



**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNMABUCO**  
**PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**  
**MESTRADO PROFISSIONAL**

**GERTRUDES GOMES LINS**

**A COLEÇÃO XANGÔ: A CULTURA MATERIAL AFRO-RELIGIOSA NO MUSEU DO  
ESTADO DE PERNAMBUCO.**

**RECIFE**

**2019**

GERTRUDES GOMES LINS

**A COLEÇÃO XANGÔ: A CULTURA MATERIAL AFRO-RELIGIOSA NO MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Departamento de História da Universidade Católica de Pernambuco – UNICAP/PE, como requisito parcial de desempenho para a obtenção do título de mestre em História.

**Orientador:** Prof. Dr. Ricardo de Aguiar Pacheco.

**Coorientadora:** Profa. Dra. Zuleica Dantas Pereira Campos.

RECIFE

2019

L759c

Lins, Gertrudes Gomes

A coleção xangô: a cultura material afro-religiosa no Museu do Estado de Pernambuco / Gertrudes Gomes Lins, 2019.  
178 f. : il.

Orientador: Ricardo de Aguiar Pacheco.

Coorientadora: Zuleica Dantas Pereira Campos  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de Pernambuco. Programa de Pós-graduação em História. Mestrado em História, 2019.

1. Museu do Estado de Pernambuco. 2. Patrimônio Cultural.  
3. Religiosidade. 4. Negros - Religião. I. Título.

CDU 069(81)

Ficha catalográfica elaborada por Mércia Maria R. do Nascimento – CRB-4/788

GERTRUDES GOMES LINS

**A COLEÇÃO XANGÔ: A CULTURA MATERIAL AFRO-RELIGIOSA NO MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO.**

**DEFESA PÚBLICA** em

Recife, 27 de junho de 2019

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Presidente:** Orientador: Prof. Dr. Ricardo de Aguiar Pacheco (UFRPE)

---

**Examinador:** Profa. Dra. Lídia Rafaela Nascimento dos Santos (Unicap)

---

**Examinador:** Prof. Dr. Bruno Melo de Araújo (UFPE)

RECIFE

2019

## **AGRADECIMENTOS**

Escrever uma dissertação é um grande desafio que demanda muitos momentos de solidão, no entanto, não conseguiria atravessar essa jornada, se não fossem os muitos amigos que me apoiaram e seguiram comigo nos mais deferentes momentos. Agradeço a todos que me deram a certeza de não estar sozinha.

Ao meu orientador em especial pela confiança que depositou em meu trabalho, não se restringindo apenas ao seu ofício de orientador, mas fazendo questão de demonstrar confiança na minha capacidade apoiando. À minha coorientadora, que me recebeu de forma bastante acolhedora ainda nos primeiros contatos, no início do meu trabalho.

À Universidade Católica de Pernambuco e ao Programa de Pós-Graduação em História, a todos os professores, Mestres dedicados que me proporcionaram momentos únicos de aprendizado e amadurecimento durante esse projeto. Aos meus colegas de turma, com os quais tive o prazer de compartilhar o cotidiano de uma pós-graduação.

Ao Museu do Estado de Pernambuco, que me apoiou e nunca mediu esforços em me atender com atenção e apreço, instituição pública de cultura, consciente da missão que tem seu apoio foi fundamental na construção desse projeto. Ao Setor de Museologia e Reserva Técnica, que sempre me acolheu e disponibilizou as informações de que tanto precisava para elaboração desse projeto, local onde tive o privilégio de conviver e trabalhar por um longo período com pessoas que não só me apoiaram, mas, muitas vezes foram interlocutores para os meus questionamentos e reflexões. Minha profunda gratidão e estima sem eles esse trabalho teria sido muito mais difícil.

Aos amigos que tive a felicidade de compartilhar o percurso do mestrado, caminhando junto e sofrendo junto nos momentos mais difíceis dessa jornada, minha gratidão. A todos os amigos que direta ou indiretamente contribuíram carinhosamente com esse trabalho.

Aos colegas da Secretaria de Educação de Pernambuco/GEPAF/UEBLI em especial aos amigos da Biblioteca do Professor, unidade onde trabalho atualmente, a quem devo muita gratidão, pela compreensão, generosidade e paciência, que foram decisivos para o desenvolvimento dessa dissertação.

Por fim, e principalmente, à minha família, que tão intimamente sempre esteve presente nesse meu projeto, não tenho como traduzir tamanha força e carinho que ela representa na minha vida. Dedico este trabalho, aos meus netos que sempre serão minha fonte inspiradora e de felicidade, e que abriram mão de tudo, para que eu concluísse essa pesquisa da forma como eu desejava.

## RESUMO

A presente dissertação propõe analisar a trajetória da Coleção Xangô no Museu do Estado de Pernambuco. Para isso, investigamos a trajetória dessa coleção na instituição, buscando conhecer os protocolos de preservação e documentação do acervo, tais como: procedência, entrada, tombamento, catalogação, exposições e restaurações. Desejamos com isso compreender as transformações simbólicas que ocorrem com os objetos religiosos que foram retirados de seu contexto original para integrar o acervo de um museu. De forma concisa apresentamos a história dos museus, seu surgimento e sua expansão na Europa, bem como os primeiros museus no Brasil e em Pernambuco. O estudo também analisa em que cenário surgiram as primeiras políticas públicas de preservação do patrimônio cultural de Pernambuco, conduzindo para a criação de duas instituições em 1929: a Inspetoria Estadual dos Monumentos Nacionais e o Museu Histórico de Arte Antiga do Estado de Pernambuco. Posteriormente, esse museu passaria a se chamar Museu do Estado de Pernambuco, em nosso estudo delineamos, também, o histórico dessa instituição que tinha a função de preservar os bens materiais de nosso patrimônio. Percorremos os estudos sobre religiosidade afrodescendente e o culto aos Orixás, destacando a repressão policial aos rituais afro-religiosos do Recife na década de 1930, com o fechamento de inúmeros terreiros, prisão de líderes e apreensão de objetos sagrados. Finalmente nosso estudo foca sua análise na história do Ilu, técnicas, materiais, processos de sacralização, seu uso nos terreiros e sua trajetória como objeto museológico. Desejamos, com nossa análise, provocar uma reflexão sobre alguns conceitos e teorias do processo de conservação e restauração analisando as intervenções realizadas no objeto.

**Palavras-chaves:** Museu; Patrimônio; Preservação; Religiosidade; Repressão; Afrodescendente.

## ABSTRACT

The present dissertation proposes to analyze the trajectory of the Xangô Collection of the State Museum of Pernambuco. For this, we will investigate the trajectory of this collection in the institution, seeking to know the preservation protocols and documentation of the collection, such as: origin, entry, cataloging, exhibitions and restorations. We wish to understand the symbolic transformations that occur with the religious objects that were taken from their original context to integrate the collection of a museum. Concisely, we present the history of museums, their emergence and their expansion in Europe, as well as the first museums in Brazil and in Pernambuco. The study also analyzes in what scenario the first public policies for the preservation of the cultural heritage of Pernambuco emerged, leading to the creation of two institutions, in 1929, the State Inspection of National Monuments and the Historical Museum of Ancient Art of the State of Pernambuco. Later, this museum, would be called the Museum of the State of Pernambuco, in our study we also delineated the history of this institution that had the function of preserving the material assets of our patrimony. We went through the studies on Afro-descendant religiosity and the Orixás cult, highlighting police repression to the Afro-religious rituals of Recife in the 1930s, with the closing of countless terreiros, arrest of leaders and apprehension of sacred objects. Finally our study focuses its analysis on the history of the Ilu, techniques, materials, processes of sacralization, its use in the terreiros and its trajectory as museological object. With our analysis, we wish to provoke a reflection on some concepts and theories of the process of conservation and restoration by analyzing the interventions carried out on the object.

**Keywords:** Museum; Patrimony; Preservation; Religiosity; Repression; Afrodescendant.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|                                                                                               |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Figura 1:</b> Propriedade do Sr. Augusto Frederico de Oliveira .....                       | 50  |
| <b>Figura 2:</b> Trio de tambores, dos terreiros de Xangô no Recife .....                     | 85  |
| <b>Figura 3:</b> Material apreendido de casas de Xangô pela polícia no Recife .....           | 91  |
| <b>Figura 4:</b> Vista parcial do depósito da SSP. ....                                       | 95  |
| <b>Figura 5:</b> Material apreendido nos Xangôs pela polícia no Recife .....                  | 96  |
| <b>Figura 6:</b> Ilus - Tambores do conjunto de percussão .....                               | 107 |
| <b>Figura 7:</b> Esculturas rituais representando Iemanjá e Oxalá .....                       | 109 |
| <b>Figura 8:</b> Esculturas rituais representando Oxum e Xangô.....                           | 110 |
| <b>Figura 9:</b> Placas com letreiro para indicar o local do terreiro .....                   | 111 |
| <b>Figura 10:</b> Bandeiras dedicadas à Xangô.. ....                                          | 112 |
| <b>Figura 11:</b> Oxés de Xangô, machados com duplo gume.....                                 | 113 |
| <b>Figura 12:</b> Objetos simbólicos dedicados a diversos Orixás.....                         | 113 |
| <b>Figura 13:</b> Panfleto de propaganda de centro espírita e Oração das 11 mil virgens ..... | 114 |
| <b>Figura 14:</b> Planta Baixa do Pavimento Térreo do Edifício Anexo do MEPE .....            | 131 |
| <b>Figura 15:</b> Exposição: “Culto Afro-brasileiro.....                                      | 131 |
| <b>Figura 16:</b> Planta Baixa, pavimento térreo do Casarão do MEPE .....                     | 135 |
| <b>Figura 17:</b> Exposição “Um acervo Revisitado”(2003/20016).....                           | 136 |
| <b>Figura 18:</b> Exposição: “Pernambuco, Território e Patrimônio de um Povo” .....           | 139 |
| <b>Figura 19:</b> Acondicionamento da Coleção Xangô na Reserva Técnica do MEPE .....          | 143 |
| <b>Figura 20:</b> Ilu N° 23 da Coleção Xangô do MEPE. ....                                    | 146 |
| <b>Figura 21:</b> Desinfestação e imunização da madeira .....                                 | 149 |
| <b>Figura 22:</b> Obturação de perdas superficiais e retoque final.....                       | 150 |
| <b>Figura 23:</b> Reposição de couro e cordas dos Ilus. ....                                  | 151 |
| <b>Figura 24:</b> Detalhe da instalação, com os Ilus, na Exposição .....                      | 153 |



## LISTA DE SIGLAS

|          |                                                            |
|----------|------------------------------------------------------------|
| APEJE    | Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano                |
| CEPE     | Companhia Editora de Pernambuco                            |
| CCSP     | Centro Cultural São Paulo                                  |
| DPHAN    | Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional     |
| FUNARTE  | Fundação Nacional da Arte                                  |
| FUNDARPE | Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco |
| FUNDAJ   | Fundação Joaquim Nabuco                                    |
| IAA      | Instituto do Açúcar e do Alcool                            |
| IBRAM    | Instituto Brasileiro de Museus                             |
| IHGB     | Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro                |
| IJNPS    | Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais              |
| INF      | Instituto Nacional do Folclore                             |
| IPHAN    | Instituto Patrimônio Histórico e Artístico Nacional        |
| INBMI    | Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados            |
| LBHM     | Liga Brasileira de Higiene Mental                          |
| MAB      | Museu da Abolição                                          |
| MAFRO    | Museu Afro-brasileiro                                      |
| MAP      | Museu de Arte Popular                                      |
| MASPE    | Museu de Arte Sacra de Pernambuco                          |
| MEPE     | Museu do Estado de Pernambuco                              |
| MHN      | Museu Histórico Nacional                                   |
| MNU      | Movimento Negro Unificado                                  |
| MNU – PE | Movimento Negro Unificado - Pernambuco                     |
| MUREO    | Museu Regional de Olinda.                                  |
| MUHNE    | Museu do Homem do Nordeste                                 |
| SHM      | Serviço de Saúde Mental                                    |
| SPAN     | Serviço do Patrimônio Artístico Nacional.                  |
| SPHAN    | Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional       |
| SSP      | Secretaria de Segurança Pública                            |

## SUMÁRIO

|                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------|-----|
| INTRODUÇÃO.....                                                   | 7   |
| 1 - CAPÍTULO: HISTÓRIA DOS MUSEUS .....                           | 14  |
| 1.1 - ORIGEM E EXPANSÃO DOS MUSEUS .....                          | 15  |
| 1.2 – COLEÇÕES, GABINETES E MUSEUS EM PERNAMBUCO .....            | 32  |
| 1.3 - HISTÓRICO DO MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO - MEPE .....     | 40  |
| 1.4 - A FORMAÇÃO DO ACERVO DO MEPE – AS PRINCIPAIS COLEÇÕES ..... | 51  |
| 2 - CAPÍTULO: RELIGIOSIDADE AFRICANA.....                         | 61  |
| 2.1 – A ESCRAVIDÃO EM PERNAMBUCO E RELIGIOSIDADE AFRICANA .....   | 62  |
| 2.2 – OS BATUQUES E OS ILUS NOS TERREIROS .....                   | 76  |
| 2.3 – A APREENSÃO DOS ILUS .....                                  | 89  |
| 3 - CAPÍTULO - A TRAJETÓRIA DA COLEÇÃO XANGÔ NO MEPE. ....        | 100 |
| 3.1 - A COLEÇÃO DO XANGÔ PERNAMBUCANO.....                        | 102 |
| 3.2 – ESTUDOS E EXPOSIÇÕES DA COLEÇÃO .....                       | 123 |
| 3.3. – CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DA COLEÇÃO.....                  | 140 |
| CONCLUSÃO.....                                                    | 154 |
| REFERÊNCIAS .....                                                 | 160 |
| ANEXO I – FICHA TÉCNICA - ILU Nº 23 .....                         | 170 |
| ANEXO II - RELATÓRIO DE RESTAURAÇÃO DO ILU Nº 23. ....            | 171 |

## INTRODUÇÃO

O tema de nossa pesquisa é a trajetória da Coleção Xangô no Museu do Estado de Pernambuco - MEPE, com enfoque no Ilu, que significa tambor em Yorubá (Nagô). São instrumentos musicais de percussão da família dos membrafônicos e os termos “atabaque” ou “tambor” são usados como sinônimos de Ilu por diversos autores. Membrafônicos são instrumentos musicais, que produzem som através da vibração de membranas distendidas, tencionadas nas extremidades do instrumento e são percutidas com as mãos ou baquetas.

Esses instrumentos chegaram ao Brasil através dos escravizados africanos e são usados em diversos rituais de cultos aos Orixás. Os Ilus são tambores sagrados usados nas cerimônias religiosas afro-brasileiras e, nesse contexto, possuem, além da função rítmica e musical, a função litúrgica de evocar a divindade para participar do ritual.

Antes de cumprir suas funções nos rituais religiosos africanos são “sacralizados”, estabelecendo, assim, vínculos com os deuses. São os Ilus, que fazem as ligações entre as entidades divinas do panteon afro-brasileiro com os seus devotos, promovendo a comunicação direta entre homens e divindades.

A delimitação do tema da pesquisa foi inspirada pela observação da trajetória do “Ilu” que, como um objeto da cultura material religiosa afro-brasileira, passa a ser um bem cultural, um objeto museológico. Nesse sentido, as hipóteses desse estudo visam analisar quais transformações simbólicas ocorreram com o objeto retirado do seu contexto original e ingressado num espaço de memória, um museu, buscando, sempre, relacioná-las aos fatos que transcorreram em seu percurso.

Tive a oportunidade de trabalhar no MEPE, por um período que somaram mais de vinte anos, nos quais, pude acompanhar a trajetória museológica de várias coleções. Dessa forma, observei por diversas vezes que, de acordo com o momento político ou econômico pelo qual passava a instituição, algumas coleções ficavam mais em evidência que outras. Assim como outras coleções, a Coleção Xangô é exemplo desse processo de mostra e guarda; lembrança e esquecimento, de acordo com o momento político e econômico vivido.

Acompanhar o percurso dessa coleção no interior do museu, analisando sua trajetória institucional e identificando as transformações que ocorreram com o objeto ao se tornar um bem patrimonial. O Ilu é um instrumento musical, de uso ritualístico nos terreiros, com funções litúrgicas específicas, agora, transformado em bem cultural, tombado no acervo do museu, representando um artefato da memória de um povo. Nesse movimento, o objeto

ritualístico, passa a ser um objeto museológico, compondo mostras e exposições com diálogos e narrativas que representam o passado e a memória dos cultos afro-brasileiros de repressão, resistência e religiosidade.

O MEPE é guardião de um numeroso e diversificado acervo, esse espaço de memória define o seu perfil como sendo um museu: histórico, artístico, arqueológico e etnográfico. Seu acervo etnográfico é bastante expressivo, pois possui peças de povos indígenas do Brasil e dos Andes e de povos afrodescendentes, com peças do Culto aos Orixás do “Xangô” pernambucano. Valores, saberes, tradições e experiências de diferentes indivíduos, grupos, povos ou nações formam um patrimônio cultural que, presentes no acervo de um museu, precisam ser preservados e difundidos.

Segundo Ulisses Rafael a expressão “Xangô”, nos estados do Nordeste brasileiro (Pernambuco, Alagoas e Sergipe) é usada para denominar os cultos afro-brasileiros e as casas de cultos.<sup>1</sup> Xangô é o Orixá do trovão e do raio, muito popular e importante para os devotos, por ser a divindade da justiça.

O acervo da Coleção, “Culto afro-brasileiro: um testemunho do Xangô pernambucano”, do Museu do Estado de Pernambuco é chamado de forma abreviada pelos técnicos do museu de “Coleção Xangô”. Em linhas gerais, essa coleção é composta por 307 peças, constituída por: instrumentos musicais, objetos simbólicos dedicados a vários Orixás, imagens católicas, vestimentas, bandeiras, cartas e orações. Confeccionados com os mais diversos materiais: peles, tecidos, fibras, penas, ferro, madeira, quelônios, chifres, búzios, cabaças entre outros. Esse acervo é tido como um testemunho vivo do “Xangô Pernambucano”.

Para Raul Lody, esta Coleção constitui um valioso conjunto de objetos que “passaram pelos seus espaços sagrados e que assumiram suas marcas religiosas para importantes momentos da vida dos terreiros de Xangô”, revelando marcas decisivas do estilo do culto desenvolvido no Recife. Esses objetos foram tomados dos seus espaços sagrados pela forte repressão policial aos cultos de religiões afrodescendentes da década de 1930 no Recife.

Nosso objetivo geral nessa pesquisa foi analisar a trajetória do Ilu, pertencente à Coleção Xangô do MEPE, bem como as transformações simbólicas ocorridas com esse objeto, relacionando, sempre, aos fatos que decorreram na sua trajetória no interior do Museu.

Para que tal fim seja alcançado, propõe-se especificamente:

---

<sup>1</sup> RAFAEL, U.N. Xangô em Alagoas nas primeiras décadas do século XX. In: COSTA,V; GOMES, F. (Org.). **Religiões Negras no Brasil: da escravidão à pós-emancipação**. São Paulo: Selo Negro, 2016. p. 351.

Realizar uma breve abordagem histórica sobre a expansão dos museus na Europa, no Brasil e em Pernambuco;

Analisar o discurso preservacionista da década de 1920 no Recife e suas consequências, a criação em 1929, de duas repartições responsáveis pela preservação do patrimônio pernambucano: a Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais e o Museu Histórico e de Arte Antiga do Estado de Pernambuco;

Retomar o debate bibliográfico, sobre escravidão e religiosidade africana em Pernambuco, e compreender como se deu o processo de repressão e apreensão aos terreiros de cultos religiosos africanos na periferia do Recife na década de 1930;

Averiguar o interesse da Missão Folclórica Mário de Andrade, pelos objetos dos terreiros, apreendidos na periferia do Recife, e entender sua influência na decisão das autoridades em transferir esses objetos para integrar acervo de um museu;

Localizar a Coleção Xangô no interior do MEPE, e analisar o percurso do Ilu como objeto museológico, investigando as medidas de conservação, restauração e difusão do objeto em estudo.

Os espaços de memória, como os museus, são instituições responsáveis pela preservação, pesquisa e difusão de bens culturais, com os significados sociais que lhes foram atribuídos. Segundo Ricardo Pacheco, “ao escolhermos um objeto para compor o acervo de um museu ou memorial, estamos retirando-o de seu contexto original para atribuir-lhe outra funcionalidade: a de evocar o passado e articular um discurso para esse fim.”<sup>2</sup>

Ainda nas palavras do autor, os objetos que integram o acervo de um museu “são alegorias do passado que se deseja lembrar”. Eles não são o próprio passado, mas objetos culturais selecionados e agrupados por uma comunidade, com a finalidade de representar sua identidade coletiva. Portanto, o objeto passa a ser considerado artefato de uma coletividade, grupo ou nação e, como tal, deve ser conservado em nome da memória e história desse povo.

Os objetos portadores de significados dão suporte à memória coletiva e, segundo Lúcia Oliveira, são fontes da história dos homens e da terra. Além disso, são expressões do conhecimento e do poder, requerem um espaço especial para sua guarda: o museu.

Criados como espaços de reunião de objetos (...). Eram tratados como templos do conhecimento, guardavam peças vistas como tesouros. Ao apresentar uma coleção, os museus operam uma transformação simbólica. Os objetos tornam-se, artefatos, obra de arte, relíquia. Passam a representar

---

<sup>2</sup> PACHECO, R.A. **Ensino de história e patrimônio cultural**: um percurso docente. Jundiaí: Paco, 2017. p. 105.

categorias abstratas, como a evolução da espécie, a identidade de um grupo, a nação.<sup>3</sup>

Como nos aponta Oliveira, os museus são lugares de memória que apresentam seus acervos em mostras ou exposições. Tais objetos dialogando entre si ou separadamente, apresentando uma narrativa impregnada de significados para uma comunidade ou nação.

Idealizada por um plano curador, esses objetos de memória, expostos no museu, são alegorias do passado, apreciados por cada indivíduo como objetos culturais que representam a memória de sua coletividade. São narrativas que provocam lembranças de determinada memória coletiva, agrupando indivíduos de uma mesma identidade.

Um monumento cultural ou um conjunto de objetos que integram o patrimônio do Estado, quando estão oficialmente tombados, adquirem proteção legal, através das leis que regem a preservação do patrimônio daquele estado. O mecanismo de tombamento inscreve o bem cultural na política de preservação do patrimônio, inserindo-o nos registros oficiais de proteção e salvaguarda. Proteger a integridade desse bem significa livrá-lo da destruição. O tombamento transforma bens, móveis e imóveis em relíquias ou monumentos, por isso “o rito de tombamento era a forma de sacralizar o passado.”<sup>4</sup>

Essa pesquisa buscou estimular o debate sobre a importância do museu como lugar de memória e sua responsabilidade na preservação do patrimônio cultural que está sob sua guarda. Esperamos contribuir, também, com outros estudos acadêmicos que se apoiem na temática aqui abordada.

Para referenciar a pesquisa, realizamos revisão bibliográfica e de literatura acadêmica além dos catálogos e publicações editados pelo MEPE, que muito nos aportou nas discussões ancorando o trabalho conforme objetivo proposto. Em paralelo, utilizamos, também, como fonte histórica principal, a análise e interpretação de artigos de jornais e documentos internos da instituição coletados no setor de museologia e biblioteca do MEPE, além da análise do próprio objeto.

Ao propor o estudo da trajetória do Ilu, esse importante instrumento de percussão dos terreiros de culto afro-religioso, ordenamos a pesquisa em três capítulos.

No primeiro capítulo, História dos Museus, iniciamos a pesquisa com um breve histórico do surgimento e expansão dos museus na Europa, no Brasil e em Pernambuco. Abordando também o histórico do Museu do Estado de Pernambuco – MEPE, instituição que

---

<sup>3</sup> OLIVEIRA, L.L. **Cultura é patrimônio**: um guia. Rio de Janeiro: FGV, 2008. p. 146.

<sup>4</sup> Idem, 2008, p. 123.

detém a guarda da Coleção Xangô, onde o “Ilu” encontra-se inserido. Apresentamos questões importantes sobre o contexto em que essa instituição foi criada e a formação de suas principais coleções.

Utilizamos como referência Dominique Poulot e Françoise Choay, conceituando e fundamentando a origem e expansão dos museus na Europa, a evolução da museologia como disciplina necessária para a organização dos museus. As discussões sobre os primeiros museus do Brasil e o seu desenvolvimento, Ana Cristina Brefe nos respalda com a formação dos museus históricos e as narrativas dos feitos heroicos e seus personagens do passado. Nas questões, dos museus de ciências naturais e suas exposições da fauna, flora e povos brasileiros, Lilia Schwarcz fortalece o debate com sua apurada análise sobre o surgimento dos museus etnográficos brasileiros e o contexto intelectual vigente na época.

Ao analisar as crônicas e notícias dos jornais que vigoravam na época (1928-1933), confrontamo-nos com o discurso intelectual dos preservacionistas na década de 1920, na cidade do Recife, debate que resultou na institucionalização da defesa do patrimônio pernambucano. Nesse contexto, analisamos o surgimento das primeiras medidas de preservação do patrimônio no estado, com a criação da Inspetoria Estadual dos Monumentos Nacionais e o Museu Histórico e de Arte Antiga do Estado de Pernambuco que, em 1940, seria recriado com o nome de Museu do Estado de Pernambuco.

No segundo capítulo, a temática abordada é a Religiosidade Africana, porém discutimos brevemente o escravismo em Pernambuco, propondo, uma reflexão sobre o tráfico de cativos africanos no Brasil como atividade comercial lucrativa. Sendo o tema principal do capítulo, a religiosidade africana, apresentamos seus rituais, liturgia e símbolos sagrados e o histórico e uso dos Ilus, com viés na confecção, sacralização, uso e sua representação nos terreiros. Desejamos retomar o debate acerca da repressão e a apreensão dos objetos dos terreiros na década de 1930 e, também, refletir sobre o interesse da Missão Folclórica Mário de Andrade nos objetos apreendidos aqui no estado.

Nas discussões sobre o tráfico negreiro em Pernambuco e os conflitos entre cativos e autoridades, utilizamos os autores Marcus Carvalho e João José Reis, que nos aportou com esclarecimentos relevantes. Quanto às questões sobre a repressão e apreensão aos terreiros do Recife, Zuleica Campos nos fornece importante reflexão, apresentando o discurso do Estado, da Igreja e a atuação dos intelectuais da área de saúde nesse processo de repressão.

O Catálogo da Missão Folclórica Mário de Andrade editado pelo CCSP em 2000, com os registros fotográficos de Luis Saia no depósito da SSP em 1938, e a produção acadêmica

de Vera Cardim Cerqueira nos trouxeram importantes contribuições sobre o material apreendido. Recorte importante que nos fez refletir sobre o empenho da Missão Folclórica na coleta os objetos apreendidos no Recife e sua influência no direcionamento de parte desses objetos para instituições museológicas.

No terceiro e último capítulo, será discutida a trajetória da coleção Xangô no MEPE, propomos uma reflexão do percurso museológico dos objetos na instituição, procedência, entrada no museu, registros e tombamento, estudos, conservação, restauração e exposições. Apresentamos a Coleção de forma detalhada, descrevendo os objetos mais importantes e suas características técnicas. Ainda nesse capítulo, verificamos os estudos e a catalogação realizados na Coleção que resultaram em exposição e publicação de catálogo.

Os estudos e as pesquisas museológicas são fundamentais para a compreensão das coleções que estão sobre a guarda dos museus. Analisamos, também, as mostras e exposições do acervo organizadas pelo museu e discutimos alguns conceitos e teorias do processo de conservação e restauração realizado no Ilu.

As abordagens sobre patrimônio histórico, memória social e cultura material visto como fonte e documentos para o estudo do passado, o autor Ricardo Pacheco nos guia por esses caminhos com importantes reflexões. Lúcia Oliveira nos conduziu nas reflexões sobre herança cultural e políticas do patrimônio adotadas no Brasil, além de nos alertar sobre as diversas transformações simbólicas que um objeto passa ao se tornar acervo de um museu.

Para apresentar a Coleção Xangô do MEPE, recorreremos aos estudos e catalogação de Raul Lody, que descreve e analisa cada peça da coleção, segundo seu uso, simbologia e consagração. Antropólogo e etnólogo dedicado aos estudos da cultura material dos povos africanos e afro-brasileiros, pois reúne um vasto material resultante de seu trabalho de estudo e catalogação das coleções africanas e afro-brasileiras nos museus brasileiros. Sua obra nos aporta também quanto à difusão do acervo, pois, o autor, atuou como curador em algumas exposições do MEPE.

As intervenções de conservação e restauração realizadas no Ilu foram analisadas com base nos documentos internos da instituição, utilizamos o “Relatório de Restauração de Obras da Coleção Xangô do Acervo do MEPE” da Conservadora e Restauradora Pérside Omena. Constam nesse relatório os seguintes subtítulos e especificações: Dados de Identificação do Objeto; com informações básicas da peça (título, autor, ano, técnica, materiais, dimensões e procedência); Estado de Conservação do Objeto; apresentando as condições técnicas e estruturais em que a peça se encontra, através de laudo técnico e registro fotográfico com



detalhamento dos danos; Tratamento Realizado; descrevendo os procedimentos técnicos da intervenção no objeto com registro fotográfico detalhado dos procedimentos; Metodologia e Procedimentos Adotados; apresentando as especificações do tratamento e descrição dos materiais empregados na restauração.

As fontes históricas que utilizamos nessa pesquisa são essencialmente do MEPE, consultados no Setor de Museologia da instituição: registros fotográficos, documentos museológicos de exposições, empréstimos, doações, fichas de restauração, inventário, relatórios, livro de tombo, documentos administrativos e recortes de jornais da Biblioteca. A essa documentação, foram cruzadas informações obtidas em crônicas e reportagens de jornais consultados nos seguintes arquivos: Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano – APEJE e as Hemerotecas Digitais da Biblioteca Nacional e da Companhia Editora de Pernambuco - CEPE.

Realizando uma reflexão oportuna, sobre nosso processo de busca e análise na documentação museológica, a qual é fonte histórica principal dessa pesquisa, nos ocorre que tivemos como agente facilitador, o fato de ter trabalhado no Setor de museologia do Museu do Estado. Conhecendo a rotina do museu e seus protocolos, norteamos as buscas na coleta desses dados, apesar de encontrar algumas lacunas na documentação.

A documentação museológica de uma instituição, além de conter informações importantes sobre os objetos, registra também, as ações do museu, de preservar, estudar e transmitir seu acervo. Ao rastrear e analisar essa documentação, durante a pesquisa, percorremos a trajetória da instituição através de seus documentos e, em diversos momentos, percebemos os esforços da instituição em cumprir sua missão de salvaguarda e difusão dos seus bens patrimoniais.

Os estudos e pesquisas museológicas realizadas pelos museus são de fundamental importância para a compreensão dos conteúdos das coleções que estão salvaguardas nessas instituições. Alimentando e enriquecendo a documentação museológica, com novos dados e informações, ampliam-se as possibilidades de novos diálogos e novas abordagens do acervo, junto ao público em geral. Conferindo assim visibilidade para as coleções do museu, seja através de suas exposições ou publicações, para visitante comum ou exigentes pesquisadores.

## 1 - CAPÍTULO: HISTÓRIA DOS MUSEUS

Neste capítulo, iniciando nossa pesquisa, pretendemos apresentar, de forma concisa, a origem, o surgimento e a expansão dos museus através dos tempos, abordando sua evolução na Europa e o seu surgimento no Brasil e em Pernambuco. Compreender o desenvolvimento da museologia que evoluiu como disciplina, a partir das necessidades dessa atividade, que passa a se organizar como instituição. Ao mesmo tempo, refletimos sobre alguns conceitos relacionados a Museus, Museologia e Patrimônio, uma vez que o estudo desse tema é tão interligado que, às vezes, confundem-se e dificilmente podem ser estudados separadamente.

Ainda nesse capítulo, nosso estudo investiga o contexto que originou a criação das primeiras instituições responsáveis pela preservação do patrimônio cultural do estado de Pernambuco. A ideia de defender o patrimônio histórico no Brasil começa a ganhar visibilidade entre os anos de 1920 a 1930. Em Pernambuco, a exemplo disso, no ano de 1928, o governo autoriza a criação de uma Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais juntamente com o Museu Histórico de Arte Antiga do Estado de Pernambuco, iniciativa pioneira, para o Nordeste do Brasil.

Posteriormente esse museu passaria a se chamar Museu do Estado de Pernambuco – MEPE, como instituição guardião dos bens culturais pernambucanos, abrigando a Coleção Xangô onde está inserido o Ilu, tambor sagrado dos cultos afro-religiosos, objeto de nosso estudo.

Os museus são instituições que guardam em seus acervos objetos vistos como artefatos de uma coletividade, memórias de diversos grupos sociais.<sup>5</sup> Esses espaços patrimoniais constituem verdadeiros arquivos de informações. Operam como centros discursivos e de interpretação, reconstituindo a narrativa da história, memória e identidade de um povo. O caráter educacional dos museus propicia a criação de vínculos entre o museu e a sociedade. Eles são considerados como “templos do conhecimento”, um lugar de “memória e poder”.

Salientamos que tanto no passado como no presente, os museus são espaços privilegiados de poder e memória. Além do mais, os museus realizam verdadeiras transformações simbólicas. Segundo Oliveira, os objetos tidos como bens culturais, quando retirados de seu contexto original, operam uma transformação simbólica, “tornam-se artefatos, obras de arte, relíquias”. Assim sendo, os objetos passam a representar categorias abstratas,

---

<sup>5</sup> OLIVEIRA, 2008, p. 146.

valores abstratos, como por exemplo: passam a representar a identidade de uma nação, cidade, grupos sociais.

Tratados como tesouros, esses bens patrimoniais passam a ser preservados e conservados como relíquias. Preservar os bens culturais é antever-se ao perigo da destruição e impedir que ele se manifeste. Para Mário Chagas, preservar é ver antes o perigo de destruição, valorizar o que está em perigo e tentar evitar que ele se manifeste como acontecimento fatal.

