUEIREDO, Napoleão; RODRIGUES, Ivelise. **A coleção etnográfica africana do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1989.

GIACCHINO, Adrián; BOGAN, Sergio; AGNOLIN, Agustín; MELUSO, Juan M.; ÁVILA, Mónica. **Dos décadas de las colecciones científicas de la Fundación Azara**: formación, composición y breves historias de algunas de las piezas que se conservan. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación de Historia Natural Félix de Azara, 2022. Disponível em: https://fundacionazara.org.ar/img/libros/Dos-decadas-de-las-colecciones-cientificas-de-la-Fundacion-Azara-2022.pdf. Acesso em: 15 mar. 2026.

GORE, Charles. Casting Identities in Contemporary Benin City. **African Arts**, v. 30, n. 3, p. 54-61, Summer, 1997.

GRUZINSKI, Serge. Planète Métisse ou comment parler du métissage. *In*: GRUZINSKI, S. (dir.). **Planète Métisse**. Paris: Musée du Quai Branly, 2009. p. 16-25.

HADJINICOLAOU, Nicos. **História da arte e movimentos sociais**. Lisboa: Edições 70, 1988.

KAESER, Marc-Antoine (dir.). **L'âge du Faux**: l'authenticité en archéologie. Hauterive: Laténium, 2011.

KASFIR, Sidney L. African Art and Authenticity: A Text with a Shadow. **African Arts**, v. 25, n. 2, p. 41-53 / 96-97, abr. 1992. Disponível em: https://doi.org/10.2307/3337059.

KASFIR, Sidney L. One tribe, one style? Paradigms in the historiography of African art. **History in Africa**, v. 11, p. 163-193, 1984. DOI: https://doi.org/10.2307/3171633.

L'ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers. Paris: Flammarion, 2010.

MARTÍN, Ángel. Arte y copia en África. *In*: ARTE Africano en la colección de José Manuel Pérez Latorre. Diputación Provincial de Huesca, 2025. p. 167.

MARTIN, Stéphane (dir.). **Chefs-d'oeuvre dans les collections du Musée du Quai Branly – Jacques Chirac**. Éditions Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, 2008.

MIRANDA, Wander Melo. **Glossário Silviano Santiago**: entre-lugar, por Wander Melo Miranda. 15 maio 2025. Disponível em: https://blogbvps.com/2025/05/15/glossario-silviano-santiago-entre-lugar-por-wander-melo-miranda/. Acesso em: 20 maio 2026.

MON – MUSEU OSCAR NIEMEYER. **África – expressões artísticas de um continente**. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2022.

MON – MUSEU OSCAR NIEMEYER. **África, mãe de todos nós**. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2019.

NEVADOMSKY, Joseph. Studies of Benin Art and Material Culture, 1897-1997. **African Arts**, v. 30, n. 3, p. 18-27, Summer, 1997.

PRICE, Sally. Objetos de arte e artefatos etnográficos. *In*: PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. p. 120-142.

RAIMONDO, Fernando *et al*. Objetos africanos en el Museo Etnográfico "J. B. Ambrosetti": un primer acercamiento a la documentación de tres colecciones etnográficas. *In*: CONGRESO DE HISTORIA DE LA ANTROPOLOGÍA ARGENTINA, 2020, Buenos Aires. **Actas** […]. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 2020, p. 272-283.

REPUBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA. Ministerio del Poder Popular para la Cultura. **Inauguran la exposición "Arte y reparación: una cita con el Congo" en el Museo de Bellas Artes**. 14 out. 2022. Disponível em: https://www.mincultura.gob.ve/noticias/inauguran-la-exposicion-arte-y-reparacion-una-cita-con-el-congo-en-el-museo-de-bellas-artes/. Acesso em: 17 maio 2026.

ROUSSEAU, Éloi; PROTAIS, Johann. **Chefs d'œuvre de l'art africain**. Paris: Larousse, 2016.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SANTOS, Vanicleia Silva (curadoria). **Uma história do poder na África**. São Paulo: Museu Afro Brasil Emanoel Araújo, 2024. 1 catálogo de exposição.

VANSINA, Jan. **Art History in Africa**. New York: Routledge, 1984.

ZORZI, Flavia; BOGAN, Sergio. África. **Exploración y Ciencia**, n. 1, p. 18-19, 2013.