Assim a preservação participa de um jogo permanente com a destruição, um jogo que se assemelha totalmente ao jogo da memória e do esquecimento. A adoção de procedimentos, (...) constitui o que se chama de ‘política de preservação’.<sup>6</sup>

Os bens materiais que se preservam num museu são suportes de informações, objetos passíveis de serem utilizados para transmitir ou ensinar algo a alguém. A política de preservação adotada por essas instituições deve garantir que gerações futuras possam vir a conhecer suas referências passadas, respaldando assim sua função social.

O autor destaca que preservação e memória aproximam-se,

Memória e poder exigem-se. Onde há poder, há resistência, há memória e há esquecimento. O caráter seletivo da memória implica o reconhecimento de sua vulnerabilidade à ação política de eleger, reeleger, subtrair, adicionar, excluir e incluir fragmentos no campo do memorável.<sup>7</sup>

Entendemos nas palavras de Chagas que a preservação e a difusão da memória estão atreladas à política de preservação posta em curso pelas instituições museológicas, uma vez que elas são responsáveis pela guarda e integridade dos bens a ela confiados. Uma “memória” só pode ser social se puder ser transmitida, e isso acontece por meio de palavras verbalizadas, grafadas e também por imagens. Essa memória social é produzida a partir dos indivíduos de um grupo ou sociedade e é um processo complexo e dinâmico.

## 1.1 - ORIGEM E EXPANSÃO DOS MUSEUS

O termo “museu”, segundo a etimologia grega clássica, remete a uma pequena colina, o lugar das Musas. O Museu de Alexandria é um lugar na cidade de Alexandre onde se

---

<sup>6</sup> CHAGAS, M. Memória política e política de memória. In: ABREU, R; CHAGAS, M.(Org.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 160.

<sup>7</sup> Idem, 2009, p. 136.

reuniam homens sábios, era ao mesmo tempo, biblioteca, coleção e centro acadêmico. *Mouseion* é o templo das nove musas, filhas de Zeus e Mnemosine, divindade da memória, cada musa representava uma atividade criadora. Assim sendo, esses templos ou museus eram as mais antigas e reconhecidas instituições no campo da cultura e do patrimônio.

Tudo estava à disposição da ciência e do conhecimento, essas “casas” eram guardiãs de objetos impregnados de vestígios do passado, carregados de memórias e de histórias.

O hábito de colecionar acompanha o homem desde o início de sua existência, acumulando objetos valiosos que tenham significados para ele ou para uma coletividade, segundo Pomian, coleção pode ser:

(...) qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e exposto ao olhar do público pela instituição que os abriga ou por seu proprietário.<sup>8</sup>

Entendemos que o mundo das coleções, tanto particulares como dos museus, parece possuir um elemento comum, seria próprio do ser humano ou pelo menos de todo o homem civilizado, seria um impulso de propriedade ou uma inclinação apenas para acumular. Dessa forma, o homem guarda lembranças de um passado que ele quer manter presente na sua vida cotidiana.

Quando um objeto passa a integrar uma coleção, num espaço de memória, traz consigo valores e significados relativos à sua trajetória antes de se tornar um bem patrimonial de uma comunidade. Ao entrar para o acervo de um museu, um objeto soma novos valores e significados que lhes serão atribuídos sem, no entanto, perder seus valores anteriores e significados originais.

As coleções surgem a partir do século XIV, financiadas pela nobreza, e vão incorporando relíquias, obras de artes e curiosidades vindas de todas as partes. Mas é em torno do século XV, que o colecionismo ganha força novamente e se propaga por toda a Europa.

Nesse período, surgem os gabinetes de curiosidade, com coleções que tinham caráter científico e procuravam imitar a natureza, muitos já eram chamados de museus. Esses gabinetes acumulavam, em suas coleções, peças antigas e históricas, curiosidades naturais,

---

<sup>8</sup> POMIAN, K. Coleção. In: **Einaudi. Memória-História**. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1984, p. 53.

objetos exóticos. Enfim, as chamadas “bizarrices” que, geralmente, eram organizados em arranjos caóticos, porém conferiam prestígio e reconhecimento social ao seu proprietário.

É importante ressaltar que as coleções que surgiram na Antiguidade se distinguem das salas de curiosidades da Idade Média. Para Choay, as coleções reuniam objetos de arte, fragmentos, vestígios e relíquias da Idade Antiga, e os gabinetes de curiosidades reuniam não só objetos de arte, mas também objetos da natureza, excêntricos, exóticos, extravagantes e anomalias.<sup>9</sup> Muitas dessas coleções se tornaram museus, tais como concebemos nos dias de hoje. Com o tempo, essas coleções se especializaram e se organizaram, seguindo uma ordem e critérios científicos.

O gosto de colecionar incentivava o aparecimento de novos espaços e novos profissionais, fazendo surgir a figura dos “antiquários”, eruditos, colecionadores que pouco a pouco se tornaram grandes especialistas em arte antiga, que produziram importantes catálogos sobre o tema baseado em formas e estilos. Para o autor, essas obras impressas se constituíam verdadeiros dossiês e foram largamente utilizadas e citadas nas publicações de outros autores.

As coleções foram agrupadas por afinidades, podendo ser consideradas como um ensaio de classificação museológica. Essas coleções, em sua origem, não eram abertas à visitação pública. O acesso era restrito e só no final do século XVIII é que elas se tornam acessíveis ao grande público, como forma de instruir, difundir a história e o civismo.<sup>10</sup> Assim, podemos traçar a seguinte trajetória para o aparecimento e a evolução dos museus: as primeiras coleções da Idade Antiga; depois os gabinetes de curiosidades na Idade Média; seguidos dos antiquários com seus catálogos, dossiês e, logo, a abertura das coleções à visitação do público.

Os primeiros museus na Europa surgem na segunda metade do século XVIII, com a abertura à visitação do público de coleções nobiliárquicas, obedecendo a determinados critérios e não somente aos caprichos do proprietário. Inaugurando assim a época dos museus modernos com um novo ideal de uso público, de modelos e exemplos catalogados a partir da eficácia.

Esses museus passaram, então a guardar as coleções e tinham como objetivo conservar as obras e permitir a abertura ao público. Esse processo, que iniciara a partir do

---

<sup>9</sup> CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. SP: UNESP, 2006. p. 65.

<sup>10</sup> JULIAO, L. Apontamentos sobre a História do Museu. In: **Caderno de Diretrizes Museológicas**. Brasília: MinC / IPHAN / DEMU; Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura / Superintendência de Museus, 2006. p. 20.

Renascimento, sofre o impacto da Revolução Francesa, quando os bens da realeza, da nobreza e da Igreja passam a serem considerados patrimônios nacionais.

Diante de tantas mudanças foram feitos os primeiros decretos, visando proteger e salvar esses monumentos históricos do vandalismo revolucionário.

A fundação dos museus nacionais, iniciada em grande parte pela Revolução Francesa, converte, em seguida, o direito de entrar no museu em um direito do cidadão e, ao mesmo tempo, em uma necessidade para a identidade e para a reprodução da nova comunidade imaginária.<sup>11</sup>

Dessa forma, explica Poulot, no final do século XVII, os museus passaram a ter uma nova função: a de educar o indivíduo, estimular o senso estético e afirmar a identidade nacional. Eles tornaram-se instituições públicas, aberta a todos. “A constatação de coleções inacessíveis, conservadas de forma desordenada ou desprovida de catálogos, era motivo de escândalos”, o proprietário era acusado de colaborar com a ignorância e impedir o patriotismo dos cidadãos.

Na França, do final do século XVII, quando alguma coleção era mantida fechada, ocultada, sem visita do público, seu proprietário era acusado de impedir a difusão do conhecimento e do amor da pátria.

Com o progresso das ciências exatas durante os séculos XVII e XVIII, tem início uma nova classificação dos tesouros e as várias coleções que passam a ser dirigidas por cientistas especializados. Podemos considerar o primeiro esboço de profissionalização museológica, evoluindo para o museu moderno, pois surgem novas subdivisões: gabinetes de ciências naturais, galerias de quadros e de esculturas, gabinetes de moedas e de medalhas, etc.

Na França, os museus têm origens revolucionárias, pois “sua construção é baseada no confisco dos bens do clero, e em seguida, dos nobres”.<sup>12</sup> Poulot nos mostra que os bens passavam a serem considerados bens nacionais, e para proteger esses bens do vandalismo revolucionário foram criados os primeiros decretos, visando salvaguardar o monumento histórico. Contudo, ressalta o autor que a noção de patrimônio nacional era difundida para os homens livres, já que os indivíduos eram levados a reivindicar o acesso às obras de arte.

Nesse contexto, foi criado o Museu do Louvre, em 1793, para Choay, esse seria o lugar onde reuniria a maioria das obras de arte. Essas riquezas artísticas deveriam ser selecionadas as mais perfeitas, ou seja, aquelas ideais para a instrução, educar os indivíduos,

---

<sup>11</sup> POULOT, D. **Museu e Museologia**. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 59.

<sup>12</sup> Idem, 2013, p. 83.

estimular o senso crítico estético e afirmar a identidade nacional era a nova função do museu. Em 1796, o Museu dos Monumentos Franceses, organizado por Alexandre Lenoir, abre ao público, apresentando “uma formidável acumulação de fragmentos de arquitetura e de escultura”, dispostos de acordo com uma cronologia que lhe parecia aceitável.

Com base na legislação francesa de preservação dos monumentos históricos, Choay divide o patrimônio em duas categorias (móveis e imóveis) e para cada uma atribui um tratamento diferenciado.<sup>13</sup> Os bens móveis serão transferidos de seu depósito provisório para um definitivo, aberto ao público, consagrado com o nome de museu e terão a função de servir de forma pedagógica à nação, ensinando civismo, história, artes e estética. Já os bens imóveis possuem outra ordem de manutenção, precisam de infraestrutura técnica e financeira. É necessário resguardar o interesse coletivo sobre a destinação dos objetos que se tornaram patrimônio da nação, objeto de memória de uma coletividade.

Na Inglaterra, a história dos museus é marcada, também, por uma tradição de grandes colecionadores que disponibilizaram a posse de suas obras como um bem público. Em 1753, foi criado oficialmente pelo Parlamento o Museu Britânico, como depósito geral de coleções que teriam uso na posteridade. Assim, os museus vão surgindo um a um no continente Europeu.

Na Itália, a expansão dos museus ocorre no final do Século XVIII, com a abertura ao público de suas coleções da Galeria Uffizi, de Florença e em 1770, o Museu Pio- Clementino, em Roma, inicia sua expansão museológica, ampliando seu espaço por iniciativa do tesoureiro Clemente XIV e acolhendo numeroso material arqueológico.<sup>14</sup>

Com as ampliações no plano conceitual dos museus e as mudanças nas práticas museológicas, a História é convocada cada vez mais na produção do conhecimento sobre o passado e o papel que essas instituições representam na sociedade. O regime de historicidade proposto por Hartog nos faz pensar nos museus, como lugares onde a sociedade tece suas relações com o tempo passado e futuro. Um desdobramento da ordem do tempo para compreender de que forma as sociedades articulam seu passado, presente e futuro.

Segundo Hartog, a noção de regime de historicidade, em um sentido restrito, refere-se à maneira como a sociedade trata o seu passado. “A memória coletiva pode também, fazer parte do território do historiador ou, melhor ainda, tornar-se instrumento da escalada da

---

<sup>13</sup> CHOAY, 2006, p. 101-104.

<sup>14</sup> Idem, 2006, p. 61.

história contemporânea”.<sup>15</sup> Os museus são espaços detentores de bens materiais, que dão visibilidade às representações de uma coletividade. São como um documento histórico, revelador de um discurso entre o conhecimento crítico e a reconstrução afetiva da memória.

Ainda dentro desse cenário de memória coletiva, Pacheco ressalta que, ao ser reconhecido pelos indivíduos como representação legítima de seu passado, a memória coletiva atua como elemento constante da identidade do sujeito que a incorpora como sua,

Um objeto patrimonial não funciona sozinho, ele precisa estar inscrito em um quadro de memória que lhe dê sentido, necessita de uma rede de significados que lhe potencialize um significado particular. Ao eleger determinados bens (...) desejamos compor a fala autorizada sobre o seu passado.<sup>16</sup>

Assim, entendemos que, quando um determinado grupo social atribui algum valor a um objeto ou monumento como patrimônio histórico, está estrategicamente se relacionando com uma parte do seu passado e autorizando essa memória ser recontada, favorecendo, dessa maneira, a difusão de determinados eventos do passado, sejam eles lembranças de conflitos ou acordos existentes nessa memória coletiva.

A memória é entendida como a capacidade cognitiva que cada indivíduo tem de evocar, mentalmente, elementos ausentes. “Essa capacidade individual é enriquecida pela memória coletiva difundida por diferentes processos sociais a que o sujeito que lembra tem acesso”,<sup>17</sup> portanto, a memória social é essencialmente uma memória constituída de lembranças coletivas, mas, dessas lembranças, somente permanecem aquelas que a sociedade pode reconstituir.

Para Pacheco, esses lugares e objetos de memória coletiva não são o próprio passado, mas objetos selecionados e ordenados para produzir um efeito de real que evoque esse passado. Eles são alegorias do passado.

Alguns museus europeus do século XIX reuniam acervos expressivos de povos ou nações, surgindo nesse momento a necessidade de desenvolver métodos para a elaboração dos inventários e gestão dessas instituições. O modelo europeu de museu delineou os contornos de novos museus que surgiram em outras regiões.

---

<sup>15</sup> HARTOG, F. **Regimes de historicidades**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 160.

<sup>16</sup> PACHECO, R.A. O patrimônio histórico: objeto de pesquisa do historiador. In: **História, Unicap**, Recife, Unicap, 2017. p. 9.

<sup>17</sup> HALBWACHS, 2006 apud PACHECO, 2017, p. 9.



Ainda no século XIX, temos a criação de importantes instituições museológicas na Europa: em 1808, surgiu o Museu Real dos Países Baixos, em Amsterdã; em 1819, o Museu do Prado, em Madri; em 1810 o Altes Museum, em Berlim e em 1852, o Museu Hermitage, em São Petersburgo.

O século XIX é a era da expansão dos museus para a Europa e para o Brasil, é o momento de criação e implantação dos museus como instituição, prevalecendo, inicialmente, os museus de ciências naturais e depois os museus históricos.

De um modo geral, a história institucional do Brasil se inicia com a chegada da corte de D. João VI ao país (1808). A província do Rio de Janeiro foi transformada na sede da monarquia portuguesa, “centro produtor de cultura e memória”. As primeiras instituições de caráter cultural instalados na colônia foram: a Imprensa Régia (1810), a Academia real Militar (1810), a Biblioteca Nacional, Banco do Brasil, o Arsenal de Marinha, o Real Horto e o Museu Real (1818),<sup>18</sup> sendo este último destinado ao estudo de história natural e ao ensino de ciências físicas e naturais, apesar de estar ligada à monarquia e, em especial, à figura do Imperador.

A corte trouxe para o Brasil, seus arquivos, seus tesouros, sua biblioteca, além de seus funcionários mais graduados. Agora, era preciso pensar na instalação e adequação das instituições culturais do Brasil.

Muito antes da instalação dessas instituições, o Brasil já era considerado local privilegiado para a obtenção de coleções etnográficas e matéria-prima necessária para os museus de ciências naturais europeus. Segundo Lilia Schwarcz, em nosso país, surge uma série de museus de ciências naturais e etnográficos, vinculados aos parâmetros biológicos que vigoravam na época, os modelos evolucionistas e darwinistas.<sup>19</sup> A autora nos explica ainda que foram criados no Brasil diversos museus etnográficos nacionais, todos com caráter enciclopédico, voltados para pesquisa, difusão e classificação da fauna e flora brasileiras.

Durante todo o século XIX, a Região Norte e em especial a Amazônia foram palco de várias expedições científicas estrangeiras e nacionais. Para os especialistas, o país era considerado um paraíso para os cientistas e naturalistas, em decorrência da quantidade e diversidade de fauna e flora aqui encontrada.

Entre as iniciativas culturais de D. João VI está a criação, em 1818, do Museu Real, atual Museu Nacional, criado com a função de estudar a botânica e a zoologia local. Seu

---

<sup>18</sup> OLIVEIRA, 2008, p. 28.

<sup>19</sup> SCHWARCZ, L.M. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 70.

acervo inicial era composto por uma pequena coleção de história natural, doada pelo monarca, constando de objetos de mineralogia, artefatos indígenas, animais empalhados e algumas gravuras e peças de arte.<sup>20</sup> Nos primeiros anos, o museu manteve uma atuação modesta, só a partir do final do século XIX, é que ele se aproxima dos padrões científicos das instituições europeias.

As primeiras coleções da fundação do Museu Real eram compostas por coleções de História Natural. As mais antigas pertenceram à Casa de História Natural, criada em 1784, conhecida como Casa dos Pássaros, em 1813 essas coleções foram transferidas para a Academia Real Militar.

Em 1811, o rei africano Adandozan, rei de Daomé, enviou a D. João uma lista de presentes, constando: um trono, uma bandeira de guerra, duas bolsas de tabaco, dois pares de alpercatas e uma carta a D. João explicando os presentes, entre outros objetos. Além de seis escravos, quatro mulheres e dois homens, os presentes vieram de Aboney, capital do reino de Daomé. Tais presentes foram entregues por uma comitiva de embaixadores daomeanos que vieram ao Brasil negociar melhores condições para o comércio de escravos entre o Brasil e Daomé.<sup>21</sup>

Em 1818, estes objetos foram inseridos no acervo inaugural do Museu Real, constituindo assim a primeira coleção de objetos africanos do museu. A Coleção Africana do Museu Nacional possuía 700 peças já identificadas, adquiridas entre permutas e doações, as primeiras peças dessa coleção foram registradas no primeiro livro de tombo do Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional, enquanto que as últimas peças foram registradas no ano de 1936, já nos últimos livros. Antes do incêndio de 2018, o Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional contava com 22 livros de tombo em sua reserva técnica.<sup>22</sup>

Em 02 de setembro de 2018, lamentavelmente, o Museu Nacional, no ano em que, completou 200 anos de sua existência, foi consumido por um incêndio de grandes proporções que destruiu sua edificação e grande parte do acervo, que ali estava preservado para as futuras gerações. O museu possuía uma das mais antigas coleções de artefatos africanos e afro-brasileiros do país, até o momento não foram calculados com precisão os prejuízos de tão importante acervo, que pode ter se perdido completamente pelo calor das chamas.

---

<sup>20</sup> JULIÃO, 2006, p. 21.

<sup>21</sup> SOARES, M.C.; LIMA, R.C.A. Africana do Museu Nacional: história e museologia. In: AGOSTINI, C. (Org.). **Objetos da Escravidão**: abordagens sobre a cultura material da escravidão e seu legado. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013. p. 351-352.

<sup>22</sup> ALMEIDA, C.C.R. Ode à coleção Política da corte. In: **Temporalidades – Revista de História**, UFMG, 2018. p. 52.

A historiadora Mariza de Carvalho Soares e a museóloga Rachel Corrêa Lima afirmam que a Coleção Adandozan era a mais antiga e importante coleção de objetos africanos, reunidas em instituições públicas do país.<sup>23</sup> A Coleção Africana era constituída, por diversos conjuntos de objetos, os quais formavam pequenas “coleções”, dentro da Coleção Africana. Assim sendo, a coleção Adandozan, era formada, pelos presentes enviados pelo rei de Daomé, a coleção Polícia da Corte, reunia 120 objetos apreendidos pela Secretaria de Polícia da Corte entre outros conjuntos.

A Coleção, Polícia da Corte era formada por objetos, que fazem parte da história da repressão à cultura negra no Rio de Janeiro no final do século XIX. Apreendidos, num período em que o Brasil já se encaminhava para a abolição,<sup>24</sup> tais objetos eram confiscados, com o intuito de impedir as práticas das “casas de dar fortuna”. A definição para essas casas pairava sobre qualquer atividade ou costume de africanos, fosse ela religiosa ou profana seria enquadrada como locais passíveis de repressão e apreensão.

As casas eram invadidas, seus praticantes presos e todos os objetos apreendidos, no intuito de impedir a realização dos rituais. Segundo Almeida, esses objetos eram levados ao depósito da Polícia da Corte, porém em virtude da grande quantidade de batidas realizadas, um amontoamento de objetos se formou no depósito da polícia. Em decorrência disso, grande parte dos objetos foram queimados contudo a partir de setembro de 1880, o destino desses objetos passaria a ser outro.

O diretor do MN, Ladislau Netto, interessado pela etnologia e teorias raciais, solicita ao Chefe da Polícia que envie o material apreendido nas batidas para o MN. Argumentava ele que, os objetos estariam à disposição da polícia para qualquer averiguação, além de contribuir com a expansão do acervo do museu. Como resultado dessa parceria, teria início a composição da coleção Polícia da Corte formada no período de 1880 a 1887.<sup>25</sup>

A repressão às religiões africanas acontecia por todo o Brasil, o que ocorreu aos negros no Rio de Janeiro também acontecia em outras capitais, inclusive no Recife como abordaremos mais adiante. A repressão ao culto do Xangô pernambucano ocasionou grande apreensão de objetos simbólicos que posteriormente também foram transferidos e doados pela SSP para compor acervos de museus.

---

<sup>23</sup> SOARES; LIMA, 2013. p. 339.

<sup>24</sup> ALMEIDA, C.C.R. **Da polícia ao museu:** a formação da coleção africana do Museu Nacional na última década da escravidão. Dissertação (Mestrado) UFF, Instituto de História, Rio de Janeiro, 2017. p. 149.

<sup>25</sup> ALMEIDA, C., 2017, p. 120.

Prosseguindo com a implantação dos primeiros museus no país, em 1866 é criado no estado do Pará, entrada para a região Amazônica, através de uma iniciativa privada, o Museu Paraense, que depois passaria a se chamar Museu Paraense Emílio Goeldi – MPEG em 1906. Organizado para estudar a natureza amazônica, sua fauna, flora, povos, constituição geológica, geografia e história da região Norte do país, posteriormente sua gestão é transferida para o estado do Pará sendo reinaugurado em 1891.

Emílio Goeldi, zoólogo suíço, que havia ocupado o posto de naturalista no Museu Nacional, assume a direção do Museu Paraense no período de 1893 a 1907. Goeldi procurou fazer do museu uma reprodução fiel das instituições europeias, fazendo passar pela instituição uma série de naturalistas europeus: o botânico Jaques Hubert, o zoólogo Adolpho Ducke, o taxidermista Joseph Schonnann e o antropólogo e etnólogo Curt Nimuendajú.<sup>26</sup>

Sua gestão confere notoriedade ao museu, objetivava transformá-lo num centro de estudos e difusão do conhecimento, centrado nos estudos das ciências naturais e da etnologia do Pará e da Amazônia. Pretendia Goeldi, aproximar o museu de instituições, movimentos científicos e literários do estrangeiro, projetando assim o museu e o Brasil fora do país.

Dando um salto nesse contexto histórico dos museus etnográficos, vale destacar que esse respeitável etnólogo Curt Nimuendajú, manteve estreita relação com o pernambucano Carlos Estevão de Oliveira que foi diretor do Museu Emílio Goeldi de 1930 a 1946. Durante esse período, o jurista, poeta e folclorista pernambucano, teve a oportunidade de “escutar e ler” importantes relatos etnográficos, proferidos por esse etnólogo alemão, que dedicou parte de sua vida ao estudo e coleta de objetos de povos indígenas da região amazônica.<sup>27</sup> Foi também nesse período que Carlos Estevão reuniu sua preciosa Coleção de Arqueologia e Etnografia composta por mais de 3.000 artefatos de 54 povos do Brasil e dos Andes e, que posteriormente, seria doada ao Museu do Estado de Pernambuco por sua família.

O século XIX é a era brasileira da criação dos museus, o que coincide com o apogeu e expansão das instituições internacionais. Nesse período, os museus institucionalizaram-se, organizaram-se, definindo as coleções, demarcando regras, desenvolvendo um trabalho de pesquisa científica e se firmando pelo profissionalismo.

No caso brasileiro, o modelo museológico / museográfico do museu enciclopédico imperou até a virada para o século XX, e estava voltado para o conhecimento, a exposição e a classificação das exuberantes fauna e flora brasileiras.

---

<sup>26</sup> SCHWARCZ, 1993, p. 85.

<sup>27</sup>ATHIAS, R. A diversidade cultural dos índios no olhar de Carlos Estevão. In: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **O Museu do Estado de Pernambuco – MEPE**. São Paulo: Banco Safra, 2003. p. 284.

Ainda nessa linha de museus de história natural e etnográfico, foi criado em São Paulo, o Museu Paulista (1890) que contemplava a Região Sudeste, com um projeto de museu enciclopédico reunindo exemplares do conhecimento humano. Esse museu incorpora o acervo do antigo Museu Sertório, constituído por coleções de história natural, miscelânea de objetos como mobiliário, jornais e objetos indígenas, além de preciosidades do patrimônio arqueológico e histórico nacional.<sup>28</sup> Como nos explica Schwarcz, 1894 o Museu Paulista, inaugura oficialmente reunindo exemplares do conhecimento humano, tendo como base um saber evolutivo, classificatório e pautado no modelo das ciências biológicas em conformidade com os grandes centros europeus.

Posteriormente, objetivando cumprir o projeto de Affonso Taunay gestor do Museu Paulista, de 1917 a 1945, é acrescido da Secção de História e passa a ser conhecido como Museu do Ipiranga. Criada pela assinatura da lei nº 1911, de 29 de dezembro de 1922, voltada especialmente para a história nacional a partir da ótica paulista, alimentada pelos interesses políticos e econômicos da elite bandeirante.<sup>29</sup> No caso do Museu Paulista, observa-se um claro distanciamento cada vez maior do tipo de museu que imperava até então na instituição.

O Museu Paulista, explica Brefe, guardava ainda vários aspectos de um museu enciclopédico, quando começou a se delinear um novo perfil para um museu histórico, características também observadas em vários museus de outros países, a partir do século XIX. As coleções de história natural passaram a dividir a falta de espaço, com as crescentes coleções de história, tal situação foi determinante para a transferência do material de ciências natural para outro prédio, juntamente com o pessoal técnico-científico.

As primeiras instituições museológicas, criadas no Brasil, possuíam caráter enciclopédico, fundamentadas no estudo das ciências naturais. Embora, cada um deles, apresenta uma orientação voltada para determinado ramo do conhecimento, de acordo com a conjuntura local como condições particulares de criação e diversificação de cada acervo.

Porém, a marca comum a todos esses museus foi o desdobramento das coleções antropológicas, arqueológicas e etnográficas que se desenvolveram amplamente no país, entretanto, para Lilia Schwarcz, é equivocado considerá-los como museus etnográficos nacionais, pois seus acervos não representam o homem americano:

---

<sup>28</sup> SCHWARCZ, 1993, p. 79.

<sup>29</sup> BREFE, A.C.F. **O Museu Paulista**: Affonso de Taunay e a memória Nacional, 1917-1945. São Paulo: UNESP- Museu Paulista, 2005. p. 28.

(...) o que esses cientistas procuravam encontrar eram não só exemplos de culturas atrasadas, mas populações asselvajadas pela mistura de raças tão diversas. Apesar do espaço restrito destinado à antropologia na divisão temática dos museus, foi a partir dela que se enriqueceu tal tipo de discussão em que se redescobriu o “homem americano” empregando critérios naturalistas e raciais. Partindo do modelo das ciências naturais, utilizavam o desenvolvimento das espécies animais e vegetais ora como metáforas, ora como modelos para explicar (...).<sup>30</sup>

A partir dessa reflexão, podemos dizer que, para a autora, em relação aos museus etnográficos nacionais, nenhum deles se dedicou, exclusivamente, à etnografia ou à antropologia, devido à diversidade de seus acervos. Em quase todos os casos, esses museus reuniam também coleções de: zoologia, botânica, mineralogias, arqueologias, história e numismática. Além do mais, os objetos das coleções etnográficas, de um modo geral eram pouco significativos.

Ainda aliado a esse pensamento e longe de considerá-los museus etnográficos, Margareth Lopes avalia o perfil dessas instituições como o resultado do interesse das elites locais e da multiplicação de iniciativas científicas regionais.<sup>31</sup> Os fundamentos da ciência, de caráter evolucionistas aparecem como justificativa para medidas de cunho econômico, no momento de clara inflexão no domínio de museus de história natural, em escala mundial.

Vale ressaltar que, para Schwarcz, as pesquisas antropológicas, nessa época, estavam pautadas nos modelos internacionais das ciências naturais, baseadas no darwinismo e evolucionismo. “Permitiam o fortalecimento de critérios naturalistas e raciais”, distinguindo as raças miscigenadas das raças puras, “além de uma classificação pelo viés evolutivo, que levava a afirmação de diferentes níveis de civilização.”

De um modo geral, os museus foram afetados de forma significativa tanto pela “ciência” como pela “história”. Segundo Brefe, a ciência foi absolvida pelos museus, ainda no período dos gabinetes de história natural.<sup>32</sup> Com os avanços dos estudos científicos, novas e profundas mudanças ocorrem no domínio dos museus e a cada nova descoberta científica ou teoria explicativa da ordem do mundo, a classificação dos objetos era diretamente afetada.

Os museus brasileiros tiveram suas origens associadas a dois momentos conjecturais que são considerados marcos da cultura no país. Ambos ocorridos ainda no século XIX, um teria acontecido no início do século, e estava voltado para o desenvolvimento das ciências e

---

<sup>30</sup> SCHWARCZ, 1993, p. 93.

<sup>31</sup> LOPES, 1997 apud BREFE, 2005, p. 52.

<sup>32</sup> BREFE, 2005, p. 48-49.

das artes, e o outro no final do século vinculado às academias de direito e aos Institutos Históricos com uma busca de definição da cultura nacional.<sup>33</sup>

Para Margaret Lopes, os museus brasileiros voltados às ciências naturais, vão desde a criação do Museu Real até a criação do Museu Histórico Nacional, de 1818 a 1922, seguindo os moldes dos museus enciclopédicos até a sua especialização. Na virada do século XX, ocorrem mudanças nos museus de história natural em escala mundial, o que acaba interferindo também nos museus do Brasil.

Quanto à entrada da história no espaço dos museus, essa se dá de maneira lenta, porém definitiva. Segundo Brefe, coincide com a elaboração de uma nova história, que põe em destaque um passado pouco explorado até então.<sup>34</sup> Os objetos colecionados no museu seriam como uma referência básica do passado e do entendimento da história e teriam a função de estudar a ordem histórica das sociedades. É a redescoberta do passado, onde personagens e episódios poucos pesquisados passam a ter destaque e reconhecimento, compondo a história de um povo ou nação.

Para Poulot, “os museus de história se inscrevem comumente em uma perspectiva identitária para defender uma convicção, uma nação ou comunidades”.<sup>35</sup> Está relacionado com o sentimento de fervor patriótico, de maior ou menor intensidade. Esse tipo de museu teria como característica básica a alusão ao passado e ao entendimento da história.

A partir da reflexão de Poulot, podemos dizer que o museu histórico teria como característica básica as referências do passado com entendimento na história e seu acervo voltado para a exposição e estudo da história. Esses museus estão empenhados com a memória nacional e suas coleções privilegiam a elite e o culto às personalidades, baseado em fatos da história.

No Brasil no século XIX, era desejo dos intelectuais da elite a criação de uma associação científica que se dedicasse a estudos históricos e geográficos da nação. Tal associação deveria estar vinculada a um museu cujo acervo deveria ter o perfil histórico, relacionado ao nacionalismo pós-independência e ao romantismo.

Em 21 de outubro de 1838 foi fundado o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB, com a finalidade de preservar a memória nacional e estimular os estudos históricos, geográficos e de outras ciências sociais.<sup>36</sup> Seu acervo foi constituído por doações e aquisições

---

<sup>33</sup> LOPES, 1997 apud BREFE, 2005, p. 51.

<sup>34</sup> BREFE, 2005, p. 32.

<sup>35</sup> POULOT, 2013, p. 35.

<sup>36</sup> MENEZES, J.L.M. **Museu do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano**. Recife: Bureau de Cultura, 2017. p. 20.

de objetos que documentavam a formação e identidade da nação, com vistas à preservação da memória nacional.

Em 1839, começa a ser editada regularmente a “Revista do IHGB,” inicialmente trimestral publicando artigos e documentos sobre questões relevantes ao instituto, eventos históricos, limites geográficos, etnografia indígena, biografias de personagens brasileiros e extratos das atas do IHGB.<sup>37</sup> Os textos produzidos e publicados na revista representavam não só um levantamento documental, mas também um exercício de exaltação histórica de fatos e personagens pátria além de hinos, uniformes, medalhas e símbolos.

Nessa atmosfera, outros institutos históricos estaduais são criados no país, seguindo os critérios de preservação da memória e regidos pelo mesmo estatuto do Instituto Histórico do Brasil. Tais institutos tinham o intuito de “unificar a nação pela construção de um passado, com direito a mitos de origem, personagens marcantes e eventos memoráveis.”<sup>38</sup> Ressaltando que o objetivo principal da instituição, seria o recolhimento, a classificação e a guarda de documentos relativos à história e a geografia brasileira.

Em 1862, foi fundado o segundo Instituto Histórico do Brasil, e o primeiro do Nordeste, o Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano – IAHGP, criado juntamente com as comemorações do “41º aniversário da Independência e do Império do Brasil e aniversário da restauração de Pernambuco do poder dos holandeses.”<sup>39</sup> O fato é que o enfoque regional pernambucano era de tal forma destacado, que os textos sobre o local chegam a constituir 67% do total dos artigos publicados no período de 1870 a 1930.

O museu do IAHGP criado em 1866, destinado à história de Pernambuco, viria a ser o mais antigo do gênero, dessa Província, com acervo variado, fruto de doações de entidades ou pessoas que desejavam contribuir com a memória histórica do estado, mais adiante, detalharemos mais, sobre esse museu.

Em 10 de novembro de 1894, os jornais da época do estado de São Paulo convidam “todos os homens de letras desta capital, para uma reunião no Salão da Academia”<sup>40</sup> a fim de tratar da criação do Instituto Histórico e Geográfico Paulista. Era com grande orgulho que São Paulo recebia o novo Instituto, composto em boa parte por reduzida elite intelectual paulista.

---

<sup>37</sup> SCHWARCZ, 1993, p. 109.

<sup>38</sup> BREFE, 2005, p. 63.

<sup>39</sup> SCHWARCZ, 1993, p. 117.

<sup>40</sup> Idem, 1993, p. 125.



Tinha a finalidade de buscar no passado fatos e vultos da história do estado que fosse representativo da historiografia paulista. O tema que mereceu especial destaque, enquanto articulador de uma imagem própria e local foi o fenômeno do bandeirismo.

Segundo Julião, ainda dentro desse viés histórico, no Brasil, na segunda metade do século XIX, foram criados: o Museu do Exército (1864) e da Marinha (1868) no Rio de Janeiro, o Paranaense (1876), e o Instituto Histórico e Geográfico da Bahia (1894).<sup>41</sup> No final do século XIX, inicia-se o processo de separação entre os museus voltados para a instrução (aqueles que reuniam objetos de história natural, artefatos científicos), daqueles dedicados à beleza, compostos por objetos estéticos.

Nas primeiras décadas do século XX, no Brasil, os museus já tinham perdido o caráter enciclopédico original e permaneciam atuando apenas no campo da história natural. Nesse período, surgem os “museus históricos” com o objetivo de educar e informar a nação.

O Museu Mineiro, criado em 1910, também recebe peças de valor “artístico e histórico” colecionadas pelo Arquivo Público Mineiro desde 1895. Assim, entendemos que se inicia o período da expansão dos museus históricos, que passam a ser organizados com o objetivo de legitimar a noção de história oficial e educar o povo a conhecer fatos e personagens do passado histórico da nação.

Em 1922 é criado o Museu Histórico Nacional (MHN), pelo decreto presidencial de Epitácio Pessoa. Tem, como acervo inicial, parte da Exposição Comemorativa do Centenário da Independência e Gustavo Barroso como diretor (1922-1959). O MHN logo se transforma em um marco do movimento museológico brasileiro, rompendo com a tradição enciclopédica e inaugurando um modelo de museu consagrado à história e à pátria, formando, através da cultura material, uma representação da nacionalidade.<sup>42</sup>

Como observa Julião, o MHN foi organizado para educar o povo, por isso os objetos deveriam documentar a origem e a evolução da nação brasileira. Consagrado à história e à pátria, seu objetivo era veicular a história oficial através da cultura material, compreendida por obras das elites nacionais, especificamente do Império, período cultuado pelo Museu.

A história que se contava, apesar de conhecer uma linha tênue do tempo, era uma história nacionalista que exaltava fatos e procurava na cumplicidade e na paixão um sentimento patriótico, uma história de heróis e bandidos.<sup>43</sup> O que observamos nesse período é

---

<sup>41</sup> JULIÃO, 2006, p. 21.

<sup>42</sup> Idem, 2006, p. 22.

<sup>43</sup> SANTOS, M.S. **A escrita do passado em museus históricos**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006. p. 21.

a criação de uma experiência que procurava os elos entre presente e passado. Além dos objetos, o discurso que os acompanhava era fragmentado e descontínuo.

Todas as sociedades são históricas. Algumas sociedades admitem abertamente, enquanto outras se opõem a isso e preferem ignorar o fato, ressalta Hartog. Embora o grau de historicidade das sociedades seja o mesmo, a imagem subjetiva que cada qual tem de si mesmo e a maneira como compreendem essa historicidade variam de sociedade para sociedade. Para Hartog, regime de historicidade pode ser amplo ou restrito, macro ou micro-histórico, pode ser um artefato usado tanto para esclarecer a biografia de um personagem histórico como de um homem comum.

No final do século XX e início do XXI, dentro desse contexto histórico, novas experiências no campo dos museus são criadas, com o objetivo de divulgar uma nova imagem do negro, difundindo experiências de sucesso e histórias de negros bem sucedidos. Surgem o Museu Afro-Brasileiro de Salvador (1982) e o Museu Afro Brasil de São Paulo (2004), tais museus, além de recuperar a memória das práticas de exclusão e discriminação, pretendiam recuperar a memória das experiências que deram certo.<sup>44</sup>

Esses museus foram criados com o objetivo de exibir obras de artistas negros e objetos considerados de origem ou inspiração africana e apresentar a memória e a história do negro. Além de apresentar uma narrativa da cultura africana, tornou-se necessário abrir espaço para que diferentes grupos até então silenciados pudessem contar suas histórias, e se contrapor à identidade nacional que apagou diferenças étnicas e culturais.

O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia - MAFRO, inaugurado em 1982, em prédio histórico, onde funcionou o Real Colégio dos Jesuítas, e a primeira Escola de Medicina do Brasil. A coleção do MAFRO está dividida em dois eixos temáticos: Cultura Material Africana e Cultura Material Afro-Brasileira. A Cultura Material Africana está representada por objetos inspirados nas manifestações da África tradicional, a maior parte da coleção é originária da África Ocidental, principalmente do Golfo do Benin. A Cultura Material Afro-Brasileira engloba quatro coleções: Capoeira, Blocos Afros e Folgedos, Artes Plásticas e Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira.<sup>45</sup>

A partir do exposto, podemos dizer que o MAFRO é um dos poucos museus no país a tratar exclusivamente das culturas africanas e sua presença na formação da cultura brasileira. Desenvolve um projeto destinado ao atendimento do público escolar, como incentivo à

---

<sup>44</sup> OLIVEIRA, 2008, p. 153.

<sup>45</sup> MUSEU AFRO-BRASILEIRO - MAFRO, Universidade Federal da Bahia - UFBA. Disponível em: [www.mafro.ceao.ufba.br/](http://www.mafro.ceao.ufba.br/). Acesso em: 12 abr.2019.

aplicação da lei 10.639/03 que determina a “inclusão da história e culturas africanas e afro-brasileiras” no currículo escolar. O museu apresenta, através de importantes elementos materiais representativos dessas culturas, conteúdos que facilitam a compreensão dos aspectos históricos, artísticos e etnográficos identificando sociedades do continente africano. Dessa forma, difundindo conhecimentos destas culturas, visa contribuir para a eliminação do preconceito racial e o combate à intolerância religiosa.

Localizado no Pavilhão Manoel da Nóbrega, no Ibirapuera, o Museu Afro Brasil de São Paulo, é outra instituição pública, que preserva e difunde coleções da cultura material africana e afro-brasileira. Está subordinado à Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo e administrado pela Associação Museu Afro Brasil - Organização Social de Cultura. Sua inauguração aconteceu em 2004, com a coleção particular do Diretor Curador Emanuel Araujo, renomado artista plástico e museólogo, baiano, nascido em Santo Amaro da Purificação.

O acervo do museu é composto por mais de seis mil peças, dividido por núcleos temáticos, abrangendo aspectos da arte, da religião afro-brasileira, do catolicismo popular, do trabalho, da escravidão, das festas populares, registrando a trajetória histórica, artística e as importantes influências africanas na construção da sociedade brasileira.<sup>46</sup> É importante destacar a coleção de pinturas e desenhos do século XIX e XX, um representativo conjunto de obras de autores, amplamente conhecidos por “Negros Pintores”, constituindo um respeitável capítulo da história da arte brasileira.

Suas coleções abrangem diversos aspectos do universo cultural africano e afro-brasileiro, aborda temas como: a religião, o trabalho, a arte, a escravidão, entre outros. Suas coleções registram uma trajetória histórica de contribuições decisivas para a valorização do universo cultural brasileiro, revelando a influências africanas na construção da sociedade brasileira.

Vale ressaltar que através dos acervos organizados nos museus é possível desenvolver narrativas sob diversas perspectivas, no caso específico da cultura afro-brasileira é um instrumento ativo para a compreensão da vida social brasileira. Um acervo museológico permite não somente um mergulho no passado, mas também uma ampla oportunidade de questionamentos, como sobre a natureza da cultura, a natureza da herança recebida e, o sentido de compreendê-lo no processo de construção de identidades.

---

<sup>46</sup> MUSEU AFRO BRASIL, Disponível em: [www.museuafrobrasil.org.br/](http://www.museuafrobrasil.org.br/). Acesso em: 12 abr. 2019.

Os museus, tanto os de ontem quanto os de hoje, são um espaço privilegiado de poder e de memória, constituindo-se como novas formas de instituições de caráter cultural, que começam a surgir na atualidade, tais como: centros culturais, casas de culturas, memoriais, produtoras culturais voltadas para a formação cultural da população.

## **1.2 – COLEÇÕES, GABINETES E MUSEUS EM PERNAMBUCO**

Abordando sobre os museus em Pernambuco, tenho que me reportar ao ano de 1630, quando fomos invadidos pela Companhia Holandesa das Índias Ocidentais que envia para o Recife o Conde João Maurício de Nassau para governar e consolidar a conquista holandesa. Desembarcando aqui, em 1637, trazia em sua comitiva cientistas, artistas, cartógrafos e astrônomos, para registrar e documentar o lugar conquistado.

Segundo Menezes, esses registros e documentação científica deixada pelos holandeses é uma das melhores contribuições para o conhecimento de Pernambuco e da Região Nordeste. Destaca o autor a rica cartografia dos lugares, informações escritas sobre História Natural e uma extraordinária coleção de pinturas.

Entretanto “o que mais importa no momento é o Gabinete de curiosidades do governador”<sup>47</sup> ou seja, o quarto de maravilhas ao qual estavam associados o jardim e o zoológico”, construído por Nassau. Tudo converge indicando ser Nassau, um “ser bem identificado como um colecionador de curiosidades voltado para o exotismo do mundo tropical”. E assim continua Menezes em sua narrativa:

Não eram desconhecidos, assim acreditamos do governador Nassau, o Gabinete de curiosidades do médico Ole Worm, (1588-1654). O Museum Wormianum, ou ainda o Gabinete de Georg Everhard Rumphius, existente naquele momento histórico, cujo catálogo foi na oportunidade editado e publicado. Tudo faz crer que o governador, quando deixou o Brasil em 1644, teria levado seu gabinete para a Holanda. Interessa-nos, de momento, assinalar a anterioridade do Brasil, estando submetido ao domínio holandês, na formação de coleções das raridades nas Américas.<sup>48</sup>

Podemos entender nas palavras de Menezes que o rico herbário organizado pelo cartógrafo e cientista Georg Marcgraf reunia os mais diversos espécimes, incluindo informações escritas, “ultrapassava uma simples coleção, vaga e desordenada de outros gabinetes da época”. Assim, Georg Marcgraf juntamente com Piso seriam os autores da

---

<sup>47</sup> MENEZES, 2017, p. 17.

<sup>48</sup> Idem, 2017, p. 18.

História Naturalis Brasiliae publicado em Amsterdam no ano de 1648, a primeira obra de caráter científico sobre a natureza brasileira.

Antes da chegada da corte, no Brasil, em 1808, existiam alguns hortos e jardins botânicos que, segundo Cantarelli, naquela época não eram vistos como museus. É o caso do “Horto D’el Rei, em Olinda, criado por Carta régia, em 17 de novembro de 1798, bem como o Museu de História Natural, conhecido como Casa dos Pássaros, criado pelo vice-rei Luís de Vasconcelos”.<sup>49</sup> A Casa dos Pássaros, no Rio de Janeiro, realizava trabalhos de taxidermia para a corte em Portugal.

O responsável pela taxidermia era Francisco Xavier Cardoso Caldeiras, conhecido como “Xavier dos Pássaros”, era ele quem preparava espécimes da fauna brasileira e enviava para o rei de Portugal. O trabalho de taxidermia consiste em dar forma à pele de animais, remontando sua anatomia original, para efeito de exposições ou estudos. O acervo da Casa dos Pássaros depois foi incorporado ao Museu Real.

Os museus de ciências naturais são voltados para a instrução e reúnem objetos de história natural e artefatos científicos. Tiveram significado especial para o Brasil, que possui uma situação privilegiada para a obtenção dessas coleções. Entre 1870 e 1930, devido a sua localização nos trópicos, o Brasil foi constantemente explorado por naturalistas europeus que viam na América uma fonte inexplorada de espécies vegetais, animais e minerais.<sup>50</sup>

Nesse contexto, o Museu de História Natural Louis Jacques Brunet, do Ginásio Pernambucano consolidou-se em Pernambuco como referência de ensino e pesquisa em ciências naturais. Esse museu abriga um acervo de 4.000 peças nas áreas de botânica, zoologia, geologia e arqueologia. Em 1855, o naturalista francês Louis Jacques Brunet, já em atividade em Pernambuco, é nomeado para lecionar ciências naturais no Ginásio.

Segundo Rômulo Gonzales, “Não foi possível precisar” o momento do funcionamento do museu, porém o folhetim “A Carteira”, publicado no Diário de Pernambuco em maio de 1857, apresenta o recém-criado “Museo do Gymnasio”.<sup>51</sup> Para aumentar a coleção inicial do Museu do Ginásio, Brunet realiza duas grandes viagens: uma ao interior de Pernambuco (1858-1859) e a outra para o Pará e Amazonas (1860-1862).

---

<sup>49</sup> CANTARELLI, R. **Contra a conspiração da ignorância com a maldade:** inspetoria de monumentos de Pernambuco. Recife: Fundaj, Massangana, 2014. p. 24.

<sup>50</sup> GONZALES, R.J.B.F. Construindo uma coleção: as expedições científicas de Louis Jacques Brunet e o Museu do Ginásio Pernambucano (1857-1862). In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL CULTURA MATERIAL E PATRIMÔNIO DE C&T, 4., **Anais [...]**. Rio de Janeiro, 2016. p. 340-341

<sup>51</sup> GONZALES, 2016, p. 339 -341

Em meados do século XIX, o sentimento de nacionalismo, pós-independência presente na elite política e intelectual, sinalizava que era preciso compor uma história nacional capaz de unificar a nação. Assim como acontecia em todo país, tal ambiente intelectual também influenciou o surgimento do Instituto Histórico estadual de Pernambuco.

O Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano – IAHGP foi criado em 28 de janeiro de 1862 através de iniciativa particular existente na Província, sendo esse instituto o primeiro Instituto Estadual a ser criado no Nordeste e o segundo Instituto Histórico do Brasil.<sup>52</sup> Inaugurado com sessão solene, acompanhada de toda a pompa e distinção, que exigia a ocasião, o Instituto respondia às aspirações políticas e culturais da província pernambucana, que pretendia manter a hegemonia ao menos no interior da região nordestina.

A criação do Museu do IAHGP estava previsto desde sua fundação, sendo esta uma das ações prioritárias da instituição, aberto ao público em 1866, destinado à história de Pernambuco. Portanto, um dos museus, mais antigos do gênero no estado, com acervo variado fruto de doações oriundas entidades ou particulares. Como Instituição voltada para os estudos históricos foram lhe oferecidos todo tipo de objetos, “curiosidades” ou “raridades”, objetos históricos, indígenas e de ciências naturais compunham suas salas expositivas.<sup>53</sup> A instituição possui duas funções primordiais: de um lado, a recuperação da história da pátria; e outro, a comprovação da relevância da história pernambucana nos destinos do país.

Seu acervo caracterizou-se por doações aleatórias e não por aquisições direcionadas, no início de sua existência tomava como modelo os demais museus do país, que, apresentavam ausência de cronologia e método causando enorme confusão aos visitantes.<sup>54</sup> A diversidade de objetos ofertada, somada à ausência de uma filosofia na forma de expor, transformava aquela apresentação, numa grande desordem da memória histórica, que se pretendia transmitir naquele momento.

O museu passou a ser depositário de documentos importantes e raros da História de Pernambuco e do Brasil, sendo um centro de referência para pesquisadores brasileiros e estrangeiros de várias áreas, reunindo documentos de diversos movimentos libertários do estado. Como instrumento de divulgação da história e da cultura de Pernambuco, o Instituto publica desde 1863, a Revista do IAHGP, um periódico científico que reúne renomados pesquisadores tanto brasileiros como de outros países.

---

<sup>52</sup> SCHWARCZ, 1993, p.117-118.

<sup>53</sup> MELLO, 1985 apud MENEZES, 2017, p. 21.

<sup>54</sup> MENEZES, 2017, p. 22.

Entre 1960 e 1970, já instalado na sede atual, o museu passa por reformas físicas e expográficas. A reforma do prédio possibilitou uma nova organização dos ambientes e um guia foi redigido como fonte de informação para os visitantes sobre o acervo exposto.

O Museu do IAHGP adaptou-se as mudanças e inovações imposta pela nova museologia e em 2003, reabriu suas portas à visitação, expondo seu variado acervo, fruto de um longo período de doações, levando em consideração a relação museu/escola e a necessidade de difundir a História de Pernambuco.<sup>55</sup>

Obedecendo a critérios, os objetos do museu foram organizados em salas temáticas assim distribuídas, no térreo: Salas das lutas libertárias, Sala dos historiadores e Sala Gilberto Freyre. No pavimento superior: Sala do Império brasileiro, Sala do Conde da Boa Vista, Sala do mobiliário pernambucano, Sala das cadeirinhas de arruar e uma alcova. No pátio: Sala das armarias e as pedras lavradas. Dessa forma, o Museu do IAHGP apresenta sua nova expografia, distribuindo cronologicamente o acervo em ambientes percorridos pelos visitantes.

No início do século XX, a cidade do Recife, em prol do desenvolvimento, passava por transformações urbanísticas que desagradava à elite saudosista e aos intelectuais da época. O saque de obras de arte às igrejas e, demolições dos monumentos históricos eram constantes. O patrimônio histórico e artístico era lapidando empobrecendo o estado de suas relíquias.

(...) chamar a atenção das nossas “elites” e intelectualidades da época para as coisas da arte regional e para as nossas velhas igrejas e a protestar contra os atentados à nossa tradição, contra a demolição dos arcos da cidade, contra os “biscateiros” que invadiam as sacristias arrebanhando para o estrangeiro, painéis, antigas imagens, coroas, castiçais, turíbulo, resplendores.<sup>56</sup>

A reportagem lamenta que, na cidade do Recife do começo do Século XX, não havia fiscalização nem controle sobre os bens materiais que eram roubados das igrejas, tampouco sobre os monumentos que eram demolidos para atender as exigências do crescimento urbanístico que tanto transformava a cidade.

Tais transformações eram exigidas para atender ao desenvolvimento urbano, explica o historiador e urbanista Menezes. O Recife substituiu o transporte individual das cadeirinhas de arruar pelo transporte coletivo de motricidade mecânica.<sup>57</sup> O crescimento exigia outros

---

<sup>55</sup> MENEZES, 2017, p. 24

<sup>56</sup> FREIRE, Antônio. Zelando pelas cousas do nosso passado. **A Província**, Recife, 08 jun. 1929. p. 3.

<sup>57</sup> MENEZES, J.L.M. **Mobilidade urbana no Recife e seus arredores**. Recife: CEPE, 2015, p. 101.

parâmetros, no que diz respeito à mobilidade urbana: novas dimensões, novas estruturas e novo traçado urbano.

Entre os preservacionistas pernambucanos, destacamos os jornalistas Anníbal Fernandes e Mario Melo, eles foram os mais conscientes da importância de salvaguardar os vestígios da memória de Pernambuco trabalhando incansavelmente para a concretização desse feito. Anníbal Fernandes foi um dos pioneiros em alertar contra os atentados às nossas igrejas e demolições dos monumentos tradicionais.

Juntamente com o governador Estácio Coimbra, decretou, a partir de 24 de agosto de 1929 que o patrimônio ficava oficialmente protegido por lei, criando a Inspetoria Estadual dos Monumentos Nacionais e o Museu Histórico e de Arte Antiga do Estado de Pernambuco, que depois passaria a se chamar Museu do Estado de Pernambuco (1940). Mais adiante, falaremos sobre esse museu, que teve como seu primeiro dirigente o Jornalista Anníbal Gonçalves Fernandes (1929-1930), sucedido pelo Jornalista e Historiador Mário Melo (1930-1933).

Ainda dentro dessa política de preservação do nosso patrimônio, surge, em 1934, o Museu Regional de Olinda – MUREO, criado pelo decreto nº 363 de 28 de dezembro de 1934, por ocasião dos festejos do 4º centenário da chegada de Duarte Coelho Pereira à capitania de Pernambuco.

Conforme consta no Decreto nº 363,

Art. 1º, o Estado instalará na cidade de Olinda, em edifício para este fim adquirido pela respectiva Prefeitura, um Museu Regional, que será subordinado ao Museu do Estado e por este administrado.<sup>58</sup>

Em cumprimento ao Decreto nº 90 do ano de 1935, o então prefeito de Olinda J. Cabral Filho está autorizado a comprar o prédio localizado na Rua do Amparo nº 128, no centro de Olinda, para que fosse instalado o MUREO. Esse foi solenemente inaugurado em 17 de março de 1935, pelo diretor do Museu do Estado de Pernambuco, Dr. José Maria da Albuquerque, que ficou responsável pela administração da nova instituição museológica.<sup>59</sup>

Segundo Passos e Pacheco, o prédio do MUREO foi construído entre 1745 a 1749, com a função de abrigar uma residência episcopal como evidência o escudo das armas episcopais no frontispício do portão de entrada. Posteriormente, no início no século XX esse prédio pertenceu à Santa Casa de Olinda.

---

<sup>58</sup> SILVA, R.F. **Museu Regional de Olinda: a história de um museu do sítio histórico de Olinda**. Monografia de Conclusão de Curso - Departamento de História, Recife: UFRPE, 2015. p. 23.

<sup>59</sup> PASSOS, F.C; PACHECO, R.A. Museus de Olinda e as identidades do Local. In: **Revista inter-lerage**. Recife, UFRPE, 2012. p. 52-53.



A maior parte do acervo exposto, atualmente, no MUREO foi selecionada pela artista plástica e historiadora Tereza Costa Rego, enquanto diretora do Museu do Estado na década de 1990. Tanto a escolha do casarão, bem como a seleção das peças expostas, está voltada à materialização de um discurso que procura representar as formas de viver em Olinda no seu passado colonial.<sup>60</sup> Percebe-se, na narrativa do MUREO, a proposta de conduzir os visitantes a experiência de vivenciar os modos de viver em uma casa típica do século XVIII.

Em 1954, surge no Senado Federal a proposta de criação do Museu da Abolição – MAB em homenagem aos abolicionistas, João Alfredo e Joaquim Nabuco. Através da Lei Federal nº 3.357 de 1957, o museu é efetivamente criado e vinculado ao 1º Distrito da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – DPHAN.

O secretário de cultura do Ministério de Educação e Cultura, Marcos Vinícius Vilaça, visando efetivar a implantação e execução do Museu da Abolição, que já tinha data de inauguração marcada para as comemorações da Abolição de 1983. Resolve constituir um grupo de trabalho para a concretização do Museu, integrava esse grupo, Alair Barros, Olímpio Serra, Regina Timbó, Raul Lody e Roberto Motta. Instalado no Casarão da Madalena, onde teria vivido o abolicionista e Conselheiro João Alfredo, o museu inaugura sua primeira exposição em 13 de maio de 1983.<sup>61</sup>

A Exposição: “O Processo Abolicionista Através dos Textos Oficiais”, tinha o propósito de fornecer informação básica das várias fases do processo da abolição da escravidão através dos documentos oficiais; com planejamento e organização de Lygia Martins Costa, museóloga, conservadora e chefe da Divisão de Estudos e Tombamento do SPHAN.

Segundo Lygia Martins, a exposição rememorava a presença marcante do escravo em todos os tempos, intimidade e devoções, seus anseios e lutas de liberdade, “fazeres” e o “status” do negro livre, seu silenciamento ou participação nas questões político-sociais, “os caminhos de entrada definitiva no mundo cultural ou de queda na marginalização, caracterizada pela exploração rural e segregação urbana.”<sup>62</sup> Refletindo a posição oficial, dos problemas da escravidão, segundo a legislação mais significativa.

Alicerçava-se em documentos oficiais do princípio da repressão do tráfico negreiro na entrada do século XIX, a sua extinção nos idos de 1850, para atingir numa sequência de

---

<sup>60</sup> PASSOS; PACHECO, 2012, p.54.

<sup>61</sup> MUSEU DA ABOLIÇÃO – MAB Histórico, criação e tombamento, inauguração do museu. Disponível em: [www.museudaabolicao.museus.gov.br](http://www.museudaabolicao.museus.gov.br). Acesso em: 18 mai. 2018

<sup>62</sup> COSTA, L.M. Catálogo: Exposição o processo abolicionista através dos textos oficiais. In: **Apresentação**. Recife: MEC / SPHAN / MAB, 13 mai 1983. p. 5.

conquistas, à emancipação total nos fins do século. Apresentava um circuito histórico ocupando 12 salas do pavimento superior e o hall de entrada principal do prédio.

Em 2017, o Museu da Abolição e o Museu Afrodigital apresentaram a Exposição “Repatriação Digital do Acervo Confiscado nos Terreiros”, no período de 14 de maio a 30 de junho de 2017, em parceria com o Centro Cultural São Paulo – CCSP. A curadoria foi de Maria Elisabete Arruda de Assis (diretora do museu). O trabalho foi desenvolvido pela equipe técnica do MAB e pelo produtor cultural e antropólogo Charles Douglas Martins.

A exposição fez parte do Projeto de “Repatriação Digital do Acervo Afro-Pernambucano”, que, identificou e digitalizou todos os objetos dos terreiros do Recife, salvaguardados pela Missão de Pesquisa Folclórica Mário de Andrade, atualmente pertencente ao CCSP. Esse conjunto com mais de 400 objetos foi disponibilizado ao visitante em visão 360 graus de toda essa coleção.

O projeto Repatriação Digital, iniciativa do MAB, vinculado ao Ibram, em parceria com o CCSP e o Museu Afrodigital foi contemplando com o prêmio Ayrton de Almeida Carvalho de Preservação do Patrimônio Cultural de Pernambuco.<sup>63</sup> A iniciativa foi agraciada com o primeiro lugar na categoria de Promoção e Difusão por garantir a acessibilidade dos objetos a pesquisadores, descendentes de terreiros e públicos em geral, destacando-se por sua inovadora expografia, concebida e executada por Charles Martins, que utiliza fotografias em 360°/3D.

O resultado deste trabalho permitiu ao público pernambucano, acessibilidade a este acervo e contribuindo com a difusão da história da cultura afro-brasileira. As fotografias passam a fazer parte do acervo digital do Museu da Abolição e estão disponíveis na Exposição Virtual do Museu Afrodigital.

Em 1979, é criado o Museu do Homem do Nordeste - MUHNE, situado numa grande área verde, no bairro de Casa Forte no Recife, atualmente vinculado à Fundação Joaquim Nabuco – FUNDAJ. O Museu tem a missão de preservar e difundir o patrimônio cultural da região Nordeste através do diálogo, contribuindo para o fortalecimento da identidade cultural do povo brasileiro.

Reuniu acervos de três outros museus: o Museu de Arte Popular de Pernambuco - MAP, criado pelo Governo do Estado de Pernambuco, em 1955; o Museu de Antropologia, inaugurado em 1965; ambos vinculados ao antigo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais - IJNPS, atual Fundação Joaquim Nabuco; e o Museu do Açúcar, vinculado ao antigo

---

<sup>63</sup>MUSEU DA ABOLIÇÃO – MAB Recebe prêmio por Repatriação Digital do Acervo Afro. Disponível em: [www.museus.gov.br](http://www.museus.gov.br). Acesso em: 22 set. 2018.

Instituto do Açúcar e do Alcool - IAA incorporado ao IJNPS em 1977. O Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais foi criado em 21 de julho de 1949, como órgão do Ministério da Educação e Cultura, do Governo Federal.

O acervo do Museu de Antropologia foi organizado em 1959, pelos pesquisadores René Ribeiro e Waldemar Valente, composto por objetos indígenas; peças afro-brasileiras e materiais de construção da zona rural nordestina, colecionadas por Gilberto Freyre. O acervo do MAP, que funcionava no Horto de Dois Irmãos e foi transferido para o IJNPS, em 1966, com peças de ceramistas populares como, Vitalino, Zé Caboclo entre outros. E do Museu do Açúcar, destaca-se a coleção de açucareiros, além de várias outras coleções, que documentam a história do açúcar, dos pontos de vista social, agrícola e tecnológico.<sup>64</sup>

A Coleção Waldemar Valente, do antropólogo e pesquisador da cultura africana no Brasil e em Pernambuco, e que reunia objetos coletados, (1961-1970) em terreiros do Recife e de Maceió posteriormente, doados ao museu,

(...) desejo acrescentar, a bem da verdade histórica, as doações, feitas por mim, ao Museu, na época, chamado Antropológico, sob minha direção. Entre estas, devo destacar preciosa coleção de material relacionado com religiões afro-brasileiras.<sup>65</sup>

Conforme nos aponta o antropólogo Valente, as visitas que realizava aos terreiros resultou numa coleção, constituída por importante conjunto de objetos de identificação da cultura afro-brasileira incorporada ao Museu do Homem do Nordeste

Além da coleção de objetos religiosos afro-brasileiros, a Coleção Maracatu Elefante mais conhecido como Maracatu de D. Santa, constituída por: vestes da rainha, calungas, esculturas, adereços, instrumentos musicais e troféus, em 1965 foram transferidos para o então IJNPS. E a Coleção Manuel Nascimento Costa, Babalorixá do Terreiro Pai Adão, no Recife, organizador do conjunto representativo do Xangô pernambucano, para o MUHNE, entre 1981 a 1985.

Dessa forma, o acervo do Museu do Homem do Nordeste disponibiliza ao público um vasto acervo, onde o fio condutor é preservar os “cotidianos significativos” representados pelas diversas formas do fazer do homem que habita o Nordeste brasileiro. O museu desenvolve atividades voltadas para o estudo, a pesquisa, a preservação e a divulgação do

---

<sup>64</sup>GASPAR, L.; OLIVEIRA, A. Museu do Homem do Nordeste, Fundação Joaquim Nabuco, Recife.

<sup>65</sup>VALENTE, W. Histórico das Coleções Waldemar Valente e Maracatu Elefante. In: LODY, R; SILVA, M.R.M.B. **Coleção Maracatu Elefante e de objetos afro-brasileiros**: Museu do Homem do Nordeste. Rio de Janeiro: FUNARTE / INF; Recife, Fundaj, 1987. p. 21.

patrimônio sociocultural do homem nordestino, promovendo programas educativos, culturais, exposições artísticas, documentais e antropológicas.

No decorrer do Século XX, outros museus foram criados no estado de Pernambuco. Apresentando tipologias de acervos bem variados, de grande ou médio porte, como o Museu Histórico de Igarassu (1954), Museu de Arte Contemporânea (1965), Museu de Arte Sacra de Pernambuco (1974), Museu da Cidade do Recife (1982) entre outros.<sup>66</sup>

Outra modalidade de empreendimento cultural são as chamadas Casas de Culturas ou Memoriais, igualmente voltadas para a formação cultural da população, muitas se ocupam do resgate da memória e da valorização da história e de personalidades locais. Centros Culturais Independentes, não vinculados à administração pública ou empresa privada, também se fazem presentes no campo cultural.

### **1.3 - HISTÓRICO DO MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO - MEPE**

O patrimônio cultural representa, simbolicamente, a identidade e a memória de um grupo social ou de uma nação. O processo de preservação dos bens culturais brasileiros tem início do século XX, com as primeiras legislações regionais e nacionais de políticas de proteção ao patrimônio. Para Oliveira a noção de patrimônio confunde-se com a de propriedade herdada,

Os chamados patrimônios históricos e artísticos têm, nas modernas sociedades ocidentais, a função de representar simbolicamente a identidade e a memória de uma nação. O pertencimento a uma comunidade nacional é produzido a partir da ideia de propriedade sobre um conjunto de bens: relíquias, monumentos, cidades históricas, entre outros.<sup>67</sup>

Entendemos pelas palavras de Oliveira que o processo pelo qual se forma um patrimônio diz respeito ao que recebemos do passado como herança, e o que entendemos ser importante preservar desse passado. Os objetos que são considerados patrimônios, representam expressões de conhecimento e de poder, portanto requerem um espaço especial para sua guarda e difusão, os museus. Esses espaços passam a guardar e proteger tais objetos que estão fora das atividades econômicas e encontram-se sobre guarda e proteção especial.

---

<sup>66</sup> INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEU - IBRAM, **Guia dos Museus Brasileiros**. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011. p. 128-145.

<sup>67</sup> OLIVEIRA, 2008, p. 114.

A conscientização do patrimônio histórico e cultural foi determinante para a implantação das políticas de preservação cultural no Brasil. Márcia Chuva nos relata a trajetória pioneira das ações de preservação no estado de Pernambuco, que remonta ao século XVIII, ao referir-se às intenções do então governador de Pernambuco, D. Luís Pereira Freire de Andrade em preservar construções deixadas pelos holandeses no Recife.<sup>68</sup>

A autora nos explica ainda que apesar do pioneirismo pernambucano, as versões oficiais da história da preservação do patrimônio cultural no Brasil, só se consagraram nas primeiras décadas do século XX, pois foi nessa época que surgiram as primeiras repartições públicas voltadas à preservação do patrimônio.

Em Pernambuco as primeiras ações de salvaguarda do patrimônio cultural ocorreram na década de 1920, antes mesmo de possuir legislação própria em relação às políticas públicas de proteção do patrimônio histórico do país. Santos e Pacheco mencionam que o deputado pernambucano Luís Cedro Carneiro Leão, imbuído do sentimento preservacionista da época, apresenta o primeiro projeto de defesa dos monumentos histórico e artístico do país.

(...) Luis Cedro Carneiro Leão que, inserido no movimento preservacionista que implodiria graças às comemorações relativas aos 100 anos de independência do Brasil, apresentava em 1923 à Câmara dos Deputados, no Rio de Janeiro, o primeiro projeto de defesa dos monumentos históricos e artísticos do país.<sup>69</sup>

Assim sendo, ressaltamos o pioneirismo de Luis Cedro que, em 1923, propôs organizar a proteção dos monumentos históricos e artísticos do país, através do projeto de lei federal para a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. O projeto de Cedro pecava pela timidez por não contemplar os monumentos arqueológicos.

Ainda na década de 1920, em Pernambuco, um grupo de intelectuais liderados pelo sociólogo Gilberto Freyre lançou uma campanha em defesa dos monumentos e objetos de valor histórico e artístico do Estado. Nesse movimento, vários pernambucanos atuaram como funcionários ou colaboradores do órgão federal para salvaguardar o patrimônio cultural brasileiro, Manuel Bandeira, Alberto do Rego Rangel, Anníbal Gonçalves Fernandes, Mário Mello, Ayrton de Almeida Carvalho, Carlos Estevão de Oliveira, Joaquim Cardoso entre outros.

---

<sup>68</sup> CHUVA, M. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Brasília: 2012. p. 148.

<sup>69</sup> SANTOS, D.G; PACHECO, R.A. Os 40 Anos da Fundarpe na política cultural do patrimônio pernambucano (1973-2013). In: **Mneme – Revista de Humanidades**, Caicó, UFRGN, 2015, p. 186.

Carlos Estevão de Oliveira deixou após a sua morte, como legado para o Museu do Estado de Pernambuco, a sua coleção de artefatos arqueológicos e etnográficos que inicialmente contava com 3.189 objetos de 54 povos indígenas do Brasil e dos Andes.<sup>70</sup> Coleção que reuniu durante o período em que foi diretor do Museu Emílio Goeldi (1930-1946). Atualmente após a incorporação dos documentos e registros fotográficos a coleção reúne quase 3.800 peças.

Era urgente criar uma legislação que protegesse o patrimônio histórico e artístico de Pernambuco. Unidos nessa luta, preservacionista, iniciaram um movimento para a criação de uma Inspetoria e um Museu, assim como já havia acontecido em outros estados como Minas Gerais (1926) e Bahia (1927).

Os preservacionistas conheciam a força e importância que o povo tem no que se refere à valorização dos bens e monumentos como representação simbólica da história e da memória. Publicavam com frequência, nos jornais, artigos louvando a defesa dos bens culturais e monumentos. Tais artigos tinham a intenção de instruir e conscientizar a população que se mostrava indiferente à importância da preservação dos monumentos e a valorização do patrimônio local.

Anníbal Fernandes, um dos intelectuais preservacionistas pernambucanos, mais empenhado criticava a indiferença daqueles que não se importavam com a destruição do patrimônio local, verdadeiro símbolo da identidade e da memória da nação e, em contrapartida, valorizavam os atos militares e os feitos heroicos. Ele não aceitava as demolições nem a dispersão do patrimônio artístico de Pernambuco, sua preocupação era pertinente e frequentemente discursava sobre o tema em seus artigos:

(...) A destruição continuou, por aí a fora, implacável, e sempre no meio da indiferença coletiva. Meteram abaixo os arcos, meteram abaixo o Corpo Santo, venderam como ferro velho, os canhões de bronze de nossas fortalezas, fundiram-se outros.<sup>71</sup>

Dessa forma, Anníbal Fernandes apontava a apatia da população que não tinham atitudes em favor da defesa dos monumentos e relíquias do estado, não demonstrando apreço aos bens culturais e cobrando das autoridades medida eficaz que protegesse o patrimônio pernambucano.

---

<sup>70</sup> MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. Catálogo: Exposição de peças arqueológicas e etnográficas - Centenário Carlos Estevão. In: **Histórico da Coleção**, Recife: STCE / FUNDARPE, 1980. p. 5.

<sup>71</sup> FERNANDES, Anníbal. Ardores de cristão-novos. **A Província**, Recife, 10 nov.1929. p. 3.

O historiador e jornalista Mário Melo era outro defensor apaixonado da história e do patrimônio, também abordava com frequência nos jornais sobre o tema de políticas públicas de preservação do patrimônio. Em sua coluna diária no *Jornal Pequeno*, periódico vespertino, de grande aceitação, que circulou no Recife de 1898 a 1955, suas crônicas tinham como alvo conscientizar o povo em todos os ensinamentos, principalmente no tocante à valorização dos nossos bens culturais.

Mário Melo e Anníbal Fernandes, com seu pensamento preservacionista, deram grandes contribuições para a criação de uma política pública de preservação do patrimônio do estado de Pernambuco. Juntamente com o então governador Estácio Coimbra. O movimento de preservação avança para a criação de uma Inspetoria e um Museu no Estado a exemplo da Bahia e Minas Gerais, anunciava Mário Mello,

Vemos constantemente disperso o patrimônio artístico de Pernambuco sem que haja uma lei protetora. Em 1926 pedimos ao congresso qualquer medida nesse sentido. Não nos ouviram. No ano seguinte, a Bahia votou aquilo que pedíamos para Pernambuco: Uma Inspetoria dos Monumentos Nacionais. Não se remove uma telha de casa ou de igreja velha, sem licença da inspetoria. Não se embarca objetos de arte antiga sem que a Inspetoria o avalie para pagamento de 300% de imposto sobre o valor da avaliação. Em caso de sonegação, o objeto será confiscado para o museu e o proprietário pagará multa equivalente ao dobro do seu valor. Assim é possível defender o patrimônio artístico do povo.<sup>72</sup>

Vemos no discurso de Mário Melo sua preocupação com a destruição do patrimônio do estado, que se dispersava por falta de uma legislação que o protegesse a exemplo do que já havia ocorrido em outras capitais. A falta de políticas públicas de proteção dos bens culturais no estado favorecia o saque e a destruição do patrimônio. Era urgente a criação de leis que amparassem e preservassem os bens da nação.

Outro preservacionista atuante nessa época foi o engenheiro civil do departamento de obras públicas do estado, José Estelita. Trabalhando nas obras de reforma do porto, ele pode acompanhar o dia a dia do abandono e demolição dos monumentos históricos da cidade do Recife. Muitos ruíram por abandono e falta de manutenção, outros eram sumariamente demolidos por se localizarem no percurso do progresso e do desenvolvimento. “Pernambuco deve organizar a defesa dos seus monumentos, devemos organizar um serviço de proteção aos sítios e monumentos de interesse não só histórico como artístico” proclama o artigo do engenheiro, que segue esclarecendo:

---

<sup>72</sup> MELO, Mário. Em defesa do nosso Patrimônio. *Jornal Pequeno*, Recife, 26 jul 1928. p. 1.

Para evitar os constantes atentados no nosso patrimônio artístico e por termo ao desaparecimento que se tem verificado do que se relaciona ao nosso passado histórico, o Congresso Legislativo do Estado discutiu e aprovou em julho do ano p. passado, o projeto nº 5. Este projeto autoriza o governador a criar um serviço de defesa do nosso patrimônio artístico e histórico e também um museu de arte retrospectiva que lhe deverá ser anexo, destinado a recolher tudo quanto tiver interesse histórico e artístico, nacional. O governo tomará as medidas necessárias para a conservação de todos os monumentos históricos e artísticos existente no Estado, (...) <sup>73</sup>

Para Estelita, era inconcebível que Pernambuco ainda não tivesse uma legislação que defendesse os monumentos históricos e artísticos do Recife, também, sensibilizado com a necessidade de preservação dos monumentos históricos do Recife, seu discurso incentivava a conservação dos bens culturais e exigia medidas efetivas de políticas públicas para a preservação do patrimônio.

A atuação dos intelectuais do Recife influenciou de forma decisiva na criação das primeiras medidas de políticas públicas de preservação do patrimônio pernambucano. A conscientização e sensibilização da população do valor e importância dos seus bens culturais de certa forma pressionaram e aceleraram a criação de uma legislação que preservasse efetivamente o patrimônio do estado.

O sentimento de pertencimento dos indivíduos de uma coletividade sobre seu patrimônio histórico e artístico é fundamental para a manutenção e preservação da história e memória desse povo.

A Constituição da República Federativa do Brasil, de 1934, impedia que obras de arte desaparecessem do território nacional, com isso, algumas medidas de preservação do patrimônio começam a ser tratadas pela Constituição. Em 1937 a Constituição foi mais decisiva para a proteção do patrimônio brasileiro, na medida em que submeteu o instituto da propriedade privada ao interesse coletivo (sob a ingerência do Estado). Isso viabilizou os processos de tombamento no país. <sup>74</sup>

De acordo com Cantarelli, em 1934, o presidente Getúlio Vargas oficializou uma iniciativa federal de preservação do patrimônio brasileiro, criando a primeira Inspetoria de Monumentos Nacionais, que estava vinculada ao Museu Histórico Nacional. E em 1936, Mário de Andrade, a pedido do Ministro da Educação, Gustavo Capanema, apresenta o

---

<sup>73</sup> ESTELITA, José. Pernambuco deve organizar a defesa dos seus monumentos. **A Província**, Recife, 06 jan 1929. p. 3.

<sup>74</sup> FUNARI, P.P.A.; PELEGRINI, S.C.A. **Patrimônio Histórico e Cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p. 44.



anteprojeto para a organização de um serviço voltado para a preservação do patrimônio, o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional – SPAN.<sup>75</sup>

Nesse texto, Mário de Andrade explicava o funcionamento dessa estrutura, que sugeria a criação de oito categorias agrupadas em quatro livros de tombo: o arqueológico e etnográfico, o histórico, o de belas artes e o das artes aplicadas e tecnologia industrial.

Contudo, a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN deu-se efetivamente a partir do projeto de lei elaborado por Rodrigo de Melo Franco de Andrade, Lei nº 378, de janeiro de 1937, pelo Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro do mesmo ano,<sup>76</sup> como órgão de defesa e preservação do patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

A maioria dos intelectuais apoiava a política do SPHAN, e os membros do Conselho Consultivo respondiam pelo ato de tombamento que criava o monumento e transformava objetos, móveis e imóveis em patrimônios, cuja sacralidade advinha de encarnarem manifestações históricas ou artísticas singulares. Ainda sobre política de preservação e tombamento, Pacheco nos mostra que o processo de legitimação do patrimônio e da memória “pode evidenciar os processos históricos e os interesses sociais e políticos que levaram os agentes a atribuir determinados valor a um objeto.”<sup>77</sup> O rito do tombamento era a forma de sacralizar o passado.

No começo do século XX, o patrimônio pernambucano encontrava-se ameaçado pelo saque e pelo comércio entre os colecionadores. A comercialização de objetos históricos e artísticos era frequente entre os antiquários favorecendo a saída dos objetos para fora do estado e do país. Por outro lado, as demolições dos monumentos e igrejas do bairro do Recife desagradavam aos intelectuais da época. Recife precisava urgente de medidas que defendessem seu patrimônio histórico e artístico da destruição e do saque.

Quanto às mudanças e transformações do bairro do Recife, José Luiz Mota Menezes nos revela que essas modificações ocorreram em dois grandes momentos: o primeiro, com a conquista lenta das terras secas, aproveitando os assoreamentos e criando novas ruas nos aterros sobre os rios e mangues, e o segundo, depois de 1907, com a abertura de grandes avenidas, mutilando o Recife e rompendo o equilíbrio urbanístico que existia na cidade.

---

<sup>75</sup> CANTARELLI, 2014, p. 32.

<sup>76</sup> OLIVEIRA, 2008, p. 115-119.

<sup>77</sup> PACHECO, 2017, p. 8.

A primeira mutilação se dá após as obras do Porto e como decorrência, a abertura, depois da destruição do Recife mais antigo, o núcleo original desde a igreja do Corpo Santo, das atuais avenidas Rio Branco e Marquês de Olinda.<sup>78</sup>

Em relação às modificações urbanas da cidade do Recife o autor nos explica que, monumentos foram demolidos em prol da ampliação do Porto. Assim como ocorreu em outras cidades do Brasil, o Recife tinha aspirações de possuir contornos, dentro dos padrões de modernidade da época.

Como já comentamos o sentimento preservacionista de intelectuais, jornalistas e escritores dessa época, era de desaprovação, queixavam-se que já não se reconheciam a fisionomia tradicional da cidade, o Recife estava descaracterizado. Além do mais, a evasão constante de bens culturais para fora do país provocava descontentamento, sentia-se a necessidade de políticas de preservação e uma legislação que garantisse a proteção do patrimônio histórico e artístico de Pernambuco.

Uma interpretação dos jornais da época da criação do Museu do Estado de Pernambuco nos permitiu entender como surgiram as primeiras repartições públicas estaduais voltadas à preservação do patrimônio. É dentro dessa atmosfera de proteção dos nossos monumentos e bens culturais que os museus começam a ser criados em Pernambuco.

Em 24 de agosto de 1928, o governador do estado Estácio Coimbra, através da Lei Estadual, nº1918, pioneira no Nordeste do Brasil, autorizava o governo de Pernambuco a criar uma Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais e um Museu Histórico e de Arte Antiga do Estado de Pernambuco, que depois passaria a se chamar Museu do Estado de Pernambuco.<sup>79</sup> E em 08 de fevereiro de 1929, por meio do Ato nº 240, o governador cria efetivamente as referidas instituições. A Inspetoria se encarregaria da preservação dos monumentos e conjuntos urbanos e o museu da salvaguarda dos bens materiais móveis, os objetos históricos e obras de arte. Ambas as instituições se instalaram na cúpula do Palácio da Justiça.

A Exposição inaugural do Museu Histórico e de Arte Antiga do Estado de Pernambuco acontece em 07 de setembro de 1930, juntamente com a inauguração das novas instalações do Palácio da Justiça. O museu expôs suas primeiras aquisições, a Coleção do Comendador Baltar e a Coleção do Liceu de Artes e Ofícios.<sup>80</sup>

<sup>78</sup> MENEZES, J.L.M. (Org.). **Atlas histórico-cartográfico do Recife**. Recife: Fundaj, Massangana, 1988. p. 45.

<sup>79</sup> AMARAL, Neusa. Museu do Estado de Pernambuco. **Patrimônio Cultural de Pernambuco**, Recife, a.3, n.32, ago. 1985.

<sup>80</sup> A INAUGURAÇÃO do Museu do Estado. **A Província**, Recife, 07 set. 1930. p.3.

As primeiras repartições do serviço de proteção do patrimônio em Pernambuco tinham como atribuição zelar pelos bens e monumentos de nosso estado. Segundo Cantarelli, os objetivos, metodologia de trabalho, punições previstas para quem danificasse um bem, estavam publicados no regulamento da Inspetoria. Inicialmente a Inspetoria deveria identificar e catalogar o que seria patrimônio, em seguida realizar ações de conservação e restauração desses bens e, por fim, punir aqueles que não respeitassem a integridade dos monumentos.<sup>81</sup>

Nesse sentido, tal documento tinha o objetivo de regulamentar as ações de defesa do patrimônio, indicando quais bens seriam passíveis de receber proteção, mantê-los no melhor estado de conservação possível e, punir quem degradar qualquer bem que esteja sob a proteção e vigilância da Inspetoria.

Por questões legais, a Inspetoria não conseguiu atuar de forma efetiva na preservação do patrimônio nacional no território pernambucano. O problema maior era em relação às medidas punitivas, embora com uma finalidade nobre, uma lei estadual não poderia ignorar o que constava na Constituição ou nos Código Civil e Penal, pois estas não previam medidas punitivas nesse aspecto.<sup>82</sup> Qualquer ação de intervenção na questão de propriedade dos bens culturais a serem preservados constituía um ato inconstitucional, já que até aquele momento, a Constituição de 1891 não previa restrições ao direito de propriedade privada.

Um Museu sociocultural para Pernambuco deslocando assim o foco de museu apenas para personagens históricos elogia Gilberto Freyre e enfatiza o pioneirismo do então Governador Estácio Coimbra em criar uma Inspetoria de defesa do patrimônio,

(...) sem se recordar ter surgido no Recife o primeiro museu brasileiro antecipadamente sociocultural. Com ênfase em cotidianos regionais, através de formas características de vivência e de convivência apresentaram móveis, louça, utensílios culinários, alimentos, recreações, deslocando os desempenhos, de museus, de exclusivas glorificações de grandes feitos militares ou políticos, para o registro de dias significativamente comuns. Iniciativa, esse museu antecipado, de governador de visão superior: Estácio Coimbra.<sup>83</sup>

Analisando a primeira exposição do Museu do Estado, Freyre exalta o perfil sociocultural do acervo exposto, pois não apresentava apenas os grandes feitos militares ou políticos, mas também o singular, o comum, referindo-se aos objetos de uso doméstico do cotidiano que integravam também o acervo.

---

<sup>81</sup> CANTARELLI, 2014, p. 103-104.

<sup>82</sup> Idem, 2014, p. 104.

<sup>83</sup> HEITOR, G.K; CHAGAS, M.(Org.). **O pensamento museológico de Gilberto Freyre**. Recife: Massangana, 2017. p. 90.

A partir dessa reflexão, podemos dizer que, de acordo com o pensamento de Freyre, Estácio Coimbra foi pioneiro, não só quando criou em Pernambuco a Inspetoria Estadual de Monumentos, criado anteriormente ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN. Mas o pioneirismo desse governador também estava presente com a criação de um museu para o estado com ênfase em narrativas de cotidianos regionais, referindo-se aos utensílios domésticos de uso corriqueiros que o acervo do museu apresentava.

No período de 1929 a 1933, tanto a Inspetoria quanto o Museu, permaneceram instalados na cúpula do Palácio da Justiça, ambas as repartições tiveram como primeiro diretor o deputado e jornalista Anníbal Gonçalves Fernandes que dirigiu o museu de 1929 a 1930, sendo sucedido pelo historiador e jornalista Mario Melo ficando na gestão do museu de 1930 a 1933. Dois nomes dos personagens preservacionistas que mais lutaram para a preservação do patrimônio no estado de Pernambuco.

Mário Melo foi um entusiasmado protetor do patrimônio cultural pernambucano, e defendia a criação de políticas públicas para a proteção efetiva desse patrimônio. Na visão do jornalista e historiador Mario Mello, a preservação do patrimônio caberia não só ao Estado, mas também às elites e às camadas subalternas. Dentro desse campo, ao Estado caberia garantir essa proteção, criando mecanismos legais afiançando essa ação.

Apesar de seu discurso entusiasta em defender a preservação do nosso patrimônio, as duas instituições seriam extintas em 1933. Em decorrência de questões políticas em 1930, lideranças políticas em Pernambuco foram perseguidas e tiveram que fugir, abandonando seus cargos políticos. Foi o que ocorreu com o idealizador e gestor da Inspetoria de Monumentos e do Museu Histórico e de Arte Antiga, enfraquecendo bastante ambas as instituições.

Como nos explica Santos e Pacheco, esse cenário teria motivado a publicação do decreto nº 260, de 30 de dezembro de 1933, pelo Interventor Federal em Pernambuco Carlos de Lima Cavalcanti, extinguindo a Inspetoria e o Museu. Extintas as repartições, o museu teve sua exposição desmontada e seu acervo transferido para a Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco,<sup>84</sup> ficando sob a guarda provisória da Biblioteca do Estado, de 1934 a 1940.

Só bem mais tarde, em decorrência de uma nova política cultural no país, sobre preservação de bens patrimoniais, o museu seria recriado pelo Decreto nº 491, de 10 de maio de 1940, com o nome de Museu do Estado de Pernambuco.<sup>85</sup> Instalado num edifício do século XIX, que pertenceu a Augusto Frederico de Oliveira, filho de Francisco Antônio de Oliveira,

---

<sup>84</sup> SANTOS; PACHECO, 2015, p. 187.

<sup>85</sup> MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **Catálogo:** Pinacoteca – Museu do Estado de Pernambuco. Recife: CEPE, 1991. p. 15.

o Barão de Beberibe. Situado no bairro das Graças na Av. Rui Barbosa 960, no qual se encontra atualmente.

Francisco Antonio de Oliveira, nascido em 1788, em Recife, herdou os negócios de seu pai, um importante comerciante português e proprietário de engenhos, é apontado como o segundo traficante com maior número de viagens e escravos desembarcados na região. Na década de 1820, Oliveira já possuía oito embarcações comerciais sob seu domínio, homem de influência forte no comércio e na política. O Barão de Beberibe ostentava riquezas, possuía muitas propriedades e móveis, tinha gosto refinado para os padrões europeus. Ele gostava de ópera, artes, apreciador das belas músicas, pinturas e esculturas, amava a França, onde seus filhos estudaram.<sup>86</sup>

Morava com sua família no Solar do Barão de Beberibe, situado na Rua da Aurora, promoviam vários saraus estavam intensamente envolvidos nos eventos da sociedade pernambucana. As festas e bailes tinham grande importância para a família, pois favorecia uma rede de amizades, aproximando personagens influentes da sociedade e da política. Após 1831, com a ilegalidade do tráfico, Oliveira não abandona por completo os negócios negreiros, passa a investir na carreira política, foi vereador na Província por mais de vinte anos.

O grande negociante de escravos Francisco Antonio de Oliveira, segundo Gomes, também comercializava outros gêneros de grosso trato, como algodão, fumo, carne seca, vinho, mas foi a carga humana quem mais contribuiu para seu enriquecimento. Foi a partir desse comércio que iniciou seus investimentos em outras áreas como a fundação do Banco de Pernambuco, a criação da Companhia de Águas Beberibe, Associação Comercial de Pernambuco e investimentos na indústria do ferro.<sup>87</sup>

Em 1853, o pernambucano Francisco Antonio de Oliveira recebe o título de Barão de Beberibe após longo processo iniciado no ano de 1843.

Oliveira financiou várias construções na cidade como: o Solar do Barão de Beberibe, situado na Rua da Aurora, hoje demolido; o Teatro Santa Isabel e o Palacete situado na Avenida Rui Barbosa, na Ponte Uchoa, onde hoje está instalado o Museu do Estado. Além de ser membro-fundador da Associação Comercial de Pernambuco e do Banco Comercial de Pernambuco.<sup>88</sup> Dessa forma, Oliveira esteve envolvido por muitos anos, e de maneira direta, nas

---

<sup>86</sup> GOMES, A.B. **A trajetória de vida do Barão de Beberibe**, um traficante de escravos no Império do Brasil (1820-1855). Dissertação (Mestrado em História), UFPE, Recife: 2016. p. 71.

<sup>87</sup> GOMES, 2016, p. 72.

<sup>88</sup> CARVALHO, M.J.M. **Liberdade: rotinas e rupturas do escravismo no Recife 1822-1850**. Recife: Ed. Universitária, UFPE, 2001, p. 159.

decisões tomadas para a urbanização da cidade do Recife, sendo considerado por alguns como um benfeitor, mas esse envolvimento estava diretamente ligado à sua atuação política como Vereador do Recife, que lhe proporcionou contatos importantes com membros da política local e imperial.



**Figura 1:** Propriedade do Sr. Augusto Frederico de Oliveira, (Ponte de Uchoa), Des. Luís Krauss, Lith. F.H.Carls. Litografia colorida, 1878.  
**Fonte:** Acervo MEPE.

A figura 1 retrata a residência de Augusto Frederico de Oliveira, filho do Barão de Beberibe, situado na Avenida Rui Barbosa 960, uma das construções realizada pelo Barão, atualmente Museu do Estado de Pernambuco. Essa edificação abriga hoje a Coleção Xangô, composta por objetos afro-religiosos apreendidos nos terreiros do Recife na década de 1930.

Construído no final do século XIX pelo rico comerciante e traficante de gente, africanos escravizados que aqui vieram para trabalhar no cultivo da cana de açúcar trazendo prosperidade econômica para nossa província.

No início do século XX, esse casarão recebe o acréscimo do segundo pavimento e em 1940 abriga o Museu do Estado. Para atender as necessidades da instituição, foi incorporado em 1951 um novo Pavilhão, o Anexo I onde funcionavam os setores técnicos e administrativos da instituição: Diretoria, Secretaria, Serviço de conservação e restauração das coleções, Setor de antropologia, Setor de arte e história, Setor de ações educativas e culturais, depósito para o acervo e Sala de exposições.

Uma análise nos Catálogos dos “Salões de Artes” de 1942 a 2000 realizados pelo MEPE nos permitiu traçar o percurso histórico da vinculação administrativa do Museu. A Instituição esteve vinculada à Inspetoria Estadual de Monumentos desde a sua criação até

1933, quando por questões políticas e econômicas são extintas as duas repartições. No período de 1934 a 1940, o acervo do Museu permaneceu sob a guarda da Biblioteca Pública Estadual.

O MEPE esteve subordinado à Secretaria do Interior (1940-1948) e a partir de 1949 é vinculado à Secretaria de Educação, Cultura e Esportes, onde permaneceu até 1978. Reformas administrativas implantadas pelo governo transferem a vinculação do museu para a Secretaria de Turismo Cultura e Esportes até 1992, nesse mesmo período, a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – FUNDARPE também esteve vinculada à Secretaria de Turismo Cultura e Esportes.

No governo de Miguel Arraes (1986-1990), a FUNDARPE é desmembrada dessa Secretaria, passando a exercer oficialmente a função de órgão executor da Política Cultural de Pernambuco. Ampliando sua estrutura, inclui o Conselho Editorial e a Coordenadoria dos Museus,<sup>89</sup> com isso passam a integrar a FUNDARPE: o Museu de Arte Contemporânea, o Arquivo Público e o Museu do Estado.

A opção de criar uma Fundação e não uma Secretaria de Estado se explica pela possibilidade da Fundação poder receber donativos financeiros de terceiros, podendo se organizar enquanto pessoa jurídica de direito privado e, ainda, poder captar recursos com benefícios de Secretaria de Estado, beneficiando dessa maneira todos os órgãos ligados a ela.

#### **1.4 - A FORMAÇÃO DO ACERVO DO MEPE – AS PRINCIPAIS COLEÇÕES**

O MEPE detém um acervo bastante eclético que foi constituído, progressivamente, através dos anos e está formado por diversas categorias: artes plásticas, arte popular, material arqueológico e etnográfico de povos indígenas e afro-brasileiros, peças do período da dominação holandesa em Pernambuco, iconografia do Recife antigo e seus arredores entre outras peças.

Desde sua criação, o MEPE guarda parte da história de Pernambuco. Seu acervo, ao longo de sua existência, foi sendo ampliado através de doações de coleções particulares, aquisições do governo, transferências institucionais ou doações avulsas.

Na formação de seu acervo, temos como primeira aquisição, a Coleção Comendador José Ferreira Baltar. Esse respeitável e apaixonado colecionador pernambucano possuía em sua residência, um verdadeiro museu com objetos de artes, gravuras, fotografias, mapas, livros, documentos diversos referentes à vida histórica do Recife além de outras peças.

---

<sup>89</sup> SANTOS; PACHECO, 2015, p. 196.

A Coleção Baltar foi adquirida pelo Estado de Pernambuco em 1929, em dois momentos distintos: no primeiro, comprado diretamente do espólio do Comendador, e no segundo momento, em leilão público.<sup>90</sup> Constava dessa primeira compra, um vasto acervo de iconografia de Pernambuco com gravuras e fotos da cidade desde o período holandês até princípios do século XX, incluindo os álbuns com fotografias do Recife do século XIX.

Destacamos dois importantes álbuns de gravuras editadas pelo litógrafo alemão F.H.Carls: Memória de Pernambuco: Álbum para os amigos das artes – 1863, com desenhos de Luís Schlappriz e o Álbum de Pernambuco e seus arredores – 1878, com desenhos de Luís Krauss.<sup>91</sup> Além de um exemplar do Livro de Gaspar Barleus, de 1647 e um expressivo acervo etnográfico de povos da Amazônia compreendendo: cerâmica, flechas, remos, instrumentos musicais, adornos plumários e outros objetos utilitários.

Em reportagem publicada nos jornais da época, encontramos a descrição do processo de aquisição da Coleção Baltar.

Em fevereiro último (...) o governador Estácio Coimbra, propôs pela importância de 9:200\$000 a venda dos seguintes objetos, considerados indispensáveis àquela repartição: 31 quadros, compreendendo estampas, gravuras, telas referentes ao Recife e a Olinda, desde o domínio holandês até hoje; um volume de Barleus, um de Francis Plante, um sobre a recepção de Pedro II a Pernambuco, uma História do Brasil em gravuras, duas cartas patentes, armas e apetrechos indígenas, cinco álbuns de fotografias antigas do Recife, três pastas com gravuras, um lote de objetos indígenas (Cerâmica). (...) esses objetos foram entregues a Inspetoria dos Monumentos Nacionais devidamente catalogados. (...) O governo do Estado não fez nessa mesma ocasião da aquisição das obras de Telles Júnior (...) o governador aguardaria o leilão para arrematar em hata pública o que conviesse no leilão efetuado domingo último.<sup>92</sup>

Como aponta a reportagem, no primeiro momento, em fevereiro de 1929, o Governo do Estado não adquiriu as 16 obras de Jerônimo José Telles Júnior (1851-1914), renomado pintor e paisagista pernambucano. O governo aguardaria o leilão para arrematar em ata pública, e negociar o menor preço para a aquisição dessas pinturas e o que mais conviesse para compor o acervo do museu, a aquisição dessa importante coleção foi amplamente noticiada nos jornais da época. Na ocasião, o jornalista e diretor do referido museu, Anníbal Fernandes, descreve e quantifica essa primeira aquisição em sua coluna do Jornal.

---

<sup>90</sup>MELO, NETO, U.P. Um pouco de história. In: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **O Museu do Estado de Pernambuco – MEPE**. São Paulo: Banco Safra, 2003. p. 19.

<sup>91</sup> MENEZES, J.L.M. As várias imagens do Recife. In: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **O Museu do Estado de Pernambuco – MEPE**. São Paulo: Banco Safra, 2003. p. 42.

<sup>92</sup> AS AQUISIÇÕES da coleção Baltar. **A Província**, Recife, 18 abr. 1929. p. 3.



Na segunda compra adquirida no leilão público de 14 de abril de 1929, o Estado arrematou 16 pinturas, conforme relata Aníbal Fernandes em seu artigo “Os quadros de Telles Júnior”

O Museu do Estado adquiriu ante-hontém no leilão do comendador Baltar a collecção completa dos quadros de Telles Júnior. Em torno das paisagens do velho pintor pernambucano reunidas no palacete da Magdalena accorreu todo um mundo, de amadores e de “aficionados”. Mas a proposta do governo afastou os concorrentes e já hoje se pode dizer que o Museu do Estado possui a maior e mais rica collecção de quadros do nosso grande paysagista (...) O encanto todo de Telles estava na paisagem. Elle a sentia com intensidade (...) E por isso apesar de sua preocupação dos detalhes, de sua exatidão quase photographica e do seu excesso de técnica.<sup>93</sup>

É importante ressaltar a narrativa que Anníbal Fernandes faz sobre esse pintor paisagista, que retratava a natureza pernambucana na sua forma mais exuberante. Nessa coleção, o encanto maior está nas paisagens, descreve Fernandes, pois seus quadros retratam a fisionomia da terra. O artista sabia escolher os sítios e a hora para desfrutar do efeito da luz solar sobre o céu e as árvores. A criação do Museu e a aquisição da Coleção Telles Júnior resgatam suas obras “das galerias obscuras do colecionador” tornando-as, assim, visível para o grande público.

A aquisição da Coleção Baltar para o Museu Histórico foi largamente elogiada pela imprensa e intelectuais da época, “O Recife através da coleção Baltar” é o título do artigo publicado por Anníbal Fernandes, em que ele elogia a aquisição da coleção e exalta a atitude do colecionador Baltar. Iniciando com as palavras: “Antes que o martelo do leiloeiro dispersasse, os documentos mais interessantes da vida pernambucana, recolhidos pelo comendador Baltar (...)”, o artigo segue enaltecendo a perseverança do colecionador,

(...) chega a ser comovente que esse homem passasse a vida a guardar fotografias, a colecionar: gravuras, a enquadrar estampas a que ninguém dava no seu tempo a menor importância. Não fosse a sua paciência, a sua perseverança e a sua paixão pela história de Pernambuco, que nos restava hoje.<sup>94</sup>

Anníbal segue analisando o material adquirido pelo Governo do Estado para o futuro museu. Através da Coleção Baltar, é possível termos uma visão bem nítida do que foi o Recife do século XIX. São pelas gravuras, litografias, desenhos e reproduções fotográficas,

---

<sup>93</sup> FERNANDES, Anníbal. Os quadros de Telles Júnior. **A Província**. Recife, 16 abr. 1929. p. 3.

<sup>94</sup> FERNANDES, Anníbal. O Recife através da Coleção Baltar. **A Província**. Recife, 10 abr. 1929. p. 3

que retratam o desenvolvimento do Recife, desde os tempos da ocupação holandesa até meados do século XIX.

Vale a pena lembrar que, para Pomian, na maioria das vezes os proprietários das coleções particulares não tiram proveito financeiro de seus tesouros. Observa que, depois da sua morte, as coleções são dispersas, trazendo muito dinheiro aos seus herdeiros.<sup>95</sup> Entretanto, quando estão sobre a guarda de um museu ou uma instituição pública, seja qual for o seu estatuto legal, sobrevive aos seus fundadores e tem, pelo menos em teoria, uma existência duradoura.

O autor diz ainda que “Todo museu existe a partir de um acto das autoridades públicas ou de uma coletividade.” São essas instituições quem assumem, depois, as despesas com conservação, restauração e a exposição dos objetos, exercendo uma tutela sobre ela, exatamente pelo dever de zelar.

A Coleção Liceu de Artes e Ofícios foi outra coleção adquirida para o Museu Histórico e de Arte Antiga, são cerca de, 127 peças: mobiliário D. João V, D. João VI, palanquim, porcelana chinesa e japonesa, além de retratos.<sup>96</sup> Esta coleção, segundo Rodrigo Cantarelli, teria sido composta por um número bem maior de peças. Além do mobiliário já citado, destacaria o conjunto de mobília do marceneiro francês Julian Béranger, o Palaquim ou Cadeirinha de Arruar da demolida Igreja do Corpo Santo (1913), além dos objetos decorativos em cristal e porcelana oriental e europeia.

Parte desta coleção foi transferida para o governo do Estado e, através de acordo, essas peças ficariam numa sala especial denominada Sala Liceu de Artes e Ofícios, pois elas pertenciam ao Museu de Arte do Liceu.<sup>97</sup> Além do mobiliário, fazia parte da transferência: duas pinturas de Telles Junior, um retrato do Imperador D. Pedro I e dois retratos das princesas D. Leopoldina e D. Tereza Cristina.

O MEPE também possui em seu acervo coleções etnográficas abrangendo um patrimônio de múltiplas influências étnico-culturais, composta por artefatos que resgatam a memória, a vida cotidiana e da religiosidade de vários grupos culturais.

A Coleção: Culto Afro-brasileiro – um Testemunho do Xangô Pernambucano do acervo do Museu do Estado de Pernambuco ou a “Coleção Xangô”, como é chamada pelos técnicos do museu chegou à instituição por via da Secretaria de Segurança Pública de Pernambuco. Composta por 307 objetos da cultura material afro-religiosa, confiscados dos

---

<sup>95</sup> POMIAN, 1984, p. 52.

<sup>96</sup> MELO, NETO, 2003, p. 19.

<sup>97</sup> CANTARELLI, 2014, p. 131

terreiros dos “Xangôs” de Pernambuco, esses objetos foram apreendidos na década de 1930, na periferia do Recife, decorrente da repressão policial às manifestações culturais de origem africana no estado de Pernambuco.

O Xangô pernambucano é uma manifestação religiosa de origem africana, introduzido pelos cativos africanos. A Coleção Xangô do MEPE reúne um expressivo conjunto de objetos etnográficos, de caráter religioso usados nos rituais africanos, destinados a várias divindades e constituídos por diferentes materiais, tecnologias, formas e estéticas.

Vale destacar que a Coleção possui um significativo conjunto de instrumentos musicais como: Ilus, Gonguês, Xaque-xaques, cocalho e Maracá. Além dos objetos simbólicos de ritual, dedicado a várias divindades, como: adereços e vestimentas, bandeiras, objetos de assentamentos, utensílios, esculturas de ritual, cruzeiros, santos católicos, objetos simbólicos (abebês, oxés, lanças, espadas, ferramentas). A Coleção reúne também um conjunto de documentos impressos e manuscritos como: cartas de adeptos, panfletos, orações para serem lidas no ato de defumar, orações dedicadas a santos católicos, receita de banho entre outros.

Para Lody, coleção sob a guarda do Museu do Estado traz ancestralidade, história e memória africana de afrodescendentes que encontraram suas simbolizações no Nordeste,

Para Pernambuco, essa coleção adquire valor próprio por significar parcela do que se compreende por patrimônio histórico e cultural do estado: para o Brasil, por ser um dos conjuntos mais notáveis de um segmento regional; e para o mundo afrodescendente, por revelar tendências e soluções visuais tão próximas às matrizes do continente africano.<sup>98</sup>

Essa coleção representa para os afrodescendentes um extraordinário e significativo conjunto de objetos da religiosidade africana em Pernambuco e especialmente do Recife. Esta coleção, para o estado, constitui uma parcela do seu patrimônio, sobretudo, pelo que se compreende por cultura material afro-brasileira.

Abordaremos sobre essa coleção, de forma mais detalhada no terceiro capítulo dessa pesquisa, descrevendo os objetos mais importantes e sua trajetória no Museu do Estado de Pernambuco.

A outra coleção etnográfica do MEPE é a Coleção de Arqueologia e Etnografia Carlos Estevão de Oliveira, doadas ao museu pela família após a sua morte em 1947. Reuni aproximadamente 3.800 peças, constituindo um valioso acervo, merecendo destaque o

---

<sup>98</sup> LODY, R. Xangô, O sagrado do viver pernambucano. In: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **O Museu do Estado de Pernambuco – MEPE**. São Paulo: Banco Safra, 2003. p. 252.

material arqueológico de Marajó e Santarém, artefatos de povos indígenas do Norte e Nordeste do Brasil e dos Andes.<sup>99</sup>

Para o antropólogo e professor Reanto Athias, essa é uma das mais importantes coleções de etnografia do Brasil. Organizada pelo jurista, poeta, e naturalista pernambucano Carlos Estevão de Oliveira, no período em que ele esteve na direção do Museu Emílio Goeldi no Pará de 1930 até 1946, ano do seu falecimento. Segundo descrição de Athias, podemos entender a importância de tal coleção:

Trata-se de um conjunto eminentemente etnográfico de objetos dos povos indígenas do Norte e do Nordeste do Brasil, tais como arte plumária, cestaria, armas, instrumentos musicais, peças de vestuário, objetos de uso doméstico, máscaras cerimoniais, flechas, entre muitos outros elementos, que permitem inferir sobre o cotidiano de mais de 59 povos indígenas. Essa coleção contém ainda cerca de 1.500 fotografias e 790 documentos e manuscritos de Carlos Estevão, bem como do pesquisador e etnólogo Curt Nimuendajú incluindo também o primeiro exemplar do famoso Mapa Etnolinguístico elaborado em 1936 pelo próprio Nimuendajú.<sup>100</sup>

Conforme explica Renato Athias, os objetos fazem parte da vida cotidiana de povos indígenas como: cerâmicas, trançados, adornos corporais, vestimentas, objetos cerimoniais, armas, instrumentos musicais. Muitos desses artefatos preservam saberes já perdidos por alguns povos, pois guardam técnicas já em desuso. Coletados no início do século XX são artefatos da memória de povos que já perderam o saber e o fazer de seus objetos. Através das exposições de longa duração e as mostras temporárias, o Museu apresenta “as riquezas, a vida, os costumes e a cultura material dos povos indígenas do Brasil,” dando visibilidade a essa coleção.

Através do Projeto “Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira Memória e Documentação” atualmente, a parte etnográfica da coleção está disponível para consulta *on-line*, servindo de material de pesquisa para inúmeros povos indígenas, graças a uma tecnologia simples que permite os povos indígenas terem acesso a esse material. Explica Athias, o impacto mais importante deste trabalho de pesquisa foi proporcionar o protagonismo dos povos indígenas na criação de uma rede de museus indígenas, espalhados atualmente, pelo Brasil.

---

<sup>99</sup> ATHIAS, 2003. p. 284.

<sup>100</sup> ATHIAS, R. Projeto “Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira memória e Documentação”. In: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **Uma década para lembrar 2007-2017**. MONTEIRO, M. *et al.* (Org). Recife: SAMPE, 2017. p. 38.

Analisando as demais coleções que compõem o acervo do MEPE, observamos que algumas coleções são compostas por objetos de uso da vida cotidiana ou objetos de arte decorativa que compunham a rotina e o cenário das residências da aristocracia pernambucana do século XIX. Em determinado momento, indivíduos comuns sentem a necessidade de se fazer representar dentro de um espaço de memória, doando objetos de uso pessoal que pertenceu a um familiar.

Em 1950, a instituição adquire a Coleção Bráz Ribeiro após sua morte, seu acervo foi adquirido pelo estado, através do Decreto de desapropriação nº 1.338 de 1950 e a exposição inaugural dessa coleção aconteceu em 16 de janeiro de 1951.<sup>101</sup> Salientamos aqui, que o colecionador Bráz Ribeiro atou desde cedo para a criação e implantação do museu, auxiliou na aquisição das primeiras coleções, indicando e selecionando objetos para compor o acervo. Foi funcionário público do Museu Histórico e de Arte Antiga exercendo funções de conservador e assessor da administração, atuando como especialista na identificação de objetos de valor para compor o acervo do museu.

A Coleção Bráz Ribeiro é composta por 1.800 itens, contemplando objetos de uso cotidiano como cristais, louças do serviço de mesa, porcelana decorativa europeia. E expressivo mobiliário com peças do século XVII, XVIII, XIX, em estilo D. João V e Béranger com o estilo pernambucano, arcas de três chaves para guardar valores do governo. Além de peças e documentos representativos do período do Brasil Colônia e Império destacamos, nesta coleção, as imagens de arte sacra do século XVII e XVIII, constituídas dos mais diversos materiais (madeira policromada e dourada, marfim e terracota).

A imagem pernambucana do século XVIII caracteriza-se pela talha, douramento, policromia e desenhos bastante elaborados com pintura nas cores pertinentes de cada santo. A imaginária em Pernambuco como objeto de culto iniciou-se com a chegada dos portugueses, essas primeiras peças eram confeccionadas em madeira e cultuadas em oratórios e santuários nas residências. Tais objetos eram dedicados às devoções, com função mediadora entre o humano e o sagrado, denominados arte sacra cristã.<sup>102</sup>

Nesse sentido, entendemos que as imagens que compõem os cultos e devoções conciliam o plano dos indivíduos com o plano divino. São meio de conciliação e pretexto para alavancar uma negociação de troca entre o homem e a devoção, a crença e o sobrenatural sempre andaram juntos.

---

<sup>101</sup> MELO, NETO, 2003, p. 19.

<sup>102</sup> LEÃO, R.C.A fé transformada em arte. In: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **O Museu do Estado de Pernambuco – MEPE**. São Paulo: Banco Safra, 2003. p. 104.

A Coleção Lívio Xavier Júnior é composta por 250 Ex-votos, adquiridos em 1984 pelo MEPE, um conjunto temático de peças em madeira pintadas ou envernizadas, em sua maioria, antropomorfas. A anatomia dos milagres predominam peças antropomorfas, partes do corpo principalmente cabeças, além de troncos masculinos e femininos, membros, pés, mãos, olhos, mama feminina e órgãos internos, como corações. Uma pequena parte são peças zoomorfa, patas e úbere de animais. Coletados em diversas capelas e cruzeiros de pequenos povoados espalhados pelo Estado: Igreja de São Severino dos Ramos, Santa Quitéria de Frecheiras, Cimbres, entre outras.<sup>103</sup>

A Palavra ex-voto tem origem no latim e significa “em consequência de um voto”, indica um objeto exposto numa igreja em comemoração a um voto ou promessa cumprida. A fé retratada na madeira expõe o necessário, sendo síntese da comunicação direta, entre quem faz e quem oferece e quem recebe, ou seja, o artesão, o devoto e o santo.

Ex-votos são objetos que fazem parte da cultura de oferendas pertencente ao culto religioso católico romano, destinado ao pagamento de promessas ou graças alcançadas. Segundo Bruscky, os ex-votos são escultura em madeira ou cerâmica representando partes do corpo humano, ou de animais, ou ainda cenas pintadas com legendas, identificando a enfermidade e o autor do pedido. São popularmente conhecidos como “milagre ou promessa”, são executados na intenção de ofertar à divindade, em retribuição a alguma graça concedida.

Segundo a historiadora Wani Pereira, os ex-votos em madeira, na região Nordeste, são evidentes exemplos da plástica africana, ora em revelação étnica imediata, ora reformulada em intenções devocionais e de culto religioso católico, indicando sempre a ação e pagamento do milagre ao santo. Sem dúvida, “marcam uma expressão ancestral africana e que se comunica com memórias de outras manifestações”, e ainda os próprios santos, muitos referenciados em entalhe e solução plástica próxima desse mesmo ideal de uma África expressa em forma, volume, cor e estética.<sup>104</sup>

Aliado com essa ideia, Luis Saia, que acompanhou Mario de Andrade em suas viagens pelo Nordeste, relaciona a forma substancial da imaginária em madeira do ex-voto, com o traço, entalhe, sulco e volume presentes nos olhos, nariz, eixo e triangulações das cabeças humanas, como detentora de um formalismo africano.

---

<sup>103</sup> BRUSCKY, P. Coleção de Ex-votos. . In: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **O Museu do Estado de Pernambuco – MEPE**. São Paulo: Banco Safra, 2003. p. 232.

<sup>104</sup> PEREIRA, W. Ex-votos, devoção e estética afrodescendente. In: LODY, R. **O negro no museu brasileiro: construindo identidades**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. p. 249.

Ex-voto enquanto expressão artística está representada em figuras antropomorfas, especialmente cabeças, que se remetem ao imaginário africano e afrodescendente. Há uma profunda fala estética entre soluções plásticas de peças africanas feitas de madeira e ex-voto no mesmo material.

Além da Coleção Lívio Xavier, o museu possui alguns ex-votos cênicos, pintados sobre madeira retratando a cena do milagre, o santo da devoção e descrição do milagre, procedente de capelas e igrejas do Recife.

Destacamos ainda três painéis votivos, que retratam três batalhas contra os holandeses, a Batalha do Monte das Tabocas e as duas Batalhas dos Montes Guararapes. São ex-votos cênicos, pintura a óleo sobre madeira, datadas de 1709, medindo 2,23 x 2,23 metros cada painel. Apresentam de forma detalhada cenas das lutas e indicando os heróis dessas batalhas, dedicado a Nossa Senhora dos Prazeres pela vitória dos portugueses contra os holandeses. São pinturas de grande importância artística e histórica.

A Pinacoteca do MEPE é uma das mais importantes do Nordeste brasileiro, define a historiadora e artista plástica, Tereza Costa Rego enquanto diretora da instituição. O acervo de artes plásticas “possui obras dos séculos XVII – XVIII – XIX e XX, compreendendo doações do Estado, de colecionadores e o conjunto de obras premiadas nos Salões de Arte do Estado”. Para Tereza, o acervo de artes plásticas do museu representa um registro da História da Arte Pernambucana.

As obras valiosas de vários séculos, acumuladas no museu, precisavam ser algo mais forte de que um luxo cultural de poucos, mas montada para uma atenção coletiva, (...) É a busca desta identificação que o visitante procura nos museus, por sentir-se proprietário e agente deste patrimônio cultural que está em constante enriquecimento e em constante transformação.<sup>105</sup>

Em outras palavras, ela esclarece que ao difundir seu acervo, o museu devolve ao seu verdadeiro proprietário seu acervo cultural. O espectador comum se identifica com o museu e com a cultura material do seu país, esse movimento de difusão do acervo deve ser dinâmico e contínuo.

Os Salões Anuais de Pintura realizados pelo MEPE foi um dos Salões de Arte mais antigo criados no Brasil, fundado pelo Decreto nº 725, de 24 de abril de 1942.<sup>106</sup> Explica a

---

<sup>105</sup> REGO, T.C. Apresentação. In: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **Catálogo:** Pinacoteca - Museu do Estado de Pernambuco. Recife: CEPE, 1991. p. 10.

<sup>106</sup> PONTUAL, S. Prefácio. In: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **O Museu do Estado de Pernambuco – MEPE.** São Paulo: Banco Safra, 2003, p. 7.

artista plástica Sylvia Pontual, criado inicialmente para expor os trabalhos de conclusão da Escola de Belas Artes do Recife, sua produção revelou novos artistas e consagrou grandes talentos. Os Salões de arte são exposições coletivas de caráter regional, nacional ou internacional, tinham o objetivo de avaliar a produção artística e eram organizados periodicamente. A pinacoteca do Museu do Estado de Pernambuco possui um relevante conjunto de obras de arte (pintura, escultura, desenho, gravura) bastante representativa da arte pernambucana.

O MEPE possui artefatos históricos, artísticos e etnográficos que percorrem desde a pré-história até a contemporaneidade. Destinado, inicialmente, a ser um órgão apenas de coleta e salvaguarda de bens materiais, o museu, progressivamente, firma sua missão de instituição de preservação da memória de Pernambuco. Ao longo de sua história, amplia, continuamente, seu acervo, incorporando objetos representativos que revelam a cultura, valores e identidades do seu povo.

Segundo Oliveira, os objetos tornam-se artefatos, obra de arte ou relíquia e, dessa maneira, passavam a representar categorias abstratas, como evolução da espécie, a identidade de um grupo, a nação.<sup>107</sup> Assim, entendemos que o patrimônio material salvaguardado no acervo do MEPE, impregnando de significados, quando apresentado ao visitante, através de exposições e mostras, dialoga entre si ou separadamente.

Ao apresentar uma coleção, o museu opera uma transformação simbólica. As narrativas se desenvolvem a partir dos objetos que compõem o seu acervo. São fragmentos de culturas diversas que, consagradas à categoria de patrimônio cultural e transformadas em relíquias, narram, no presente, a história passada de povos diversos do Brasil e de Pernambuco. Além disso, apresentam vestígios de povos indígenas das Américas, religiosidade afro-brasileira e dos colonizadores europeus portugueses e holandeses.

---

<sup>107</sup> OLIVEIRA, 2008, p. 146.



## **2 - CAPÍTULO: RELIGIOSIDADE AFRICANA**

Neste capítulo, pretendemos apresentar, um breve histórico sobre a escravidão em Pernambuco. O negro é introduzido na condição de escravizado em substituição à mão de obra do índio na capitania de Pernambuco.

Retomamos o debate acerca do escravismo em Pernambuco, propondo uma reflexão sobre o tráfico de cativos africanos para o Brasil como uma atividade comercial lucrativa até meados do Século XIX.

Mas, nosso interesse principal nesse capítulo é a religiosidade africana, buscando entender suas doutrinas e símbolos sagrados. Apresentar o “Xangô” pernambucano, como modelo religioso afro-brasileiro seguido no nosso estado. As divindades africanas estão conectadas com a natureza e são ligadas aos antepassados que controlam efetivamente a vida e a morte.

Ao final do capítulo discutiremos a ação da polícia como o principal agente de repressão aos cultos africanos. As autoridades tinham total autonomia e toda liberdade para invadir e fechar terreiros, confiscar objetos litúrgicos e até prender seus sacerdotes e devotos. Atuavam com empenho e argumentavam que combatiam a feitiçaria e o baixo espiritismo, práticas tidas como nocivas à sociedade. A repressão se amparava na autoridade da lei para se legitimar. Analisaremos o contexto em que os Ilus são usados nos cultos afro-religiosos, suas características físicas, materiais e técnicas de confecção, função religiosa, seu uso nos rituais e sua sacralização.

Ainda nesse capítulo pesquisaremos sobre a apreensão dos objetos litúrgicos nos terreiros do Recife e o interesse da Missão Folclórica Mario de Andrade por esse material. E sua influência na decisão da SSP transferir parte desse material para o Museu do Estado de Pernambuco.

Os Ilus são tambores usados nos rituais religiosos africanos, fazem parte do conjunto musical do culto aos Orixás e são os objetos litúrgicos mais importantes da celebração, é através do som dos tambores que as divindades são convocadas para participar da cerimônia juntando-se aos seus devotos. Cumprem várias etapas de sacralização, desde a sua confecção até a sua entrada definitiva no ritual.

As diversas etnias africanas, escravizadas, numa congregação de sobrevivência, encontraram formas de reinterpretar suas crenças e modelo religioso disseminando-os nos diferentes locais onde desembarcaram. A partir das semelhanças linguísticas, alguns cânticos

entoados em rituais podem indicar que o terreiro tende a seguir esse ou aquele modelo, sendo assim, uma maneira de identificar o grupo étnico.

“Xangô” é uma das divindades mais importante, cultuada nas religiões africanas, venerado pela sua força e poder, herói associado aos mitos fundadores do reino de Oyó, na costa da África Ocidental.

No Brasil, uma elaborada reflexão sobre o poder e a luta desse herói africano popularizou-se e seu culto tornou-se tão forte que, em alguns estados do Nordeste, seu nome serve para designar o ritual, as festas, as obrigações, bem como, o local da celebração. Essa duplicidade, de significados, Orixá divindade e nome de modelo religioso, servem para alimentar a memória viva dos afro-brasileiros no que há de fé e identidade.

## **2.1 – A ESCRAVIDÃO EM PERNAMBUCO E RELIGIOSIDADE AFRICANA**

Na esfera de interesses econômicos europeus, o continente africano foi utilizado para o fornecimento de mão de obra escrava para várias regiões da América. O tráfico de cativos da África para o Brasil ocorreu desde o século XVI à primeira metade do XIX e nos forneceu escravos de diferentes etnias, com suas particularidades nos sistemas sociais, econômico, político e religioso.

Como qualquer sistema de dominação, o escravismo tem sua dinâmica própria; pressões internas e externas determinam o ritmo da sua evolução ou retrocesso. O escravismo nos explica Marcus Carvalho.

Em cada sociedade onde existiu, desenvolveu um ritmo próprio que mudava com o tempo, levando ao declínio ou ao recrudescimento do sistema em diferentes épocas e lugares. As mudanças e ajustes por que passava eram lentas, mas reais, (...) <sup>108</sup>

As mudanças e ajustes pelos quais passava o escravismo, muitas vezes, são lentas, porém reais, mesmo que toda a estrutura do regime esteja voltada para a permanência, e não para a mudança ou ruptura. O escravismo não é um sistema estático, suas engrenagens movem-se ainda que pausadamente.

Dentro do sistema escravista, a forma como se organizavam as estruturas sociais, as particularidades de cada região, moldava o sistema de forma singular e bastante diversificada. O espaço físico, a demografia, a organização social, a relação senhor-escravo, pode-se dizer

---

<sup>108</sup> CARVALHO, M., 2001, p. 312.

que cada sociedade que utilizou mão de obra escrava, teve seu próprio sistema escravista. A sobrevivência do escravismo em suas respectivas sociedades adapta-se às novas realidades advindas com o tempo, afrouxando ou apertando os laços do cativeiro.

Bem cedo, aparece em nossa história o escravizado negro ligado ao cultivo da cana em Pernambuco e nos engenhos de açúcar. Portugal inicia o uso da mão de obra escrava africana nos serviços domésticos e no trabalho agrícola dos engenhos de açúcar nas Ilhas da Madeira, Açores, Cabo Verde e S. Tomé ainda no século XV. Posteriormente, entra ativamente no tráfico do negro africano para trabalhar nas lavouras de cana de açúcar nas suas colônias.

Uma das principais causas de morte nos tumbeiros, os navios negreiros era a diarreia, provocada pela ingestão de água e alimentos contaminados. Outro grave problema de saúde a bordo dos navios negreiros era o escorbuto, causado pela falta da vitamina C.

Os cativos recebiam pouca alimentação, apenas o mínimo para que permanecessem vivos até o desembarque final. Chegavam ao seu destino, muito enfraquecidos em decorrência da fome, da sede e pela deprimente situação de horror a que eram submetidos, além do mais, a umidade e a alta temperatura dos trópicos ajudavam a agravar a situação nos porões dos navios negreiros.<sup>109</sup>

O negro é introduzido na condição de escravizado em substituição à mão de obra indígena. Quanto mais a capitania de Pernambuco prosperava com a produção dos engenhos de açúcar mais necessitava de braços humanos para o cultivo da cana e a fabricação do açúcar. Devido a essa mão de obra escrava, os séculos seguintes foram de prosperidade econômica e expansão do cultivo cana de açúcar para nesta capitania e, conseqüentemente, introdução de maior número de escravizados africanos, demonstrando assim o quanto a presença africana foi importante para a nossa economia.

Na Capitania de Pernambuco, desde 1539, há registros de pedidos do donatário ao rei de Portugal, D. João III, solicitando a utilização do escravo africano nas lavouras de cana de açúcar para substituir a escassa mão de obra indígena. Os cronistas do século XVI não eram muito precisos quanto aos números de cativos africanos introduzidos nessa época em Pernambuco.

No princípio do século XVII, a maioria dos navios capturados pelos holandeses na costa de Pernambuco e da Bahia procede de Angola. A Capitania de Pernambuco, nessa época, deveria ter um quantitativo de escravos bem maior do que apontam os registros de Gaspar Barleus.

---

<sup>109</sup> REIS, J.J.; GOMES, F.S.; CARVALHO, M.J.M. **O Alufá Rufino**: tráfico, escravidão e liberdade no Atlântico Negro (c. 1822- c. 1853). São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.101.

Os de Calabar têm pouco valor em razão de sua preguiça, estupidez e negligência. Os negros da Guiné, os da Serra Leoa e os do Cabo Verde são menos propícios para a escravidão, porém mais polidos, mostrando mais gosto para a elegância e para os enfeites, principalmente as mulheres. Empregam-nos por isso os portugueses nos serviços domésticos. Os de Congo e do Sonho são mais aptos para os trabalhos.<sup>110</sup>

No período da dominação holandesa, os registros de Barleus apontavam procedência, etnias, características físicas e a anatomia dos escravizados, relacionando-os com as aptidões para o trabalho, visando atender aos interesses econômicos da colônia. Para Barleus, os negros vindos de Angola são mais trabalhadores, os de Guiné são excelentes, mas não tão fortes. Os de Cabo Verde são os melhores, os mais robustos de todos e são os que custam mais caro. Era dessa forma que a população escravizada no Nordeste do Brasil, ia sendo “inventariada”.

O comércio negreiro entre África e Pernambuco na segunda metade do século XVIII era uma importante rota para os comerciantes da Bahia e Pernambuco. Segundo Almeida, durante o ano de 1752, os negócios entre Pernambuco e Costa da Mina na África, estabeleciam lucrativas rotas de negociações. Os produtos comercializados tinham destino certo numa viagem à costa africana, a estratégia de negociação seguia roteiro pré determinado e estabelecia acordos e trocas na comercialização de produtos.

Em costas africanas, portugueses e brasileiros, pagando as taxas exigidas, poderiam comercializar com produtos oriundos do Brasil, o que levava os navios a realizarem trocas por produtos locais, europeus ou asiáticos para concluírem o negócio da compra de cativos. Trocava-se o tabaco, aguardente e seda por chita, riscado, panos brancos, algodão vermelho, cachimbos, lenços grossos, ferro em barras, búzios e ouro.<sup>111</sup>

Esse era o processo de negociação, navegar com alguns produtos de interesses de compradores firmados na Costa, trocá-los por aqueles que fossem interessantes para a população local e aí por fim negociar comprando gente. Ou seja, em uma carga que era composta por 4 produtos incluíam-se mais 13 produtos adquiridos na Costa, ampliando-se assim para 17 produtos incluindo gente. Esse comércio era um importante e lucrativo negócio, que trocava mercadorias por gente “cativa”.

---

<sup>110</sup> BARLEUS, apud RIBEIRO, 1952, p.18.

<sup>111</sup> ALMEIDA, S.C.C. Entre o Recife e a Costa da Mina: uma rota do comércio Atlântico de escravos (c.1724-c.1752) In: ENCONTRO ESCRAVIDÃO E LIBERDADE NO BRASIL MERIDIONAL, 8., **Anais [...]**. UFRGS. 2017. p. 5.

Todos estes produtos tinham destino certo na costa africana Ocidental, os traficantes conheciam muito bem o passo a passo para garantir lucros com as trocas. Estabeleciam relações bem definidas com os negociantes, que se distribuíam pelos portos da Costa da Mina, as articulações eram essenciais para uma viagem ser o mais rentável possível. A estratégia de negociação seguia metodologias que estabeleciam acordos e negócios entre trocas, despesas e pagamento de taxas, em todos os portos que o negreiro fundeava.

No período de 1710 a 1830, o último ano de tolerância brasileira ao tráfico legal, estima-se que partiram para o Brasil, apenas dos portos de Luanda e Benguela, 1.822.949 cativos, dos quais 59% foram para o Rio de Janeiro, 19% foram mandados para Pernambuco e 19% para a Bahia.<sup>112</sup> As atividades neste porto demonstram uma malha complexa de negociantes estabelecidos localmente e que se mesclavam entre portugueses, ingleses, franceses, ou seja, estrangeiros, e um bom grupo de representantes de soberanos locais. Os portos da Costa de Mina como os de Angola foram os mais destacados fornecedores de escravizados para o Brasil, desde o século XVII até a proibição definitiva do tráfico em 1850.

Com o endurecimento da polícia inglesa de combate ao tráfico, os traficantes brasileiros desafiavam sistematicamente e ousadamente a vigilância com a conivência das autoridades brasileiras com o apoio da imprensa. Os negreiros procuravam despistar as autoridades nacionais e estrangeiras que combatiam o tráfico, usavam bandeiras e documentos falsos, rotas fictícias, embarque e desembarque de escravizados em praias desertas, aportando na clandestinidade. Desse modo, prosseguia o implacável negócio negreiro, Pernambuco possuía notórios negociantes traficantes que enriqueciam com o lucrativo comércio de cativos africanos.

O comércio ilegal prosperava no lado africano do Atlântico Ocidental, o principal mercado fornecedor de cativos para o Brasil, cuja economia estava irremediavelmente vinculada ao tráfico atlântico.<sup>113</sup> Apesar da proibição definitiva do tráfico, o alto retorno financeiro criava uma teia de simulações tecida para fazer o tráfico prosperar e, ao mesmo tempo, expunha a miséria humana nele envolvida.

Os censos do século XIX ainda estavam ajustados pela herança colonial, definir a condição social livre ou cativo era mais uma necessidade ante a divisão básica da sociedade imperial. Essas eram algumas das preocupações das elites políticas do Império, conhecer as categorias era um dado importante para a implementação de políticas públicas.

---

<sup>112</sup> REIS; GOMES; CARVALHO, 2010, p. 106.

<sup>113</sup> Idem, 2010, p. 115.

Segundo Valéria Costa, as mudanças na legislação em 1850 significavam parte do conjunto de políticas para fazer do Brasil um império forte e respeitado no exterior diante das mudanças internacionais, inclusive do mercado de trabalho.<sup>114</sup>

Apareciam nos discursos políticos as preocupações da elite brasileira quanto às questões raciais. Era mais significativo explicar o Brasil por uma dada composição racial do que pela sua diversidade cultural. O critério cor da pele, como herança ibérica, também era relevante para explicar a composição racial do Brasil, que rosto assumiria o povo brasileiro, em um território mesclado racialmente.

Em Pernambuco, a população apresentava um número bastante expressivo de cativos, porém, como esses números são contraditórios, difícil é saber quantos desses cativos eram africanos de origem e quantos eram filhos de africanos nascidos no Brasil ou simplesmente “crioulos”. Em decorrência dessa entrada maciça de escravizados africanos, em 1872, a população negra correspondia a 14,86% da população da Província de Pernambuco.

O que não faltava nas cidades brasileiras eram instrumentos repressivos para tolher o direito ao trabalho dos escravizados. Para Marcus Carvalho, a luta tanto do cativo quanto do liberto pelo direito ao trabalho, pela conquista de espaços econômicos, dentro da própria escravidão era uma constante, sobretudo no escravismo urbano.

No caso dos canoeiros do Recife, pagavam semanalmente uma quantia aos seus senhores e moravam em casebres espalhados nos arredores da cidade. Muitos habitavam as periferias das ilhas de Santo Antônio e Boa Vista nos limites entre os mangues e a terra firme, em casas palafitas na beira dos rios.<sup>115</sup> O comércio no setor de serviços urbanos empregava um significativo número de cativos em atividades que exigiam a mobilidade do trabalhador. Havia uma diferença marcante entre o escravo ou liberto urbano e o rural.

As décadas de 1870 e 1880 testemunharam a fragilização do poder senhorial e a aceleração do movimento que culminou no esfacelamento do sistema escravista, com a Abolição em 1888. As questões entre cativo e emancipação no pós-abolição se constituíram muito mais complexas que a simples ideia de escravidão versus liberdade. Desse modo, as redes de solidariedade, parentesco, práticas religiosas estabelecidas pelos cativos foram se estabelecendo para além da escravidão, fazendo-se presentes nas articulações de alforrias.

Pouco antes da abolição, surge uma quantidade significativa de alforrias em testamentos de senhores, tal estratégia foi usada como forma de redução dos custos, amortecer

---

<sup>114</sup> COSTA, V.G. **Trajetórias negras**: os libertos da Costa d’África no Recife, 1846-1890. Tese (Doutorado) UFBA. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Salvador: 2013. p. 35.

<sup>115</sup> CARVALHO, M., 2001, p. 241.

os danos que a crise no sistema escravista anunciava, prevenia o proprietário do risco de ter de sustentar uma massa de anciões sem condições de desempenhar seus serviços.

Na medida em que se aproximava a Abolição, a hegemonia senhorial recriava suas estratégias de poder, alforriando escravos em testamentos, transformando ex-cativo em herdeiros, em agregados, enfim, em dependentes, criando nesses libertos o sentimento de gratidão pelos “favores” que seus ex-senhores lhes prestaram.<sup>116</sup>

Ao abordar esse tema, a autora nos traz uma reflexão sobre as estratégias utilizadas pelo poder senhorial, que na eminência de perder seus cativos, utilizam artimanhas para mantê-los sob seu domínio, criando uma relação de dependência e gratidão procurando perpetuar seu prestígio, e atenuar os prejuízos econômicos que a crise no sistema escravista anunciava.

Além do que, deixar como herança a liberdade ou algum patrimônio para o liberto iniciar sua nova condição social era uma forma não só de criar uma situação de dependência, com o cativo, mas, sobretudo, de perpetuar seu poder e seu prestígio nos espaços sociais. Por outro lado, fazia parte dos rituais de preparação para obtenção de uma “boa morte”, entre os moradores da Cidade do Recife, alforriar seus escravos em testamentos e deixar bens para eles, como deixar uma casa para usufruto. Era prática cultural, entre as elites senhoriais, mediante a morte, assegurar a redenção celeste, caminho que todo bom cristão almejava.

O que nem sempre prevalecia a vontade senhorial após seu falecimento, pois os herdeiros legítimos, familiares e agregados, por muitas vezes contrariavam as decisões testamentais do espólio. E, nessas disputas familiares quem acabava levando a pior era o cativo (quase um liberto), que ficava com o destino de sua liberdade nas mãos dos descendentes do espólio.<sup>117</sup>

Muitas questões referentes à pós-abolição e às emancipações, em particular, envolvendo projetos de cidadania, inclusão social, trabalho livre identidade nacional, relações raciais e mestiçagem estiveram presentes na pauta dos projetos políticos republicanos. Atentos à formação da sociedade depois da Lei Áurea, tais questões eram vistas como naturalização da herança da escravidão.

O destino dos libertos no pós-abolição foi bastante diferente nas áreas rurais das áreas urbanas. Nesse período, as ações dos libertos, para conquistar sua autonomia, iam desde ter

---

<sup>116</sup> COSTA, V.G. “Herdei e deixei de herança!” africanos e crioulos no Recife pós-abolição. **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano**. Recife: 2011. p. 170.

<sup>117</sup> COSTA, 2011, p. 175.

seu próprio roçado de subsistência, até ter teto próprio de moradia, comprar ouro, prata, bens móveis e, principalmente imóveis. Precisavam formar um patrimônio para garantir a sua autonomia. Muitos libertos ou cativos exerciam algumas atividades, as quais possuíam algum conhecimento, como por exemplo, práticas de enfermagem, ou de cura por meio de ervas.

No Recife, o bairro de São José, no centro da cidade, segundo Costa, era considerado como moradia destinada a libertos e pessoas sem posses, o local abrigava grande contingente populacional de africanos. Vale ressaltar que foi nesse lugar que os batuques e as primeiras casas de cultos foram organizadas por africanos e seus descendentes, configurando dessa forma, espaços urbanos, sociais e simbólicos de cativos e libertos.<sup>118</sup> Muitos cativos de ganhos viviam residentes em São José e gozavam de certa independência, pagando diárias aos seus senhores e morando em sua própria moradia, muita vezes, palhoças.

As experiências e habilidades, desenvolvidas pelos libertos, como práticas de cura, religiosidade e feitiçaria, foram utilizadas como mecanismos para conquistar sua inserção na sociedade escravocrata. Dessa forma, certos serviços ou funções, que exigiam aptidões peculiares, contribuíram com a conquista de liberdade e autonomia de alguns cativos e libertos.

Por outro lado, as práticas de feitiçarias e a religiosidade podem também ser lidas como mecanismo para além da resistência escrava, como elemento da cultura de africanos e crioulos que faziam de suas crenças garantia para atravessar os espaços sociais e conquistar sua autonomia. (...) <sup>119</sup>

Entendemos nas palavras da autora que para os libertos ou cativos sobreviver nos espaços urbanos e garantirem sua liberdade, sem qualquer interferência senhorial em sua vida cotidiana, tinham que buscar novas alternativas de sobrevivência. As populações negras trazidas ao Brasil pertenciam a diferentes etnias africanas, cada qual com suas crenças, organização social e estrutura familiar.

Para conquistar a autonomia, muitos usaram seus conhecimentos nas práticas do curandeirismo como estratégia para sua sobrevivência no escravismo urbano. O tráfico negreiro obrigava o cativo a decifrar um novo tipo de sociedade com novos modelos religiosos.

---

<sup>118</sup> COSTA, 2011, p. 176.

<sup>119</sup> Idem, 2011, p. 184.



A religião está presente em todas as culturas e pode ser definida como o conjunto das atitudes e atos pelos quais o homem se prende ao divino ou manifesta sua dependência em relação a seres invisíveis tidos como sobrenaturais.

A mitologia africana foi levada para as Américas pelos negros cativos, mais tarde, tornou-se uma mitologia mestiça nas religiões afro-brasileiras. O caso das religiões africanas no Brasil oferece uma gama de modelos, valores, ideais, uma rica simbologia segundo certa visão mística do mundo em correlação com o universo mítico e ritualístico.

Na sociedade africana, as divindades estão ligadas à natureza e aos antepassados, controlam e regem efetivamente a vida e a morte. Essa presença se manifesta livremente no íntimo e no cotidiano nas mais inventivas maneiras de crer, realizar festas, trabalhar, alimentar-se na casa, no santuário, no trabalho, no campo, no rio, no mar, enfim, em toda natureza.<sup>120</sup> Para o homem africano, a energia da natureza, os reis e heróis divinizados são os principais agentes do plano do sagrado.

Na África, o culto aos Orixás se faz com o contato direto às forças da natureza. As súplicas e pedidos são direcionados às energias oriundas do ar, da água, da terra ou do fogo. Quanto ao panteão das divindades do culto afro-brasileiro, nas várias regiões do Brasil possuem mais ou menos a mesma organização, porém apresentando algumas variações, decorrentes da aculturação com os diversos grupos étnicos.

Contudo, todos os grupos, sem exceção, indicam Olorun como sendo a divindade da Criação. Do mesmo modo que cada santo católico possui seus atributos, cada divindade do panteon afro-brasileiro possui seus distintivos: a sua cor particular, seus objetos sagrados, as roupas dos devotos, preferências e aversões alimentares, oferendas e o dia da semana.<sup>121</sup>

Para entender a unidade entre os cultos afro-brasileiros, devemos considerar os atributos comuns existentes entre eles. O Ilú, por exemplo, é um elemento comum da liturgia religiosa africana, esse tambor sagrado é usado tradicionalmente, como acompanhamento para as cerimônias religiosas e está presente em todos os cultos.<sup>122</sup> Pode ser percutido com varetas ou com as mãos, de pé montado em cavaletes ou entre as pernas do tocador; é o responsável pela marcação das danças e evocação dos Orixás durante as cerimônias religiosas.

O Ilu faz parte do conjunto musical da liturgia religiosa africana, pode vir em número de três ou mais, junto com outros instrumentos tradicionais, como cabaças e agogôs. Eles são

---

<sup>120</sup> LODY, R. **Candomblé: religião e resistência cultural**. São Paulo: Ática, 1987 a. p. 9.

<sup>121</sup> RIBEIRO, R. Cultos afro-brasileiros do Recife: um estudo de ajustamento social. **Boletim do Instituto Joaquim Nabuco**, Recife: 1952. p. 44-58.

<sup>122</sup> CARNEIRO, E. **Candomblés da Baía**. Salvador: Tecnoprint, 1961. p. 33.

o único elemento que tem significado litúrgico na cerimônia, evocam os Orixás a comparecer na celebração, quando sua presença é necessária. São usados também para saudar as divindades que já desceram entre os mortais.

Esse instrumento também marca o ritmo da dança durante a cerimônia, ora monótono, ora decorativo, ora vertiginoso, cada Orixá possui um toque especial para ser evocado. Para chamar o Orixá Xangô, a participar da celebração, os Ilus tocam o “Alujá” que é o toque especial para evocar essa divindade.

Convém esclarecer que os cultos de origens africanas no Brasil possuem denominações diferentes em cada Região do país. Na Bahia, as religiões afrodescendentes recebem o nome de “Candomblé”, em Pernambuco e em outros estados do Nordeste, como Alagoas e Sergipe, “Xangô”. No Maranhão, recebem o nome de “Tambor”, no Amazonas e Rio Grande do Sul, “Batuque” e em São Paulo e Rio de Janeiro, “Umbanda”. Segundo explica Edison Carneiro, o fato de “não haver um nome genérico africano, para designar todos os cultos”, está ligado à dispersão proposital imposta pela escravidão aos vários grupos étnicos, porém a aculturação das etnias era inevitável.

“Xangô” é uma das divindades das religiões de matrizes africanas, é um dos Orixás no modelo religioso Kêtu, muito popular entre as etnias africanas. Deus do raio e do trovão, dono do tempo e da justiça. O vocábulo “Xangô” serve como denominação do modelo religioso em Pernambuco, Alagoas e Sergipe, e também serve para designar devotos, liturgias, festas e o local do ritual.

O Orixá Xangô marca seu domínio pelo rigor da lei, pela justiça, cultuado pelo seu caráter impetuoso, seu temperamento é a força e o equilíbrio. Identificado pelas cores vermelho e branco; o vermelho representando o fogo e o sangue da vida e o branco o que há de ancestral e real no seu poder de Orixá.

É o Orixá mais popular e importante para as etnias do Golfo de Benin na África.<sup>123</sup> O Oxé, machado de gume duplo, ou de asa dupla, é a sua principal ferramenta. É o deus, seu temperamento é a força e o equilíbrio. Xangô é filho de Oranyian, fundador de Oyó (Nigéria), marido de três mulheres: Oxum, Iansã e Obá, realizaram muitos feitos nas terras dos Yorubás, gerando vasta produção de histórias que falam do rei-herói e suas mulheres.

Os escravizados, procedentes do litoral do Golfo da Guiné, professavam religiões semelhantes à dos nagôs de Oyó, as várias etnias aqui desembarcadas não tiveram dificuldade em seguir o modelo da religião dos nagôs.

---

<sup>123</sup> LODY, R; SILVA, M.R.M.B. **Coleção Maracatu Elefante e os objetos afro-brasileiros**: Museu do Homem do Nordeste. Rio de Janeiro: FUNARTE / INF, Recife: Fundaj, 1987. p.18.

Dessa forma, podiam manter fidelidade à terra de origem, reinterpretando a religião à sua maneira com seus preceitos e divindades. Para Lody, o Xangô pernambucano é uma religião dinâmica, aberta às transformações na forma e na essência, atuando nos momentos públicos dos grupos sociais, sendo decisiva das ações de indivíduos e comunidade.

A memória remota do Xangô, apresentada por importantes testemunhos vindos da cultura material e das tradições orais, fornece elementos de modelo religioso e uma estrutura tão complexa quanto a do candomblé baiano, visto exteriormente pelo modelo Kêtu, mais divulgado, porém sem esquecer das manifestações não menos significativas das Nações Jeje, Efan, Igexá, e Angola-Congo, responsáveis por centenas de terreiros. São os cultos dos Orixás, Voduns e Inquices, nas relações do crer e do se relacionar socialmente.<sup>124</sup>

De acordo com as reflexões do autor, o Xangô como modelo religioso, é um espaço como qualquer outro espaço destinado à prática de uma religião sistematizada e organizada. As divindades assumem nomes e identificações diversas, dependendo do lugar ou orientação do culto.

As divindades ancestrais do culto religioso africano no modelo Nagô são chamadas de Orixás, no modelo religioso Jeje, as divindades são chamadas de Voduns e de Inquices nas religiões de modelo Angola-congo. O Orixá Xangô pode ser saudado como Sobô no modelo Jeje, ou Zaze no modelo religioso Angola-Congo.

Os Orixás nagôs são em geral, personagens divinizados, que representam as forças elementares da natureza. As religiões africanas acreditam num ser superior, um deus supremo, geralmente chamado de Olorum (Nagô) ou Zaniapombo (Angola-Congo), ser eterno, justo e imortal, criador do mundo, pai de todas as criaturas, não tem culto organizado, nem representação material.<sup>125</sup> Na África, as divindades nagôs são ao todo 401, somente uma parte delas se fixou no Brasil.

Entre os Orixás mais cultuados podemos citar: Oxalá (para os Nagôs), Olissa (para os Jejes) e Lambá (para os Angola-Congos), considerado o pai de todos os Orixás. Oxóssi, deus da caça, seus objeto simbólico são os instrumentos de caça, arco e flecha, aljava; Ogun, dono das estradas, é o Orixá que abre as encruzilhadas, deus do ferro, seus objetos simbólicos são um feixe de pequenas ferramentas de lavoura.

Para Edison Carneiro, os Orixás femininos, as Iyabás, são quase todas, Orixás das águas e em geral gozam de larga popularidade entre os devotos. Entre as mais cultuadas

---

<sup>124</sup> LODY; SILVA, 1987, p. 16.

<sup>125</sup> CARNEIRO, 1961, p. 86.

podemos citar: Nanã, a mais velha das mães d'água mãe de todos os Orixás; Yêmanjá, senhora do mar, mãe de todos os oceanos, seu objeto simbólico é o abebê; Yansã, mulher de Xangô, controla a tempestade, seus objetos simbólicos são o rabo de boi e a espada; Oxum, deusa das fontes, seu objeto simbólico também é o abebê.

O tráfico dispôs o campo para o intercâmbio cultural entre as diversas etnias aqui escravizadas muitas vezes comprometidas com preceitos pessoais, seguiam uma reinterpretação dos modelos religiosos de suas Nações.

Durante o Brasil Colônia, não era permitido nem aos índios, nem aos negros escravizados expressarem suas crenças religiosas, pois era missão dos Jesuítas “converter” os não civilizados ao catolicismo, livrando-os de todas as “impurezas do espírito”. Dessa forma, a religião católica é introduzida pelos portugueses na colônia do Novo Mundo e qualquer outra forma de manifestação religiosa era considerada heresia ou feitiçaria.

Os escravizados eram impedidos pelos seus senhores de praticar seus rituais religiosos, e os que não aceitavam ao catolicismo eram severamente castigados. Para Siqueira foi a partir da percepção das diferenças na religiosidade dos negros cativos que a intolerância foi ativada.

Nesse confronto de valores lusobrasileiros e afrobrasileiros pode-se inscrever o sincretismo, não como uma fusão de elementos diferenciados, mas sim como uma criação, uma construção do novo. Os negros e os afrodescendentes conservaram o Candomblé, que não é um tecido de superstições, como muitas vezes se projeta no imaginário popular, mas uma religião (...)<sup>126</sup>

Nesse sentido, podemos dizer que a religião foi um dos elementos da cultura africana que se instalou aqui em nosso país, caracterizando o Candomblé como uma religião de negros. Apesar das estratégias políticas dos dirigentes da colônia, muitos traços da cultura africana foram preservados e nesse contexto de escravidão a religião dos afrodescendentes assume um papel de destaque no Brasil.

As atividades religiosas dos escravos resistiram às condições adversas da escravidão, à vigilância da igreja e à aculturação com outros grupos étnicos, muitas vezes se refugiando no segredo dos quilombos ou das senzalas. Porém, em algumas raras ocasiões, os seus senhores esqueciam o repúdio que nutriam contra os africanos e acatavam suas crenças e saberes, no intuito de aliviar aflições ou curar enfermidades resistentes, que teimavam em atormentá-los.

---

<sup>126</sup> SIQUEIRA, S.A. Multiculturalismo e religiões afro-brasileiras: o exemplo do Candomblé. In: **Rever. PUCSP**, São Paulo: 2009. p. 46.

“Em épocas de crise na casa grande ou em doença grave”.<sup>127</sup> Os senhores faziam uso de rezas ou remédios africanos para sanar algum mal incurável de membros da casa grande. Muitas vezes eram ervas e raízes da medicina africana, outras vezes venenos comprados a boticas e tabernas.

As populações rurais enfrentavam a desventura diante da ausência de boticas e de médicos, as doenças eram tratadas com receitas caseiras, com folhas e raízes encontradas nas matas, muitas vezes, misturadas com simpatias e orações. Para Wissenbach, o cultivo, a colheita, as propriedades terapêuticas das plantas “demandava um saber próprio que envolvia não só conhecimento, mas os preceitos que deveriam presidir a preparação das garrafadas e mesinhas”.<sup>128</sup>

Os estudiosos da medicina popular e magias destacavam amplos rituais e associações complexas, impregnados de religiosidade. A plena eficácia de ervas e raízes, muitas vezes estava associada às forças de astros e constelações.

O conteúdo da porção era “oferecida à família senhorial pela escrava”. A farmacopeia Nagô Yorubá é riquíssima em “folhas tanto para ataque quanto para proteção”, para beneficiar ou prejudicar, cujo uso deve, em tese, “vir acompanhado de encantações pronunciado pelos babalô”. No sistema medicinal-religioso yorubá, nas palavras de Pierre Verger, a erva serve “para evitar a agressão de alguém” (do senhor, por exemplo). “O amansa senhor” tem propriedades antiespasmódicas, ideais para relaxar músculos senhoriais.<sup>129</sup> Ervas eram usadas para amansar senhor, provavelmente, faziam parte de um complexo medicinal que não se restringia a um ou dois tipos e que produziam efeitos variados.<sup>130</sup>

Muitas vezes os rituais africanos eram interpretados como feitiçaria ou curandeirismo e, em outros momentos, estavam associados a danças ou folguedos de negros. Os conflitos e as tensões escravas eram frequentes, já que se transitava entre candomblé e catolicismo, medicina africana e ocidental, a justiça de pretos e justiça de brancos; por isso, relato de perseguições policiais e ataques por parte da imprensa eram constantes.

Era frequente aos escravos serem obrigados a cultuar os santos católicos ou participar de celebrações da religião católica. Alguns o faziam de forma dissimulada, outros o teriam incorporado ao sistema de crenças dentro do culto de suas divindades. Ferretti, ao abordar

---

<sup>127</sup> RIBEIRO, 1952. p. 27.

<sup>128</sup> WISSENBACH, M.C.C. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível *In*: Novais, F.A. C (Coord); SEVCENKO, N (Org.). História da vida privada no Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 1998. p. 77-72.

<sup>129</sup> VERGER apud REIS, 2008. p. 152.

<sup>130</sup> REIS, J.J. Domingos Sodré, um sacerdote africano: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX. São Paulo: Cia das Letras, 2008. p. 150-154.

esse assunto, nos revela que, assim como em outras regiões, também ocorreu sincretismo, entre deuses africanos e santos católicos,

O sincretismo afro-brasileiro foi uma estratégia de sobrevivência e de adaptação, que os africanos trouxeram para o Novo Mundo. No Continente Africano, nos contatos pacíficos ou hostis com povos vizinhos, era comum a prática de adotar divindades entre conquistados e conquistadores. Foi uma estratégia de sabedoria (...)<sup>131</sup>

Em outras palavras, o sincretismo nas religiões afro-brasileiras não representa um disfarce de entidades africanas em santos católicos, mas uma “reinvenção de significados”. Trata-se de um processo de transculturação, refletindo a sabedoria que os fundadores destas religiões, também, trouxeram da África.

No Brasil dos anos 1960, houve uma busca pela pureza das religiões de matriz afro-brasileira. Neste momento, estabelece-se a hipótese de que o culto existente na Bahia seja o mais puro do Brasil. Segundo Silva e Campos, se buscarmos na história das religiões de matriz afro-brasileira constatamos que, devido às misturas étnicas dos negros vindos para o Brasil, “a religião oriunda dos afrodescendentes não permaneceu pura sofrendo grandes modificações e miscigenações”.<sup>132</sup>

Esse fato não exclui nenhuma região do país, conseqüentemente essa busca pela pureza na Bahia é falha. Muitos Terreiros em Pernambuco também procuram a pureza do culto aos orixás e a lenda de que pureza se encontrava na Bahia levou muitos líderes religiosos a buscar essa renovação na Bahia.

Hoje se define, nitidamente, um processo de “reafricanização”, reafirmando-se as origens regionais e míticas da cultura e da religião e, curiosamente, outro processo, o da “africanização”, com a absorção dos brancos pela cultura negra através do Candomblé.

A discussão de uma reafricanização aqui em Pernambuco, Manuel Papai, líder espiritual do mais antigo e conceituado Terreiro pernambucano, o Ilê Obá Oguntê, explica que:

O uso do Candomblé é sem dúvida nenhuma influência da Bahia. No caso de Pernambuco, eu vejo tão bem assim: é uma denominação que foi importada da Bahia, porque as pessoas começaram... Porque houve um movimento de

---

<sup>131</sup> FERRETTI, S.F. Religiões e Festas Populares. In: JORNADAS SOBRE ALTERNATIVAS RELIGIOSAS EM AMÉRICA LATINA, 14., **Anais [...]**. Buenos Aires, 2007. p.8.

<sup>132</sup> SILVA, N.C.D; CAMPOS, Z.D.P. Religiosidade popular no Nordeste Oriental do Brasil. O ILÊ OBÁ OGUNTÊ e a modernização. In: COLÓQUIO DE HISTÓRIA, ABORDAGENS INTERDISCIPLINARES SOBRE HISTÓRIA DA SEXUALIDADE, 4., **Anais [...]**. Recife: UNICAP, 2010. p.602.

muitos Terreiros em Pernambuco, de procurarem a pureza do culto aos orixás e a lenda de que pureza se encontrava na Bahia, então muitas gente foi buscar essa renovação na Bahia. (...) os Terreiros de Xangô aqui passaram a se chamar Candomblé. É claro que a adoção do nome Candomblé tem duas razões: uma é importação não só das tradições da Bahia, e o próprio termo; mas também uma rejeição das pessoas dos cultos aos orixás de Pernambuco, porque era um termo pejorativo, então as pessoas de certa forma tinham vergonha de ser chamadas de Xangozeiros. E parece que essa denominação Candomblé amenizava mais (...)<sup>133</sup>

Na narrativa de Manuel Papai, é possível perceber esse processo de reafricanização, que teve início no final da década de 1960 e cristalizou-se em 1970. Esse processo de reafricanização é considerado por alguns estudiosos como um processo muito recente, gerando certas divergências entre pesquisadores e adeptos da cultura afro-brasileira. Junto com essa renovação, importou-se também o termo Candomblé, não só pelas tradições da Bahia, mas para apagar lembranças da rejeição sofrida pelos adeptos dos Terreiros em Pernambuco. Essas lembranças marcadas pela memória de alguns elementos que foram retirados do passado e resignificando em outros fatos no presente.

Quando estabelece a distinção entre história e memória, Pierre Nora afirma que.

Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censuras ou projeções.<sup>134</sup>

Nesse sentido, entendemos que a memória dá sentido ao passado a partir das questões que são levantadas no presente. Ela só retira do passado alguns elementos, os que julgarem pertinentes. Diante disso, o historiador trata o testemunho como um objeto que chega do passado repleto de subjetividades, mas que o ajuda a identificar o que tem sido lembrado e como foi recordado. Não é lugar de história consagrar o que foi louvado pela memória, ao contrário deve buscar uma representação crítica desse passado alimentando-se assim de lembranças vagas e contraditórias.

A intransigência tanto da imprensa, como da sociedade escravista, seguia seu curso, espalhando terror e ironias em suas publicações. Os redatores e intelectuais acusavam os candomblés de práticas brutais, que atrapalhavam o florescimento da civilização e com o

---

<sup>133</sup> MANUEL PAPAI, 2010 apud SILVA; CAMPOS, 2010. p. 601.

<sup>134</sup> NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Projeto História. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História**, PUCSP, São Paulo: 1993. p. 9.

intuito de branquear a população, corria o apelo para combater tais rituais em nome da “civilização e dos bons costumes”.

Segundo Campos, é nesse cenário que inúmeros artigos eram publicados nos meios de comunicação do país, divulgando as principais medidas eugênicas para beneficiar biologicamente a espécie. No Recife, eram os Boletins de Higiene Mental quem publicava esse discurso comandado pela classe médica, explica Campos:

(...) o discurso médico condenava os contágios entre pessoas de “raças” diferentes, argumentando que eles seriam uma fonte de degeneração racial e de degradação moral. A depuração dos sangues “inferiores” viria, no curso do tempo, tornar a população mais homogeneia, alcançando-se, assim, pela via natural, os ideais de igualdade e de liberdade, comprometidos pela sobrevivência da cultura negra e indígena.<sup>135</sup>

Em outras palavras, nessa época, acreditavam os especialistas que ao longo do tempo, com a depuração dos sangues “inferiores” por vias naturais, a população se tornaria mais homogênea, alcançando assim, os ideais de igualdade e de liberdade comprometidos pela sobrevivência da cultura negra e indígena.

Recorrendo a um discurso eugenista, onde o estatuto científico era encarado como fundador de verdade irrefutável. Movidos pelo ideal de aperfeiçoamento eugênico do homem brasileiro, a elite médico-psiquiátrica assume o debate alcançando uma amplitude bem maior nas décadas de 1920-1930. Questões como a loucura, o combate ao alcoolismo, higiene mental, eram temas que reforçavam e “justificavam” essa segregação por motivos eugênicos.

## 2.2 – OS BATUQUES E OS ILUS NOS TERREIROS

Em seus momentos de descontração e diversão ou em seus rituais era um costume dos africanos reproduzirem seus batuques. Tais encontros serviam também como fortalecimento político como povo, grupo ou Nação, um fortalecimento para enfrentar as atrocidades e injustiças impostas pela escravidão.

Segundo José Reis, os vocabulários Batuque e Candomblé aparecem nos documentos do século XIX referindo-se às festas e rituais religiosos africanos. Batuque era sinônimo de reunião de negros, e a aglomeração podia gerar novos conflitos, agitações e algazaras. Essas reuniões também traziam o receio de que novas insurreições de negros pudessem acontecer.

---

<sup>135</sup> CAMPOS, Z.D.P. **O combate ao catimbó**: práticas repressivas às religiões afro-umbandistas nos anos trinta e quarenta. Tese (Doutorado) UFPE, Recife, 2001, p. 22.



As narrativas de Reis nos mostra não só a intolerância às manifestações religiosas dos africanos, mas sobretudo os conflitos e as tensões que transcorriam entre as autoridades policiais e os batuques dos tambores africanos. Nem tanto pelo barulho ensurdecedor ou “incômodos sonoros”, nem tanto pelo medo dos feitiços, mais pelo medo de fortalecimento como grupo de negros: medo da revolta às condições escravas, medo dos levantes, das rebeliões.

As diversões, os rituais e batuques dos negros eram proibidos, para realizá-los, os negros precisavam de uma autorização e um lugar para festejar, como nos apresenta o autor:

A discriminação legal contra os africanos abrangia muitas frentes. Eles não podiam se reunir para seus batuques e sambas, ou organizar festas para celebração de batismo, casamento, funerais e outras ocasiões festivas.<sup>136</sup>

A ameaça ao negócio da escravidão explicava em boa medida, a repressão aos rituais africanos. Era comum no século XIX, a ideia de que candomblé e escravidão não faziam boas misturas. Acusações dessa ordem abundavam em documentos policiais e na imprensa. A preocupação das autoridades era que, tais reuniões dos cultos africanos se transformassem numa organização subversiva, num clube, que atuasse na proporção de revolta escrava.

Além do termo batuque, outros vocábulos das etnias africanas foram sendo incorporados ao discurso cotidiano da sociedade. Ao longo do século XIX, no Rio de Janeiro como em outras cidades do país, etnias oriundas de várias regiões da África Centro-Occidental, compartilhavam não somente a mesma origem etnolinguística, mas se aproximavam da mesma concepção religiosa.

Quanto ao uso de vocábulos africanos no cotidiano da sociedade, Possidonio nos aponta que, no campo do sagrado,

(...) observado no espaço geográfico das freguesias urbanas do Rio de Janeiro, principalmente na segunda metade do século XIX. No campo do sagrado, os centro-africanos souberam impactar a vida da cidade, de tal modo que percebemos a circulação de um determinado vocabulário religioso de matriz centro-africana na imprensa e na sociedade.<sup>137</sup>

Como nos explica o autor, o uso dos vocábulos: manipanso e nganga foram introduzidos no cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, tanto pela imprensa como pela

---

<sup>136</sup> REIS, 2008. p. 91.

<sup>137</sup> POSSIDONIO, E. **Entre Ngangas e Manipansos**: a religiosidade centro-africana nas freguesias urbanas do Rio de Janeiro de fins do oitocentos. (1870-1900). Dissertação (Mestrado em História) USO, Niterói: 2015. p.122.

sociedade como sinônimos de feitiçaria e curandeirismo relacionados aos rituais afro-religiosos, o uso desses vocabulários africanos, se dá em decorrência de uma forte influência das práticas da religiosidade africanas.

O *manipanso*, divindade afro-religiosa, era representado por uma pequena estatueta de madeira, imitando formas humanas, cobertas por panos, miçangas e outros utensílios. E os *ngangas*, eram os responsáveis não somente pela manipulação dos *manipansos*, mas também pela realização de cerimônias comunitárias, visando restabelecer a saúde e prosperidade dos que pertenciam ao mesmo grupo. O *nganga* era o responsável por manusear e oferecer remédios preparados com ervas.

A força do termo, de rituais do centro-africano, ganhou característica de adjetivo ao longo do século XIX, tornando-se um vocabulário usado nos jornais e na sociedade. O emprego do termo *manipanso e nganga* como adjetivo perpassou as reportagens dos jornais e passou a fazer parte do vocabulário da cidade, servindo de base para tratar de assuntos do cotidiano com certa dose de humor. Por outro lado, os termos: “feiticeiro” e “curandeiro” também se misturavam ao longo das interpretações jornalísticas, nas denúncias aos rituais, numa forte tentativa de associar o evento a práticas de “feitiçaria”, tão condenada naquele período.

Como já vimos anteriormente, ao longo do século XIX, o termo “Batuque” é encontrado nos códigos de repressão e controle nas posturas municipais de várias cidades do Brasil, e nos jornais da corte, que, costumavam reclamar dos incômodos, que tais práticas causavam à vizinhança e ao trabalho.

Batuque foi o termo genérico que a maioria dos viajantes utilizou para descrever qualquer reunião de negros. Permitir ou proibir os batuques era assunto muito discutido pelas autoridades municipais, os escravizados precisavam de autorização do município e de seus senhores, para realização dos seus batuques.<sup>138</sup>

Assim sendo, entendemos que tais autorizações municipais para a realização de alguns batuques contribuíram para que viajantes e memorialistas flagrassem e registrassem esses eventos em suas anotações. Os registros dos viajantes e pesquisadores, ao longo do século XIX, descreve grande variedade de danças de negros, alguns batuques tinham caráter religioso, outros eram simples diversões.

---

<sup>138</sup> MATTOS, H; ABREU, M. Jongo, registros de uma história. In: LARA, S.H; PACHECO, G. (Org). **Memórias do Jongo**: as gravações históricas de Stanley J. Stein. Vassoura, 1949. Rio de Janeiro: Folha seca; São Paulo: CECULT, 2007. p. 73.

Esses relatos sobre os batuques muitas vezes, são obras tão detalhadas que, só a leitura da descrição nos permite identificar a que manifestação se refere aquele relato. O jongo é uma dessas descrições, que identificou como sendo uma manifestação afro-brasileira de canto, dança e percussão, realizada por comunidades negras do sudeste brasileiro.

Também conhecido como “caxambu ou tambu”, o jongo é praticado como diversão, porém, também possui aspectos religiosos, teve sua origem, nas danças realizadas por cativos das plantações de café do Vale do Paraíba. Faz parte de um amplo grupo de danças afro-brasileiras, chamadas de *sambas de umbigada*, o antropólogo Edison Carneiro, usando relatos de viajantes do século XIX descreveu danças semelhantes ao jongo caracterizadas pelas umbigadas, nos passos da dança.<sup>139</sup> Os sambas de umbigadas são danças que possuem uma série de elementos comuns.

O conjunto de instrumental do Jongo é formado por tambores do tipo escavados em troncos de árvores, encobertos por couro em uma das extremidades, fixados por pregos ou espetos de madeira e afinados ao calor do fogo, os dançarinos executam passos de umbigadas. A umbigada consiste num passo de dança, onde dois dançarinos encostam seus ventres, batendo umbigo contra umbigo.

O Jongo é uma dança e um gênero poético-musical, com canto composto por frases curtas, cantadas por um solista e repetida pelo coro dos participantes, numa poética metafórica. Conforme Slenes nos explica, as cantigas são versos curtos, lançados em forma de desafio, num debate entre os jongueiros, o tema para iniciar o canto é chamado de ponto e cantado no improviso em tom de provocação. O canto e a dança do jongo são acompanhados pelo som de um par de tambores ou por vezes, acompanhado pelo som de um terceiro tambor.

Ao tambor maior, de som estrondoso, os negros davam o nome de *caxambu (angoma)*, de afinação mais grave, com maior liberdade rítmica; e o “tambor companheiro” o menor (*kangoma*); de afinação mais aguda com percussão rítmica mais regular.<sup>140</sup> No que diz respeito, à origem do jongo está ligada a religiões escravas, em especial as crenças em torno dos espíritos territoriais, do fogo sagrado e dos cultos de aflição, originários de regiões de língua bantu, a palavra *ngoma* se refere a tambor.

Nos festejos e batuques, os cativos expressavam e compartilhavam vários aspectos dos fragmentos de liberdade que lhes era possível ainda dentro do cativeiro. Eram momentos em

---

<sup>139</sup> CARNEIRO, 1982, apud, SLENES, 2007. p.125.

<sup>140</sup> SLENES, R.W. “Eu venho de muito longe, eu venho cavando”: jongueiros cumba na senzala centro- africana. In: LARA, S.H; PACHECO, G.(Org.) **Memória do Jongo**: as gravações históricas de Stanley J.Stein.Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha seca; São Paulo: CECULT, 2007. p.124.

que eles pertenciam à sua comunidade, muitas vezes lembravam-se de suas diferenças ou inimizades trazidas da África, questões étnicas ou pessoais ainda não resolvidas. Isso associado à embriaguez poderia provocar uma revolta coletiva, terminando por se relacionar com o festejo.<sup>141</sup>

A repressão aos cultos africanos sempre esteve presente na história em todo o país. Desde o período da colonização, os conflitos eram constantes, entre o poder e os escravizados, como também entre a população em geral. Entre a população, muitos denunciavam os africanos por medo dos seus feitiços ou “super poderes” outros, talvez, por receio de macular sua reputação e ser flagrado adepto do candomblé. Poucos eram os que protegiam, ou pelo menos toleravam suas seções de batuques.

As negociações e conflitos entre os africanos com a justiça ou com os senhores de engenho eram corriqueiras. Leis repressivas e punitivas atingiam negros cativos ou libertos, dificultando a vida e a sobrevivência dessa população. Inúmeras são as “denúncias dos candomblés” nos aponta Reis em suas pesquisas sobre a escravidão no século XIX na Bahia.

Os chefes da polícia investiam num controle mais rígido das manifestações culturais africanas, ao passo que muitos subdelegados que tinham de tratar com o problema diretamente, no corpo a corpo, optavam por uma política de negociação, segundo sugerem as numerosas denúncias de candomblés e de outros batuques que ressoavam em diversos pontos da cidade.<sup>142</sup>

Conforme nos explica o autor, os conflitos e tensões com os cativos eram uma constância, a intransigência da polícia com as casas de candomblé e toda e qualquer reunião religiosa de africano leva os escravizados a terem suas casas invadidas e seus objetos apreendidos. Seus líderes levados para a prisão, acusados de receber por adivinhações, feitiçarias e objetos roubados por escravos das casas de seus senhores.

As tensões entre libertos ou cativos com a justiça ou com seus senhores aconteciam corriqueiramente, leis repressivas e punitivas atingiam negros cativos e libertos, dificultando a vida e a sobrevivência dessa população. Muitas eram as proibições; não podiam se reunir para batuques e nem danças de rodas; não podiam fazer comemorações ou celebrações religiosas; não podiam circular sem documento ou “bilhete” do seu dono, não podiam trabalhar livremente em qualquer atividade; não podiam adquirir bens de raiz, ou seja, casas ou terrenos. Essas eram algumas das proibições impostas aos negros.

---

<sup>141</sup> CARVALHO, M., 2001, p. 253.

<sup>142</sup> REIS, 2008, p. 25.

Na legislação brasileira do século XIX, que regia a relação entre senhores e cativos, a “lógica” mandatária era que “a razão jurídica estivesse com o proprietário de escravos”, mesmo que um ou outro cativo saísse vencedor em uma ação contra o seu senhor. O poder judiciário não poderia ser uma instância de defesa dos direitos dos escravos. Apesar dessa “lógica”, os tribunais de justiça brasileira exerceram papel importante nas ações de alforria de escravos africanos e seus descendentes. Inúmeras são as ações de liberdade com sentenças favoráveis à liberdade de escravos.<sup>143</sup>

Quanto à vigência das leis que tratavam das ações de escravidão ou liberdade, no Brasil do século XIX. Keila Grinberg analisa quais as leis que tornavam possíveis essas ações e quais os instrumentos jurídicos efetivamente utilizados pelos advogados para argumentar a favor se seus clientes fossem eles senhores ou escravos.

Os africanos tinham frequentemente suas casas ou terreiros cercados e invadidos, objetos cerimoniais apreendidos, e seus participantes recolhidos à prisão. Além de serem chamados de feiticeiros e acusados de estarem promovendo desordem suburbana, atentado contra o pudor ou simplesmente “por se encontrar batucando”.

Chamados de feiticeiros nos documentos oficiais e na imprensa, os adivinhos, os curandeiros e chefes de casas de culto foram alvo de perseguição sistemática pela polícia baiana, mas as autoridades nem sempre concordavam sobre o melhor método de puni-lo.<sup>144</sup>

É importante ressaltar que as autoridades tinham todos os argumentos possíveis para justificar a prisão dos africanos. Algumas autoridades eram acusadas pela imprensa de proteger e ter conivência com os candomblés além de serem tolerantes com os batuques africanos. Muitas vezes publicavam em suas matérias versos satíricos ou expressões irônicas como “*caiu no santo*”, insinuando, de forma pejorativa que a autoridade era adepta do candomblé.

A saúde pública, nessa época, era precária e vários fatores propiciavam os quadros de endemias, sobretudo as habitações frágeis, construídas com materiais rústicos e a falta de equipamentos sanitários. As enfermidades eram tratadas, muitas vezes com a medicina popular e o curandeirismo, tornando-se praticas corriqueiras.<sup>145</sup> O número de médicos era

---

<sup>143</sup>GRINBERG, K. Reescravização, Direitos e Justiças no Brasil do século XIX. In: LARA, S.H; MENDONÇA, J. M.N. (Org). **Direitos e Justiças no Brasil**: ensaios de história social. Campinas: Unicamp, 2006. p. 123.

<sup>144</sup> REIS, 2008, p. 19.

<sup>145</sup> WISSENBAACH, 1998, p. 64-66.

reduzido e a mobilidade era precária entre as populações ribeirinhas e as povoações mais afastadas dos centros urbanos, dificultando o pronto atendimento.

Os avanços nos estudos dos médicos sanitaristas e as descobertas de patologias tropicais favorecem o desenvolvimento das organizações de saúde, ampliando a intervenção do Estado na saúde pública com grande participação dos médicos higienistas.

A institucionalização da saúde pública no Brasil se dá a partir das primeiras décadas do século XX. Segundo Campos, o tema higiene se transforma em discussão primordial entre médicos e intelectuais da época, em decorrência das inúmeras epidemias que assolava o país. “Discutir saúde no Brasil implicava questionar todo o modelo de civilização do país”, médicos e intelectuais debatiam, o padrão de saúde pública vigente e que estava muito longe da modernização desejada.<sup>146</sup>

Em outras palavras, essas epidemias eram como um grande flagelo para a população menos favorecida que, desde os tempos coloniais, sofriam com essas moléstias que se alastravam por todo o país. Esse tema era muito debatido entre médicos e sanitaristas (a qualidade dos serviços de saúde prestados e o alcance dessas ações), pois deveria ser extensiva, também, às zonas rurais, no caso, a mais carente, resultando numa reforma sanitária de âmbito nacional.

Na década de 1920, para dar assistência aos doentes mentais, no Brasil é criada a Liga Brasileira de Higiene Mental - LBHM, instituição que congregava intelectuais em geral: médicos psiquiatras, educadores, juristas, empresários e políticos. E a nível estadual, em 1931 são criadas as Secretarias de Educação e Saúde Pública.

Em Pernambuco, durante a década de 1930, o Dr. Ulisses Pernambucano era o delegado da Liga Regional, engajado no combate ao alcoolismo comprometido em proteger as famílias da degradação proporcionada pelo vício. Ele e sua equipe também estavam à frente do Serviço de Saúde Mental – SHM, um centro de estudos e denúncias, criado como um instrumento de uniformização moral e de denúncia social da loucura.<sup>147</sup>

Tinha o propósito de denunciar tudo àquilo que fosse de encontro ao que era considerado “as virtudes da sociedade”, como a devassidão, o mau comportamento, a perversidade dos costumes, a preguiça, enfim, os males que interpenetrem a loucura. O SHM era, também, um centro de estudos onde os adeptos das religiões africanas eram submetidos a rigorosos exames mentais.

---

<sup>146</sup> CAMPOS, 2001, p. 14-16.

<sup>147</sup> Idem, 2001, p. 22-25.

Nesse cenário, o médico psiquiatra Ulysses Pernambucano constrói a relação entre negros, adeptos das religiões afro-brasileiras e a incidência da doença mental. Coube à medicina social a tarefa de isolar, preventivamente, o louco com o objetivo de reduzir o perigo e o efeito destrutivo que ela viu caracterizada em sua doença.<sup>148</sup> Conforme nos explica Schwarcz, nos anos de 1890, a medicina legal, junto com a figura do perito e ao lado da polícia, eram eles que determinavam a loucura e explicam a criminalidade.

Em 1932, é selado um acordo entre a Secretaria de Segurança Pública do Estado de Pernambuco SSP-PE e o SHM, ficando esse serviço responsável pela licença para o funcionamento das religiões afro-brasileiras. Em troca, os terreiros abririam suas portas para a pesquisa e estudos dos psiquiatras da instituição. A intenção era estabelecer o controle científico sobre as práticas religiosas, controle que deveria substituir a ação da polícia.

Para o Dr. Ulisses Pernambucano, o transe e outras formas de manifestações religiosas encontradas nos terreiros, consistiam nada mais que a disseminação de doença mental. Para ele, essa doença fora introduzido pelos negros vindos da África e que tais indivíduos já possuíam essa pré-disposição. Baseado nesse diagnóstico, o SHM, estrategicamente torna-se o órgão do estado que controlaria e fiscalizaria os terreiros, em substituição a vigilância da polícia, tal atribuição era cuidadosamente exercida em nome da saúde pública.<sup>149</sup>

Assim, entendemos que com essa ação, no discurso da competência e imparcialidade da ciência médica, o SHM exerce o controle e o poder sobre os cultos africanos, intervindo e julgando o exercício de qualquer forma de expressão dos adeptos.

A seguir apresentaremos um breve histórico dos Ilus, discutindo o uso desse instrumento nos terreiros, sua elaboração, percussão, liturgia e ritos de sacralização nos cultos de religiões africanas. Os Ilus são tambores afro-brasileiros, a denominação “atabaque” e “tambor” são usados como sinônimo de Ilu, por diversos autores. Todos são instrumentos de percussão, porém possuem algumas diferenças quanto à forma, a percussão e a sonoridade.

Chegaram ao Brasil por meio dos cativos africanos e são usados em quase todos rituais de matrizes africanas. Vale a pena lembrar, que segundo Raul Lody, autor de vários estudos voltados ao patrimônio africano e afrodescendentes, “os tambores de uso no Xangô são considerados objetos sagrados”. Esses instrumentos cumprem ritos de sacralização desde a escolha dos materiais para sua fabricação até ser percutido no culto africano, estabelecendo, assim, vínculos com as divindades desde a sua confecção.

---

<sup>148</sup> SCHWARCZ, 1993, p. 190-191.

<sup>149</sup> CAMPOS, 2001, p. 48.

Esse instrumento estabelece através do som do batuque, contatos com os deuses durante as cerimônias religiosas, tanto na privacidade dos rituais secretos nos pejis, como nos salões nas danças públicas.<sup>150</sup> Os Pejís são santuários das cerimônias religiosas africanas e os tambores quando usados nas cerimônias são percutidos ora com as mãos, ora com baquetas denominadas de *ôghidavis* ou *aguidavis*, varetas de galhos de árvores.

No início das cerimônias dos cultos afro-brasileiros, geralmente, os filiados e devotos em sinal de respeito e para evocar seus poderes curvam-se diante da orquestra, cumprimentando os tambores e seus percussionistas. Segundo Waldemar Valente, o batuque dos tambores africanos que exerce sobre os devotos dos Orixás um poder mágico, pois a música está vinculada, intimamente, a prática litúrgica das religiões.<sup>151</sup> De um modo geral, não existe ritual religioso que não tenha sua dança e sua música instrumental.

As orquestras dos terreiros, durante os rituais, para marcar o ritmo da cerimônia utilizam os tambores, geralmente em conjunto de três ou quatro instrumentos. E para auxiliar o som dos tambores ainda tocam o agogô, e em alguns terreiros utilizam também o maracá de cabaça com rede de sementes. É o batuque dos Ilus que comandam as danças e os cânticos nas festividades dos terreiros, pois o som dos tambores exerce sobre os devotos dos Orixás, um poder mágico.

De acordo com Edson Carneiro, as orquestras de terreiros utilizam três tambores, o rum, rumpi e Le. O *rum* é o maior e mais grave, o *rumpi*, o médio e de altura mediana, e o *lé*, o menor e mais agudo.<sup>152</sup> Os tambores são considerados essenciais para a invocação dos deuses. Essa forma de percutir o couro dos tambores pode revelar a nação ou identificar a que grupo étnico aquele terreiro pertence. Nos rituais de Angola e do Congo, e na maioria dos candomblés de caboclo, o tambor tem nome de *engoma* (do quimbundo angoma) e o tocador o nome de *cambondo*.

---

<sup>150</sup> LODY, R. MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **Catálogo:** Culto afro-brasileiro – um testemunho do Xangô pernambucano. Recife: Museu do Estado de Pernambuco, 1983, p. 14.

<sup>151</sup> VALENTE, W. A função mágica dos tambores. **Revista do APEJE**, Recife: 2016, p. 106.

<sup>152</sup> CARNEIRO, 1961, p. 105.





**Figura 2:** Trio de tambores, dos terreiros de Xangô no Recife. Foto: Pierre Vergé, 1947.  
**Fonte:** RIBEIRO, 1952, p.96.

Dependendo de suas habilidades, os tocadores de tambores desfrutavam de vantagens e prestígios conferidos pelo sacerdote do terreiro. Os bons tocadores adquirem posição hierárquica equivalente à dos assistentes do sacerdote. Geralmente, são pessoas filiadas ao terreiro e, apesar do prestígio que possuem, demonstram fidelidade, respeito e obediência ao grupo onde foram iniciados.

Em cada conjunto de três tocadores de tambores e um de *agogô*, um deles assume a liderança da orquestra e exerce indiscutível ascendência sobre os demais, sendo chamado de *ogan-ilu*. Esses instrumentos são responsáveis pelo início da cerimônia e são confeccionados com materiais específicos, como explica Ribeiro,

(...) ao iniciar o toque ou um festival público dirigem-se os músicos ao *pegi* donde retiram os tambores a serem usados para a ocasião. Sentam-se então em sua plataforma ou nos bancos reservados a eles e começam a apertar-lhes os couros e a experimentar o seu som. Esses tambores, chamados de *ilu* no Recife são geralmente constituídos por pequenos barris cujas extremidades estão recobertas com couro de bode fixado em arcos de madeira, espichados por cordas. São de três tamanhos diferentes: o maior é chamado de *ilu-chefe*; o médio de *omele-ago*; o menor de *omele*. Esses tambores são preparados ritualmente, fazem-se sacrifícios para “dar de comer a eles” uma vez por ano.<sup>153</sup>

<sup>153</sup> RIBEIRO, 1952, p. 74.

De acordo com os princípios sagrados, dentro do culto afro-brasileiro, os tambores, enquanto objetos litúrgicos devem seguir uma elaborada sequência ritual religioso para sua confecção, que vai desde a sua construção, até a percussão como instrumento musical dos rituais. Cada terreiro tem seu conjunto de tambores, zelosamente guardados e raramente emprestados ou consentindo que tocadores estranhos os utilizem.

A tecnologia de confecção e a percussão do tambor dentro do terreiro é cargo masculino, enquanto que, os cânticos podem ser compartilhados com as mulheres. É vetado às mulheres qualquer contato com os instrumentos. Até ocupar seu lugar religioso nos terreiros, esse instrumento passa por várias práticas, que, o tornam sagrado e apto a desempenhar seu papel, no sistema religioso, Lody assim nos explica.

É tarefa exclusiva de homens a música instrumental, sendo que a vocal poderá ser dividida com as mulheres (...). A construção de objetos como os atabaques imprime aos homens uma elaborada sequência ritual-religiosa, que vai desde as escolhas das madeiras e do encouramento até a afinação de cada componente do trio. O trabalho não é restrito apenas ao uso do instrumento enquanto músico, mas inclui ainda saber como alimentar cada atabaque vesti-lo e sacralizá-lo com o recebimento de nomes próprios, privativos dos altos dirigentes do terreiro e, por isso secreto.<sup>154</sup>

Com base nos esclarecimentos do autor, podemos compreender que todas as etapas de elaboração do tambor, como instrumento sagrado do culto aos Orixás estão impregnadas de religiosidade, desde a escolha dos materiais que vão compor esse instrumento. Ou seja, a escolha da madeira, o couro deve ser de animal consagrado à divindade, a técnica artesanal de confecção, a afinação e a percussão rítmica, tudo deve seguir seus rituais de sacralização.

Quando um novo Ilu fica pronto, não poderá ocupar imediatamente o seu espaço dentro do santuário, sem antes cumprir uma série de rituais de sacralização, que vão agregando atributos a este objeto e o empossando para importantes funções cerimoniais dentro do terreiro.

As transmissões dos conhecimentos nos cultos africanos são feitas de forma oral e acompanhadas da prática. Todas as atividades são vivenciadas, etapas por etapas, pelos iniciados, Para Lody, cada tarefa dentro dos cultos africanos, independentemente da nação, “é alvo de um aprendizado sistemático”, orientado por pessoas mais velhas, “experientes e altamente conhecedoras”. O aprendizado de novas obrigações religiosas nos cultos africanos é um longo

---

<sup>154</sup> LODY, 1987a, p.24.

caminhar, pode levar uma vida inteira, pois tantos são os detalhes e sutilezas transmitidas uma após outra.

Toda movimentação ritmada das danças nos cultos afro-brasileiros é comandada pelo som dos tambores e pelas variações de sua cadência musical. Em seus estudos, Ribeiro, identificou as batidas rítmicas especiais do *adahum* (adarrum), cuja função, nos rituais da Bahia, consistia “em induzir o ‘transe’ quando o Orixá tarda a descer”.<sup>155</sup> O adarrum é um toque acelerado e vertiginoso dos atabaques para forçar a descida dos Orixás, o que para eles é irresistível, pela força mágica que exerce sobre as divindades.

A partir desses estudos, Valente nos faz a descrição dos tocadores de tambor, no momento em que tocam o adarrum, “geralmente sentados, com as pernas em volta dos instrumentos e de modo a fixá-los bem, batem com as mãos espalmadas, os dedos duros, inteiriçados”, sobre a pele estirada dos tambores, numa excitação que causa agonia, Não tem Orixá “que resista ao convite frenético” do adarrum.<sup>156</sup>

Segundo Valente, os tambores têm o poder não só de “despertar, mas de exaltar tendências místicas subconscientes” dos devotos.<sup>157</sup> Elas desempenham uma função mágica nas práticas religiosas dos africanos e seus descendentes no Brasil.

Quando os Orixás se negam a comparecer ao ritual, ou quando sua omissão torna o ritmo das danças mais monótono, causando desinteresse no ritual com a ausência da divindade são os tambores que revigora o ritmo da festa. O toque do adarrum causa grande alvoroço entre os adeptos e ocasiona várias possessões, no transe que precede a chegada dos Orixás.

Nina Rodrigues faz referência à influência do batuque sobre os africanos devotos aos Orixás, baseado nas declarações de um negro conta-nos o autor.

(...) que eu não poderia fazer uma ideia do efeito excitante e provocador de certos instrumentos musicais dos Africanos. Não há clarim mais capaz de provocar a excitação guerreira aos campos de batalha do que um pequeno batuque africano (...)<sup>158</sup>

A partir dessa reflexão, podemos dizer que o batuque tem grande poder sobre os as possessões dos cultos afro-brasileiros, desempenham importante papel na indução dessas possessões que acontecem nas cerimônias públicas. Na possessão, o toque dos tambores

---

<sup>155</sup> RIBEIRO, 1952, p. 74-75.

<sup>156</sup> VALENTE, 2016, p. 102.

<sup>157</sup> Idem, 2016, p. 101

<sup>158</sup> NINA RODRIGUES, 1932 apud VALENTE, 2016, p. 101.

exerce função estimulante considerável, na onda afetiva da emoção religiosa, exaltada pelo som do tambor, principalmente quando em ritmo acelerado.

Quanto à sacralização dos objetos no culto africano, deve ser prática periódica, de responsabilidade dos dirigentes dos terreiros, em realizar a ressacralização dos objetos sagrados. Reativando, assim, as suas virtudes e os valores religiosos para que possam cumprir sua função no ritual.

Segundo Lody, “quem atribui o axé, ou seja, a força acionadora das propriedades da natureza ou da ação ancestral é o Orixá”. Essas práticas de sacralização podem ocorrer de duas formas:

A sacralização ocorrerá por feitura simples, como espalhando água, pós-especiais, amacis de ervas e sangue de animais, baforadas de cachimbos, charutos, leitura de orações, ou poderá comportar rituais elaborados com sacrifícios de aves, caprinos e ovinos, oferecimento de comidas feitas à base de azeite-de-dendê, música, dança, entre outras ações rituais.<sup>159</sup>

No cenário exposto, compreendemos que, dentro do culto aos Orixás, um objeto para ocupar seu lugar no ritual necessita antes ser sacralizado, ou seja, penetrar no universo sagrado dos ancestrais. Segundo Lody, mesmo os terreiros mais tradicionais que guardam objetos litúrgicos centenários, “verdadeiros patrimônios”, precisam manter todos os atributos religiosos desses objetos com periódicas resacralizações, para que esses objetos sagrados cumpram seus papéis “segundo os preceitos do Xangô”.

O objetivo principal da cerimônia religiosa é a presença dos Orixás entre os mortais. Para isso, as danças sagradas dentro do culto afro-brasileiro seguem uma ordem e uma coreografia respeitada e seguida por todos, sacerdotes e fiéis. Cada Orixá tem sua maneira especial de dançar, dentro da tradição africana, “com a chegada de um Ogã”. Para tal, a orquestra interrompe a música e os tocadores o saúdam vibrantemente com um toque especial.

As batidas rítmicas, rápidas e vibrantes desses tambores precedem o início das danças, destinadas a “chamar as divindades e induzir as possessões”. Cânticos também são entoados pelo sacerdote que são logo repetidos pelo coro feminino. Nesse momento, o agogô com seu som metálico marca o ritmo e regula o coro de vozes.

Quanto às formas de percussão, Edison Carneiro explica que.

---

<sup>159</sup> LODY, 1983, p. 14.

O único elemento comum da liturgia é o atabaque, acompanhamento preferencial para as cerimônias religiosas. O atabaque está presente em todos os cultos, seja percutido com varetas, seja com as mãos, de pé, montado em cavaletes, entre as pernas ou cavalgado pelo tocador, quer sozinho, quer em conjunto com outros instrumentos tradicionais, cabaças, agogôs, ou ajudado por palmas.<sup>160</sup>

Nesse sentido, salientamos que o som dos tambores, dentro do ritual religioso afro-brasileiro, não marca apenas os ritmos e as danças dentro do terreiro, também, saúdam e invocam as divindades. São eles que fazem as ligações entre as entidades, promovendo a comunicação direta entre homens e divindades.

Entretanto, alguns terreiros tratam de guardar “seus instrumentos tradicionais” em lugar seguro, em virtude de represálias policiais, pressão de igreja católica e hostilidades por parte da população, que alegava incômodos ao forte som produzido pelos tambores, para justificarem suas intolerâncias aos rituais africanos.

Esses objetos se tornam significativos, tanto pelos anos de uso, como pela memória ancestral guardada neles, testemunho de muitas cerimônias e rituais religiosos importantes. É o que nos comenta Carneiro quando diz que a sua “apreensão pela polícia constituiria uma verdadeira mutilação” de seu poder de comunicação com os Orixás.

## **2.3 – A APREENSÃO DOS ILUS**

Na década de 1930, o governo de Agamenon Magalhães foi um dos mais fiéis e ortodoxos na repressão às práticas religiosas do culto africano. Em relatório apresentado ao Governo Vargas ele ressaltava as medidas adotadas como “profilaxia moral e social” tomadas pela SSP: severa repressão ao funcionamento de centros espíritas e, fechamento de inúmeros centros de “seitas africanas e da prática de ciências herméticas” que embora licenciados, se desviavam da sua finalidade.<sup>161</sup>

A polícia tornou-se o principal agente de repressão e durante esse período, tinha total autonomia e toda liberdade para: invadir e fechar terreiros, confiscar objetos litúrgicos e até prender seus participantes. Atuavam com empenho e afirmavam combater as práticas vistas como perniciosas, se amparando na autoridade da lei para se legitimar.

O número de diligências e buscas realizadas bem como o número de capturados, presos e processados demonstra o quanto a repressão atuou no pensamento, nas identidades,

---

<sup>160</sup> CARNEIRO, 1961, p. 33.

<sup>161</sup> APEJE-SDI, 1939 apud CAMPOS, 2001, p. 188.

nas crenças, nas práticas e manifestações da religiosidade não oficial.<sup>162</sup> Pelos jornais, o Recife podia acompanhar a atuação detalhada da polícia no combate aos cultos africanos, o discurso dos jornais seguia a mesma temática.

Os *catimboseiros*, cartomantes e dansadores de xangô estão encontrando no comissário Idelfonso Vasconcelos, chefe da Secção de Costumes e Repressão a Jogos, o maior perseguidor da “*sciencia occulta*”. (...) conduziram, presos, para a Secretaria da Segurança Pública, (...) orações – 1 crucifixo – 1 coroa de prata – baralhos de cartomancia – *orações scientificas* – 1 livro para *médiuns* – 1 pistola – bacamarte – 1 caixa de lamparinas – imagens e cartas de vários crentes. Os catimboseiros serão identificados na polícia, de acordo com a lei.<sup>163</sup>

Diante de tanta apreensão, os policiais tornam-se peritos, pois eram capazes de classificar os objetos como sendo dos catimbozeiros, dos espíritas ou dos curandeiros. Apreendidos como provas materiais, formavam o conjunto de evidências do crime.

(...) foi efetuada uma diligência policial, contra o catimbó, coroada de todo êxito. Estiveram à frente della os investigadores (...) fizeram apprehensão de copioso e variado material de catimbó. Entre outros foram trazidos os seguintes: bombos, roupas de pena, uma espada enferrujada, uma balisa, um crucifixo, vários cartazes, mesinhas, um prato de galinha com farofa, mangas-rosa, outras comidas, vestuários diversos para os rythos e quadros com gravuras.<sup>164</sup>

As diligências policiais aos terreiros de Xangô apreendiam grande quantidade de material que servia como prova criminal. Todo tipo de material era recolhido: atabaques, Ilus, instrumentos musicais, orações, vestuário, utensílios, imagens, estampas de santos católicos, objetos simbólicos, ervas, baralho, porém, sempre, era grande o volume de tambores apreendidos.

No ritual afro-religioso, os tambores possuem grande importância, pois é através deles que os Orixás são chamados à cerimônia e cada tambor possui uma sonoridade.

Esse instrumento musical integra o tradicional conjunto de percussão da música religiosa, nas orquestras dos terreiros, podem vir em número de três ou quatro. Em decorrência disso, grande era a quantidade de tambores apreendidos, esse instrumento, enquanto objeto litúrgico é a peça mais importante dentro do ritual de culto aos Orixás. No galpão da SSP, eles eram jogados de qualquer forma junto com os outros objetos. Também

---

<sup>162</sup> CAMPOS, 2001, p. 227-233.

<sup>163</sup> A POLÍCIA de costumes combates a “*sciencia occulta*”. **Diário da Manhã**, Recife, 02 mar. 1938. p. 6.

<sup>164</sup> LIQUIDANDO “o xangô” de Bongy. **Diário da Manhã**, Recife, 14 jan. 1939. p. 5.

era grande a quantidade de barricas de madeira apreendidas, esse material posteriormente, seria reciclado para a confecção de novos tambores.



**Figura 3:** Material apreendido de casas de Xangô pela polícia no Recife. **Fonte:** LEAL, 2011, p.80. Foto Luís Saia, mar.1938.

Conforme revela a figura 3, numa vista parcial do galpão da SSP, os objetos após a apreensão eram amontoados e empilhados de qualquer forma. Alguns objetos do culto afro-brasileiro são confeccionados com materiais delicados como tecidos, plumas, peles e sementes, nas apreensões os objetos se mesclavam com resíduos de “comida de santo”, ou seja, os alimentos que eram preparados para as oferendas aos Orixás durante as práticas religiosas. Dessa forma, os objetos mais sensíveis iniciavam um processo de contaminação e degradação física.

A perseguição e prisão aos adeptos das religiões de matrizes africanas nas décadas de 1930 e 1940 em Pernambuco era uma ação contínua por parte dos policiais. Porém, durante o ano de 1938, a repressão se intensificou. Em novembro de 1937, no governo de Getúlio Vargas, Agamenon Magalhães foi nomeado interventor federal em Pernambuco. Seguidor fiel dos ideais do Estado Novo, seu governo torna-se exemplo nacional, sua meta era trazer modernidade para a capital que deveria ser remodelada e se transformar numa metrópole moderna e civilizada.

Tudo que estivesse fora dos novos padrões deveria desaparecer da cidade. Assim, entre os temas debatidos, os praticantes de religiões afrodescendentes e espíritas passaram a

figurar em colunas de denúncia e difamação. O então secretário de segurança pública do Estado de Pernambuco, Etelvino Lins, expediu portaria proibindo o funcionamento de xangôs, catimbós e centros espíritas, amparado pela Constituição de 1937 e pelo Código Penal, de 1890, artigos, 156 e 158. Este considerava abuso as práticas religiosas dos africanos, constituindo crimes contra a saúde pública e ofensiva à moral. Segundo portaria Nº 193, de 22 de janeiro de 1938, publicada no Diário Oficial do Estado de Pernambuco, no dia 26 de janeiro de 1938.

Resolve, no interesse do bem público, proibir o funcionamento em todo o território do Estado, das seitas africanas e dos gabinetes de ciencias herméticas, de qualquer modalidade, ficando cassadas as licenças expedidas. A Delegacia de Investigações e Capturas e a Comissão de Censura das Casas de Diversões Públicas providenciem no sentido de ser observada rigorosamente esta proibição, fazendo apreender, em caso contrário, todos os objetos dessas práticas, que deverão ser destinados ao Museu da Directoria de Hygiene Mental do Serviço de Assistência a Psychopathas .<sup>165</sup>

O objetivo dessa portaria era proibir de modo efetivo, “os exploradores”, as seitas africanas e baixo espiritismo. A intervenção de Agamenon contava com o apoio da mídia que noticiavam cada diligência da delegacia que livrava a sociedade de práticas perniciosas e criminosas. A partir dessa portaria, o delegado João Roma da Delegacia de Investigações e Capturas empreendeu uma verdadeira cruzada contra as religiões afrodescendentes no Recife.

Lia-se rotineiramente nas manchetes de jornal: “Material de “catimbó” *apreendido, hontem*, pela polícia”, “Combatendo o Catimbó”, “Prisão de catimbozeiros”, “Apreensão de objetos de baixo espiritismo”. Dessa forma fiéis e sacerdotes do Culto aos Orixás eram atacados e humilhados.

“Xangozeiro”, “Catimbozeiro” e “Macumbeiro” eram alguns dos termos utilizados pela imprensa como adjetivos pejorativos visando humilhar e rebaixar os adeptos das religiões africanas acusados de praticar baixo espiritismo, feitiçarias ou curandeirismos. Práticas condenadas nessa época, por ludibriar a boa fé da população e a ingenuidade das pessoas.

A repressão policial ficava cada vez mais frequente sempre acompanhada de grande apreensão de objetos da liturgia do culto africanos e prisão dos líderes e adeptos.

(...) sabendo que existia uma nova sessão na residência do alludido catimbozeiro, dirigiram-se para lá, encontrando-o effectivamente, entre

---

<sup>165</sup> LIMA, R.S. **Entre o folguedo e a religião:** relações de poder e estratégias na construção da aceitação social e legitimação das religiões afro-pernambucanas (1945-1957). Dissertação (Mestrado em História) UFPE. Recife, 2001. p. 61.



adeptos e curiosos, no exercício de uma cerimônia do Xangô. (...) conduzindo-os para a permanência da Delegacia de Investigações e Capturas, sendo apresentados ao investigador, (...) Este, para ter, ali, as apreensões feitas no "Centro" de Semeão teve de mandar ao local o "tintureiro", vindo este repleto de material de "Xangô" e "Catimbó".<sup>166</sup>

Conforme descreve a reportagem, o volume de objetos apreendidos cresce à medida que avançam as diligências. Na referida apreensão, o volume de objetos confiscados era tão grande que, “teve de mandar ao local o tintureiro”, a viatura da SSP para transportar o material apreendido. “Tintureiro”, como se refere a reportagem acima, era o nome pelo qual a viatura da SSP era conhecida pela população.

As diligências policiais continuamente recolhiam grande quantidade de objetos litúrgicos e tambores que ficavam amontoados no depósito da SSP. Com o espaço físico superlotado de material apreendido nos terreiros, a Delegacia de Costumes e Repressão passa a incinerar parte desses objetos juntamente com o material recolhido das casas de jogos, conforme relada a reportagem a seguir: O Delegado determinou que o comissário,

(...) mandasse incinerar, de acordo com a lei, o constante da relação abaixo, de apreensões feitas pela Delegacia de Costumes e Repressão ao jogo: 7 malas com material de baixa magia; 1 sacco grande com baralhos; 3 saccos com vísporas, dados e dominós; 312 livros de baixamagia; 1 bacia com diversos apretechos de catimbó; 3 panos de mesas de jogo, numerados; 2 rodas de jaburu; 95 cartões de vísporas e vários pacotes de ervas para banhos.<sup>167</sup>

Dessa forma, uma grande parte da cultura material religiosa africana foi destruída, pois era o desejo do Estado Novo apagar, completamente, os vestígios de uma cultura tida como não civilizada, primitiva, selvagem e atrasada. A apreensão e posteriormente a queima desse material representava uma forma de aniquilamento, apagamento, da cultura indesejada, “a prova de que o crime existia, consolidando assim a extinção dos afro-umbandistas da sociedade.”<sup>168</sup> Aterrorizar seus sacerdotes e devotos com cercos e batidas policiais e, por fim, mantinham-os na prisão com o objetivo de neutraliza-los.

Em 13 de fevereiro de 1938, os jornais noticiavam com grande alarido o “sucesso” que fora a apreensão aos terreiros de Xangô, realizada no início do mês. “Fechados pela polícia vários Xangôs, 24 terreiros foram invadidos, seus adeptos autuados em flagrante, seus objetos

---

<sup>166</sup> FATOS DO DIA: Xangô. **Diário da Manhã**, Recife, 05 out. 1938. p. 5.

<sup>167</sup> DELEGACIA de costumes e repressão ao jogo. **Diário da Manhã**, Recife, 22 set. 1939. p. 5.

<sup>168</sup> CAMPOS, 2001, p. 235-237.

confiscados”. Em meio a esse cenário de repressão e grandes apreensões, desembarca no Recife a expedição da Missão de Pesquisa Folclórica idealizada por Mário de Andrade.

A Missão foi organizada pelo Departamento de Cultura de São Paulo, chefiado por Mário de Andrade, enviada ao Norte e Nordeste do país para recolher documentos, textos, indumentárias, objetos e registrar em filmes e fotos a cultura popular local.

Mário de Andrade, à frente do Departamento de Cultura de São Paulo, idealiza uma expedição para pesquisar as manifestações folclóricas do Brasil e organiza junto com uma pequena equipe a “Missão de Pesquisa Folclórica”. Composta por quatro integrantes: Luís Saia (engenheiro-arquiteto, membro da Sociedade de Etnografia e Folclore e chefe da expedição), Martin Braunwieser (músico e maestro), Benedicto Pacheco (técnico de gravação) e Antonio Ladeira (auxiliar geral). No período de fevereiro a julho de 1938, percorreram os estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará.<sup>169</sup>

O maior objetivo da Missão de Pesquisa Folclórica era registrar cantigas e manifestações folclóricas da região em imagem e áudio para compor o acervo “etnográfico” para a recém-criada Discoteca Publica Municipal de São Paulo. Certamente, essa foi a maior empreitada do Departamento de Cultura de São Paulo durante a gestão de Mário de Andrade como diretor.<sup>170</sup>

O próprio Mário, ao organizar a Missão, via-se como integrante ativo dessa Missão, que deveria acontecer em 1937, porém, em virtude do quadro político da época, viu-se pressionado a afastar-se de seu cargo público no novo regime. Refugiando-se no Rio de Janeiro, dessa forma em março de 1938, não pode acompanhar a Missão ao Norte e Nordeste do país.

Ao desembarcar no Recife, em 13 em fevereiro de 1938, “o maior interesse etnográfico da Missão, era o Xangô”.<sup>171</sup> As manchetes dos jornais daquele dia noticiavam a invasão de 24 terreiros de xangô do Recife, com grande apreensão de objetos que se juntaram a tantos outros já confiscados e amontoados no depósito da SSP. Conforme ilustra a imagem publicada no jornal Diário da Manhã.

---

<sup>169</sup> SÃO PAULO, Centro Cultural. Divisão de Bibliotecas, Discoteca Oneyda Alvarenga. **Acervo de pesquisas folclóricas de Mário de Andrade: 1935 -1938**. São Paulo: CCSP, 2000. p. 12.

<sup>170</sup> CARLINI, 1993 apud LIMA, 2017, p. 64.

<sup>171</sup> CAMPOS, 2001, p. 210.



**Figura 4:** Vista parcial do depósito da SSP com os objetos apreendidos nos terreiros do Recife. **Fonte:** Diário da Manhã 13 fev.1938, p.8.

Xangô, Babalorixá e Polícia importante diligência da Delegacia de Investigações e Capturas, era a manchete da reportagem publicada no Diário da Manhã. A figura 4 ilustra essa reportagem que relata o “sucesso” da grande apreensão de 12 de fevereiro de 1938 e apresenta uma vista parcial do depósito da SSP onde vemos grande quantidade de objetos apreendidos e amontoados.

Assim, continua o artigo do jornal: “O que colheu nossa reportagem na Secretaria de Segurança Pública (...) verdadeira profanação aos sentimentos católicos do nosso país”, referindo-se às imagens de santos católicos encontrados nos terreiros. Para os agentes da polícia, o uso de imagens católicas nos terreiros de Xangô constituía uma profanação à religião católica. Sem considerar, porém, que, a grande profanação, era o confisco dos objetos sagrados do culto aos Orixás.

O Xangô pernambucano, que já era afamado em todo o Brasil como uma das formas mais originais de religião africana e testemunha das “raízes da brasilidade”, sob a interventoria de Agamenon, deveria existir agora apenas nos livros de folclore ou nas peças de museus, deveria ficar no passado.<sup>172</sup> Foi justamente em busca desse xangô, dos catimbós e outras manifestações, que a Missão percorreu os estados do Norte e Nordeste.

A intensa perseguição, que ocorria na cidade do Recife desde o início do ano de 1938, e o clima de medo imposto pela polícia e investigadores, demonstrava o quanto seria difícil

---

<sup>172</sup> LIMA, 2017, p. 64.

tentar dialogar com as autoridades e ao mesmo tempo, só seria possível conseguir algo produtivo em Pernambuco, através diálogo. Conforme explica Campos, esse diálogo entre a Missão e os representantes do Governo foi intermediado por Ascenso Ferreira e Waldemar de Oliveira; que conseguiram a autorização para a equipe da Missão entrar no galpão da SSP e coletar qualquer objeto ali depositado pelos agentes de buscas e apreensões.

(...) obtiveram não só a oportunidade de coletar a documentação etnográfica do culto de Xangô, como também foi concedida o direito de resgatar da Delegacia de Investigação e Capturas qualquer objeto ligado ao culto, recolhidos durante as diligências diárias da Polícia. Ao todo a Missão resgatou em torno de 491 peças que, depois de catalogadas, foram enviadas a São Paulo.<sup>173</sup>

Dessa forma, só após a “concessão especial” do delegado João Roma, a equipe da Missão, pôde enfim, visitar “seitas africanas”, fotografando, registrando e gravando um ritual público, de terreiro de Xangô, no Recife. A equipe pode também, entrar no depósito da SSP, abarrotado de objetos recolhidos nas apreensões e realizar coleta de vários objetos para constituir o acervo do Museu da Discoteca Pública Municipal de São Paulo.



**Figura 5:** Material apreendido nos Xangôs pela polícia no Recife. **Fonte:** LEAL, 2011, p.78. Foto Luís Saia, mar.1938

<sup>173</sup> CARLINI, 1995 apud CAMPOS, 2001, p. 236.

Na figura 5, observamos os objetos confiscados no galpão da SSP onde se vê grande quantidade de tambor, Ilus tradicionais confeccionados em várias técnicas e materiais, apresentando diversas formas de retesamento do couro para a afinação. Observamos ainda nessa figura, ao fundo, a viatura da SSP, “o tintureiro” como era conhecida popularmente a viatura que efetuava o transporte dos objetos apreendidos para a delegacia, conforme lia-se nos jornais da época.

Na seleção e coleta dos objetos, a Missão contou com a cooperação de sacerdotes e líderes de terreiros locais que nomeavam, identificavam uso, divindade e simbologia dos objetos recolhidos. A equipe reuniu aproximadamente 491 peças que depois de identificadas e catalogadas foram enviadas para São Paulo.

A constituição de um acervo ou uma simples coleção demanda um conhecimento técnico mínimo dos responsáveis por pesquisar, selecionar e coletar os registros que servirão como base primária para futuros estudos.<sup>174</sup> Nesse sentido, Mário de Andrade tinha o necessário rigor e cuidado em delegar a tarefa de coleta de dados e informações a uma equipe bem qualificada. Em 1936, Mário de Andrade, convidara a etnóloga Dina Lévi-Strauss, para ministrar um Curso de Etnografia e Folclore e ao final do curso criaria a Sociedade de Etnografia e Folclore. Tais iniciativas tinham o objetivo de qualificar a equipe para o trabalho de campo.

Segundo Lima, a coleta dos objetos na SSP contou com a ajuda dos Sacerdotes “Apolinário Gomes da Mota, Guida Mulatinho, Antônio Romão e José Brito da Silva, todos grandes nomes dos outrora grandiosos Xangôs da capital”.<sup>175</sup> Dessa forma, a equipe da Missão, além da formação em Etnografia e Folclore com Dina Lévi-Strauss, contou com a colaboração de um grupo de líderes de terreiros de Xangô da cidade na seleção e identificação dos objetos coletados.

Em carta enviada em 1938, para Mário de Andrade, Luis Saia explica o que encontrara no depósito da SSP.

Quanto ao Xangô, apesar da situação completamente desfavorável imperando aqui, pois foram fechados os terreiros e apreendido o material do culto, consegui arrumar um no bairro mucambeiro da Casa Amarela. Para isso arrumei amizade com o delegado de polícia que também ofereceu para o departamento grande parte do material apreendido. Coisa de vasto valor. Acho que a gente pode considerar o museu com alguma riqueza em matéria

---

<sup>174</sup> CERQUEIRA, V.L.C. **De Mário de Andrade ao pavilhão das culturas brasileiras**: mudanças nas práticas institucionais de guarda da cultura popular. Tese (Doutorado) Ciências Sociais, PUCSP, 2016. p. 34.

<sup>175</sup> LIMA, 2017, p. 66.

de material de Xangô. Coisa para 300 peças diferentes; disso para mais. Ainda não terminei a classificação que está sendo feita à noite e dá grande trabalho. Saia, 1938.<sup>176</sup>

Em suas palavras, Luis Saia nos aponta a dimensão da cultura material afro-brasileira que o depósito da SSP guardava, em quantidade e em valor etnográfico. Mário de Andrade, estudioso sistemático e interessado na temática da formação do Brasil, via nas bases culturais dos grupos étnicos que integravam a sociedade brasileira a possibilidade de entender e de construir uma identidade única da nação.

Todo material coletado pela Missão de Pesquisa Folclórica, em 1938 seguiu para São Paulo e foi organizado e catalogado por Oneyda Alvarenga, chefe da Discoteca Pública Municipal. O acervo resultante da expedição é composto por: 1.500 melodias, 1.126 fotografias, 17.936 documentos textuais, 19 filmes de 16mm e 35mm, 800 objetos etnográficos catalogadas e 258 não catalogadas. Esse acervo passou a integrar o Museu Folclórico da Discoteca Pública Municipal, subordinado ao Departamento de Cultura de São Paulo.<sup>177</sup>

Em 1982, com a criação do Centro Cultural São Paulo - CCSP o material coletado nas pesquisas etnográficas foi organizado pela Discoteca Pública Municipal e reunido na Discoteca Oneyda Alvarenga, uma seção da Divisão de Bibliotecas do CCSP.

Em decorrência dos limites impostos pelas fontes, após a coleta da Missão, não identificamos quais critérios foram adotados para seleção e encaminhamento dos objetos para o Museu do Estado. Grande foi o volume do material apreendido no Recife pela polícia, uma parte do material foi doada para Museus e, uma boa parte do material foi queimada, incinerada. Conforme nos aponta Campos, queimar os objetos significava extinguir os afrodescendentes da sociedade, apagar os vestígios da prática indesejada, dessa forma foram destruídos valiosos e expressivos objetos representativos da cultura material afro-religiosa no Brasil.

O MEPE, em 1938 passava por uma reestruturação administrativa, havia sido extinto no ano de 1933 como repartição autônoma, e encontrava-se sem sede própria e com seu acervo sobre a guarda da Biblioteca Pública Estadual. Entretanto, no Inventário realizado pela inspetoria Estadual dos Monumentos, em 1938, consta relacionado todo o acervo que integrava o MEPE até aquela data. Tal inventário já fazia referência à 177 peças da Coleção

---

<sup>176</sup> CERQUEIRA, 2016, p. 44.

<sup>177</sup> SÃO PAULO, 2000, p. 15.

de Objetos e Imagens de Xangô, incorporadas ao acervo do Museu, no capítulo 3 abordaremos sobre essa Coleção.

Uma reflexão sobre essa documentação nos faz pensar que possivelmente o interesse da Missão Folclórica no material do Xangô pernambucano, apreendido pela SSP, pode ter influenciado as autoridades a transferir parte desse material para o Museu do Estado. Pois, 177 objetos já constavam no Inventário do acervo do museu realizado pela inspetoria, no ano de 1938. As duas Coleções, tanto a da “Missão” (hoje CCSP) como a do MEPE se completam, tiveram a mesma origem, os terreiros de Xangô da periferia do Recife, o mesmo período de coleta, década de 1930, mesma procedência, SSP, mesma data de entrada na instituição, 1938, sob as mesmas circunstâncias de apreensão e repressão.

Tal interesse, demonstrado nos objetos do culto aos Orixás apreendidos no Recife, por tão importante Missão, ligada a nomes como Mário de Andrade, intelectual respeitado pela sua atuação na valorização da cultura brasileira pode ter despertado nas autoridades a possibilidade de dar outro destino para aquele material além da incineração ou transferência para o Serviço de Assistência a Psicopatas.

Como vimos, uma parte do material apreendido dos terreiros de Xangô foi doado para a Missão de Pesquisa Folclórica. Outra parte do material, o Estado ordenou que fossem destinadas para outros dois outros museus: o Museu da Diretoria de Higiene Mental do Serviço de Assistência à Psicopata, órgão responsável pela saúde psíquica da população e o Museu do Estado de Pernambuco.

No caso dessas duas coleções, tanto os objetos coletados pela “Missão”, como os transferidos para o MEPE possibilitaram exposições com narrativas sobre o folclore e a religiosidade do culto aos Orixás. Porém, esse conjunto de objetos coletados em delegacia de polícia como prova criminal nos permite ainda a possibilidade de interpretação dos fatos históricos e culturais, muito maior que a simples exposição de um objeto, cuja ficha catalográfica nem sempre informa ter pertencido a este ou aquele terreiro.

No próximo capítulo, analisaremos a trajetória da Coleção Xangô do Museu no Estado de Pernambuco, bem como a trajetória do Ilu, objeto inserido na referida Coleção. Investigar as transformações de um objeto de culto que passou a integrar um espaço de memória, submetido a uma nova ordenação, classificação e restauração, apresentado em um novo contexto, com narrativa do passado recontada no presente. Pretendemos, também, refletir sobre alguns conceitos e teorias do processo de conservação e restauração, analisando as intervenções realizadas no objeto.

### 3 - CAPÍTULO - A TRAJETÓRIA DA COLEÇÃO XANGÔ NO MEPE.

Nesse capítulo, desejamos narrar a trajetória da coleção de objetos do culto religioso afrodescendentes apreendidos na década de 1930, pela SSP na zona urbana da cidade do Recife e posteriormente transferidos para o Museu do Estado de Pernambuco. Apresentaremos o histórico da Coleção: Culto afro-brasileiro - Um testemunho do Xangô Pernambucano, investigando, procedência, entrada no museu, estudos e exposições, discutiremos também sobre a história e a trajetória do Ilu, o tambor dos Terreiros de Xangô na Coleção do MEPE. Faremos algumas reflexões sobre o processo de conservação e restauração do Ilu, analisando alguns conceitos e teorias, tentando entender quais os desafios que se apresentam na intervenção de um bem cultural, que representa a cultura material de um povo.

As culturas nacionais produzem sentidos com os quais podemos nos identificar e, dessa forma, construímos nossas identidades. Para Stuart Hall, a identidade é algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento.

As culturas nacionais não são compostas apenas de instituições culturais, mas de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso, um modelo de construir sentidos de influências e organiza tanto nossas ações, quanto a concepção que temos de nós mesmos.<sup>178</sup>

Como aponta o autor, a nação é composta de representações e símbolos que norteiam a construção de uma identidade nacional. Construímos nossa identidade nacional a partir das histórias que vivenciamos e das que nos são contadas sobre a nação, memórias que se conectam com o seu presente, com seu passado e com as imagens que dela são construídas. As identidades nacionais em que nascemos constituem em uma das principais fontes de identidade cultural.

Conforme já comentamos, o despertar para a valorização e preservação do patrimônio nacional tem início no país nos anos de 1920 a 1930. Museus são criados como medida de preservação do patrimônio, com a função de proteger e difundir os bens culturais da nação. É nesse cenário que o Museu do Estado de Pernambuco é criado para preservar os bens materiais do nosso patrimônio cultural, que corriam riscos de degradação física ou de extravios para outros estados.

---

<sup>178</sup> HALL, Stuart. A identidade em questão. In: **A identidade cultural da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005. p.50.



Os Museus são espaços de memórias, especialmente dinâmicos, enquanto órgão difusor de conhecimento. Nesse sentido, presta um serviço sociocultural a sua comunidade, quando apresenta a partir da sua museografia importantes momentos da história, preservado nas suas coleções.

Refletindo sobre as representações da cultura material do negro nos museus do país, o MEPE não é o único museu brasileiro, que possui em seu acervo, coleções de objetos africanos e afro-brasileiros oriundos da repressão e apreensão. Exemplo disso é a Coleção Polícia da Corte, do Museu Nacional - MN, formada, por objetos que fazem parte da história da repressão à cultura negra no Rio de Janeiro, no final do século XIX.<sup>179</sup> Esses objetos também foram apreendidos de seus donos, com intuito de impedir práticas afrodescendentes no país.

O acervo do MN era uma das mais antigas coleções de artefatos africanos e afro-brasileiros do país, a Coleção Africana reunia 700 peças, coletadas a partir de parceria firmada entre o Diretor do Museu e o Chefe da Polícia da Corte. O lastimoso incêndio de grande porte que atingiu aquela instituição em setembro de 2018, destruiu grande parte do seu acervo e até o momento ainda não temos o levantamento das perdas sofridas pelo MN. Tal sinistro pode ter reposicionado nacionalmente a Coleção Xangô do MEPE, passando-o a uma nova ordem e novos valores entre os acervos afro-brasileiros preservados nos espaços de memória do país. Impondo ao MEPE uma responsabilidade ainda maior na preservação e difusão desses objetos.

A repressão aos rituais de cultos africanos acontecia em todo país, nesse cenário de grandes apreensões que ocorreu aos negros no Rio de Janeiro, nas últimas décadas do Século XIX, em muito se assemelha ao que ocorreu aos cultos afro-religiosos, aqui no Recife nas primeiras décadas do século XX. A repressão ao culto do Xangô pernambucano também ocasionou grande apreensão de objetos, que, posteriormente foram transferidos para compor o acervo do MEPE.

Outros museus são criados no país, no final do século XX, objetivando divulgar e valorizar uma nova imagem do negro. Nesse contexto histórico, surgem o Museu Afro-Brasileiro de Salvador (1982) e o Museu Afro Brasil de São Paulo - MAFRO (2004).

O MAFRO é uma instituição pública, que preserva e difunde coleções da cultura material africana e afro-brasileira, tem como Diretor e Curador, Emanuel Araujo, renomado artista plástico e museólogo, baiano. O acervo do museu é constituído por mais de seis mil

---

<sup>179</sup> ALMEIDA, C., 2017, p. 149.

peças, distribuídos em núcleos temáticos, que registram a trajetória histórica, artística e as influências africanas na construção da sociedade brasileira <sup>180</sup>. Destacamos a coleção de pinturas e desenhos do século XIX e XX, de grandes pintores da arte brasileira, conhecidos como “Negros Pintores”.

Analisaremos a seguir, a Coleção Xangô do MEPE, apresentando os objetos mais relevantes desse acervo, suas características, uso e simbologia.

### 3.1 - A COLEÇÃO DO XANGÔ PERNAMBUCANO

A Coleção do Culto Afro-brasileiro – Um testemunho do Xangô pernambucano, ou “Coleção Xangô”, forma abreviada como é chamada pelos técnicos do museu a Coleção de objetos afro-religiosos, presente atualmente no Museu do Estado de Pernambuco. Composta por 307 objetos, sendo 257 objetos tridimensionais, dedicado a várias divindades e 50 documentos com suporte em papel, constituindo cartas, orações e panfletos. O perfil dessa coleção são objetos etnográficos, relacionados à religiosidade afrodescendentes em Pernambuco, mais precisamente do Recife. Formada por peças do culto religioso, são objetos simbólicos confeccionados com os mais diversos materiais e técnicas, consagrados à devoção e rituais de vários Orixás.

Essa coleção chegou ao museu por intermédio da Secretaria de Segurança Pública – SSP, em decorrência da repressão e apreensão aos terreiros de Xangô localizados na área urbana da cidade do Recife. Após as diligências policiais, os objetos apreendidos ficavam à disposição da polícia para qualquer averiguação, como prova criminal dos processos, relacionados às práticas religiosas afrodescendentes, tidas como feitiçaria ou baixa magia.

O conjunto de objetos etnográfico constitui um testemunho vivo do Xangô pernambucano, são peças na sua maioria raras, quer pela singularidade de sua confecção, quer pelo seu uso, visto que muitas delas hoje não são mais encontradas nos terreiros de Xangô. <sup>181</sup>

Buscando entender os critérios que foram utilizados pela SSP na escolha e seleção dos objetos transferidos para o MEPE, fizemos uma revisão na documentação do Setor de museologia da instituição e em jornais da época. Porém, não foi possível determinar se houve algum critério que tenha influenciado nessa escolha. Através das imagens publicadas nos

---

<sup>180</sup> MUSEU AFRO BRASIL, Disponível em : [www.museuafrobrasil.org.br/](http://www.museuafrobrasil.org.br/). Acesso em: 12 abr.2019.

<sup>181</sup> AZEVEDO, M.C. Histórico da Coleção no Museu. In: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **Catálogo:** Coleção culto afro-brasileiro – um testemunho do Xangô pernambucano. Recife: MEPE, 1983, p. 11.

jornais, em reportagens que tratavam da repressão aos terreiros de Xangô no Recife, podemos observar que o depósito da SSP, encontrava-se abarrotado de objetos apreendidos.

A cultura material afro-brasileira, salvaguardada nos espaços de memória, é vista distante dos seus autores e daqueles que lhes deram uso e função, sem qualquer interesse antropológico. Estudos etnográficos buscam compreender as representações materiais tão distintas desses autores, que enfrentavam os desafios impostos pelo cativeiro. A despeito da grande diversidade cultural étnica existente entre esses indivíduos, é possível reconhecer algumas preferências comuns no que se refere aos materiais por eles utilizados, seja para uso ritualístico ou de uso no cotidiano.

A condição de cativo impõe limites e desafios à vida material desses indivíduos, o controle permanente por parte dos seus senhores impactou diretamente a vida dos escravizados, que souberam buscar soluções alternativas para os mais diversos problemas do cotidiano ou religioso. O processo de significação e talvez o mais conhecido, foi o de “atribuir um novo sentido ao artefato por um processo usualmente denominado ressignificação.”<sup>182</sup> Os africanos chegando ao Brasil foram colocados diante de novas práticas culturais e formas materiais, estabelecendo assim um olhar mediador entre o que conheciam e o que não conheciam.

As evidências arqueológicas, provenientes de contextos diretamente relacionados aos escravizados nos indicam como esses indivíduos desenvolveram estratégias criativas e diversificadas, para a aquisição materiais e confecção de seus objetos seja de uso cotidiano ou religioso. O material recuperado nas escavações no Cais do Valongo, em 2012, um dos mais importantes pontos de desembarque de africanos nas Américas, num projeto desenvolvido pela UFRJ, demonstra como esses indivíduos lançaram mão do uso criativo dos recursos materiais aqui encontrados.<sup>183</sup>

Tais estudos, em diversas regiões habitadas por cativos, têm demonstrado que esses indivíduos se engajaram ativamente no desenvolvimento de estratégias, que lhes permitissem transpor as limitações que o cativeiro lhes impunha. Uma característica comum a muitos povos das regiões africanas é o uso criativo e flexível dos recursos materiais na confecção de seus objetos.

---

<sup>182</sup>SOUZA, M.A.T. Por uma arqueologia da criatividade: estratégias e significações da cultura material utilizada pelos escravos no Brasil. In: AGOSTINI, C. (Org). **Objetos da escravidão**: abordagens sobre a cultura material da escravidão e seu legado. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013. p.25

<sup>183</sup> SOUZA, 2013, p. 12.

A coleção de objetos afro-religiosos e seus descendentes em Pernambuco, salvaguardados no MEPE, é constituído por objetos utilizados nos vários momentos da vida dos terreiros de Xangô do Recife. Descreve Lody, antropólogo e etnólogo que estudou e classificou esta coleção.

Reunindo 307 peças em madeira, tecido, folha-de-flandres, ferro, cerâmica, gesso, couro, palitos de dendezeiro, cabaças, chifres, conchas, cascos de tartaruga, entre outros tipos de materiais, temos a coleção Culto Afro-Brasileiro - Um Testemunho do Xangô Pernambucano, acervo que revela técnicas, formas, usos e, principalmente, a marca determinante do estilo de culto desenvolvido nos terreiros do Recife, na época em que tantos objetos foram tomados de seus espaços sagrados pela repressão policial, a década de 1930.<sup>184</sup>

Na descrição efetuada pelo autor, compreendemos quão valiosa é essa coleção de peças etnográficas do MEPE, seja pela riqueza e diversidade de matéria-prima que compõem os objetos, seja pela importância das técnicas empregadas na confecção de determinado objetos, muitas vezes denunciando a sua intenção de uso no culto. Um conjunto de peças, da cultura material, que atestam a vida religiosa do xangô pernambucano.

Uma leitura sobre a Coleção Xangô do MEPE nos revela que todos os objetos têm funções muito específicas, ocupando papéis ou apresentando marcas de uso que evidenciam a utilização e a representação desses objetos.

Essa Coleção possui um expressivo conjunto de vinte e dois instrumentos de percussão sendo quinze do grupo idiofônico e sete do grupo membrafônico. Os idiofônicos são os instrumentos que produzem som pela vibração do próprio corpo sem a necessidade de tensão do instrumento, como por exemplo: os Gonguês ou Agogôs, Xerês, Xequedês ou Xaque-xaques, Chocalhos e Maracás. Os membrafônicos são os instrumentos que produzem som através da vibração de membranas distendidas, percutidas com as mãos ou baquetas, de um modo geral, são todos os tipos de tambores.

Os instrumentos musicais do grupo idiofônicos da Coleção do MEPE são: Gonguês, Xaque-xaques, Chocalho e maracá usados nos rituais afro-religiosos dos terreiros de Xangô. As orquestras de percussão dos terreiros são formadas geralmente pelo trio de tambores, auxiliadas pelas palmas dos devotos e o som dos instrumentos idiofônicos.

---

<sup>184</sup> LODY, R. **O negro no museu brasileiro**: construindo identidades. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.p.52.

Passaremos agora a descrever esse conjunto de instrumentos musicais, a coleção possui seis Gonguês também chamados de Agogôs esses instrumentos idiofônicos têm o corpo do instrumento em forma de campânula, apresentam um cabo e são percutidos por uma haste do mesmo material, são confeccionados em ferro batido.

Os Gonguês também compõem o conjunto musical dos Maracatus e tradicionalmente é guardado nos santuários dos terreiros de Xangô próximo às lanças, espadas, facões e miniaturas de ferramentas, todos em ferro, que, juntos compõem o assentamento ritual de Ogum.<sup>185</sup> Os Gonguês marcam a sequência rítmica que será seguida pelos outros instrumentos durante as festividades no terreiro.

Outro instrumento idiofônico usado nos rituais de culto aos Orixás são os Xaque-xaques, conhecidos também como: Xerês, Xequedês ou ainda Maracás, como são popularmente chamados. Produzem som a partir da vibração do instrumento, seu uso é exclusivo das pessoas com hierarquia religiosa, confeccionados em folha-de-flandres, pintados nas cores do Orixá Xangô.

A coleção reúne sete exemplares desses instrumentos, cujo corpo do instrumento é formado pela união de dois cones unidos pela base e possuem cabo do mesmo material.

Um Chocalho, cujo corpo do instrumento tem forma de campânula com badalo, confeccionado em ferro batido, pressupõe-se que são derivados do traje do caboclo de lança do Maracatu Rural ou de Baque Solto e podem ser guardados entre outros objetos simbólicos nos espaços de Xangô.

Em algumas casas utilizam também as cabaças recobertas com uma rede de sementes ave-maria (coix lacrima), chamadas por alguns grupos de Maracás, produzem som através do atrito das contas com o corpo do instrumento. O museu possui um exemplar confeccionado com uma cabaça alongada e rede de sementes de ave-maria, apresenta pintura na cor prata.

O principal instrumento do ritual aos Orixás são os Ilus, a coleção do MEPE possui sete Ilus, sendo quatro com encouramento duplo, fixado por cordas de algodão e corpo do instrumento pintado e três com encouramento simples fixados por pregos e corpo do instrumento envernizado. Objeto sagrado da religiosidade africana é testemunho da história e da memória do povo de terreiro e patrimônio da cultura material afro-religiosa brasileira, salvaguardados no acervo do museu.

---

<sup>185</sup> LODY, 1983, p. 19.

Os Ilus de encouramento duplo são aqueles que recebem couro nas duas extremidades e são usados em cortejos públicos, os de encouramento simples recebem couro em uma das extremidades e são usados nos terreiros durante o ritual religioso.

Quanto às técnicas de confecção e os materiais empregados, os Ilus são confeccionados a partir de reciclagem de barricas de madeira, usadas para formar o corpo do instrumento, recebendo couro curtido, fixados nas extremidades. Segundo Lody, geralmente couro de “boi, caprino ou ovino, que, segundo preceitos, foram sacrificados em honra dos Orixás.”<sup>186</sup> Quando prontos para o uso, os tambores são sacralizados em nome da divindade do terreiro e alguns recebem como acabamento pintura nas cores do Orixá da devoção e outros são apenas envernizados.

Dos sete tambores da Coleção do Museu, quatro são pintados, sendo dois na cor azul e dois na cor vermelha, com encouramento duplo retesado por cordas de algodão. E os outros três são envernizados com encouramento simples, fixados por pregos.

O batuque dos tambores além de comandar o ritmo, danças e cânticos nas festividades dos terreiros, exercem sobre os devotos, um poder mágico, pois é o som desse instrumento que evocam os Orixás para participar do ritual. Nas religiões africanas, o som dos tambores está conectado fortemente com a liturgia nos rituais e são peças importantes nos terreiros de Xangô, pois fazem a conexão entre divindades e devotos.

Os Ilus são tambores sagrados utilizados nos cultos afro-religiosos e devem cumprir uma elaborada sequência de rituais de sacralização que vão desde a escolha dos materiais para sua confecção, até sua introdução na cerimônia religiosa. Só depois de sacralizados é que os instrumentos recebem as propriedades desejadas para exercer suas funções místicas de intermediar a comunicação entre os Orixás e adeptos.

Em seu contexto original no Culto aos Orixás, o instrumento possui lugar tanto litúrgico como musical. Como instrumento musical, nas sequências rítmicas no trio de tambores, durante a cerimônia, evoluem de acordo com os Orixás, que estão sendo evocados e obedecem, ainda, a uma série de toques, que vão marcando o ritmo, ora monótono, ora decorativo, ora vertiginoso.

---

<sup>186</sup> LODY, 1983, p.22.



**Figura 6:** Ilus - Tambores do conjunto de percussão da música dos terreiros de Xangô. **Fonte:** MUSEU, 1983, p. 22-23.

A figura 6 mostra quatro Ilus da Coleção do MEPE, da esquerda para a direita três com o corpo em barrica de madeira pintada e encouramento duplo, respectivamente seus números de catálogo são: Nº 19, Nº 23, Nº 22. O outro Ilu apresenta o corpo em barrica de madeira envernizada com encouramento simples fixado por prego e seu número de catálogo é Nº 16.

O objeto de nosso estudo é o tambor Nº 23 no catálogo da Coleção, esse Ilu apresenta o corpo do instrumento confeccionado com reciclagem de barrica de madeira, pintado na cor vermelha, com as taliscas fixadas por aro de metal, possui encouramento duplo retesado com cordas de algodão, seus dados de identificação estão descritos na Ficha Técnica do Anexo I e as especificações das intervenções de restauração estão descritas no Relatório de Restauração do Ilu Nº 23 do Anexo II.

Os Ilus que apresentam couro apenas em uma das extremidades são usados nos festejos internos dos terreiros e, enquanto que os com couro nas duas extremidades são usados em cortejos são raros o uso desses instrumentos nos cortejos de Pernambuco. Nas apresentações em cortejos públicos, os músicos precisam das duas mãos livres para percutir as extremidades do instrumento, por isso possuem alça para fixar o instrumento ao corpo do músico.<sup>187</sup> No Xangô tradicional, os Ilus são percutidos geralmente com as mãos sem o uso de Baquetas ou Aguidavis.

Os Aguidavis são baquetas improvisadas feitas de galhos de goiabeira, usados também em par, para percutir o couro dos instrumentos nas músicas durante as cerimônias afro-religiosas. A coleção do MEPE possui um par de Aguidavis, apesar ter uso raro no Xangô pernambucano conforme nos explica Lody.

<sup>187</sup> LODY, 2005. p. 55.

| OBJETO                        | FAMÍLIA MUSICAL | TÉCNICA / MATERIAL                                                                               | QUANTIDADE |
|-------------------------------|-----------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Gonguê ou Agogô</b>        | Idiofônicos     | Campânula com haste, em ferro batido.                                                            | <b>6</b>   |
| <b>Xaque-xaque ou Xequedê</b> | Idiofônicos     | Duplo cone, unidos pela base com cabo, em folha-de-flandres.                                     | <b>7</b>   |
| <b>Chocalho</b>               | Idiofônicos     | Campânula com badalo em ferro batido.                                                            | <b>1</b>   |
| <b>Maracá</b>                 | Idiofônicos     | Cabaça com rede de sementes (ave-maria).                                                         | <b>1</b>   |
| <b>Ilu</b>                    | Membrafônicos   | Barrica de madeira pintada na cor azul, encouramento duplo, retesado com cordas de algodão.      | <b>2</b>   |
| <b>Ilu</b>                    | Membrafônicos   | Barrica de madeira, pintada na cor vermelha, encouramento duplo, retesado com cordas de algodão. | <b>2</b>   |
| <b>Ilu</b>                    | Membrafônicos   | Barrica de madeira envernizada, encouramento simples, retesado com pregos.                       | <b>3</b>   |
| <b>TOTAL:</b>                 |                 |                                                                                                  | <b>22</b>  |

**Tabela 1:** Instrumentos musicais da Coleção Xangô do MEPE. **Fonte:** Acervo MEPE.

A tabela 1 nos apresenta o conjunto de vinte e dois instrumentos musicais pertencentes à Coleção Xangô do MEPE, esses instrumentos integram as orquestras religiosas dos terreiros, sendo quinze idiofônicos e sete membrafônicos.

Destacamos ainda na Coleção quatro esculturas rituais em madeira, possuindo importante papel não só simbólico mais também estético. Representam Orixás de grande devoção entre os adeptos das religiões africanas e primam na caracterização dos detalhes da figura humana e suas vestes, elaboradas com esmero e minúcias.

A peça apresenta trajes elaborados e acessórios com contas e metais, representando os Orixás cultuados nos terreiros: Iemanjá, Oxalá, Oxum e Xangô. Pelas características da peça, configura-se como objeto de uso restrito no santuário.

As esculturas de Iemanjá e Oxalá, medindo 74 cm e 75 cm respectivamente, seguem a configuração dos santos de roca usados nas Igrejas Católica, com cabelos humanos, braços articulados, trajes em tecido de algodão branco e adereços de rosários, crucifixos e colares no pescoço.

A escultura que representa Iemanjá apresenta-se como uma mulher branca, com longos cabelos naturais, castanhos e olhos azuis, vestes brancas, com gola, punhos e barras em renda branca, no pescoço, três rosários e muitos colares com sementes de ave-maria (coix lacrima), miçangas e contas nas cores azul e branca, nos braços pulseiras de contas na cor amarela e azul, e uma em metal branco com a gravação “EMANJÁ”.

A escultura que representa Oxalá apresenta-se como homem branco, com vestígios de fios de cabelos naturais na cabeça e na barba e olhos azuis, vestes brancas com faixa amarela



na cintura, no pescoço um rosário com contas peroladas e muitos colares, em miçangas leitosas e vidrilhos na cor amarela e dois crucifixos pendentes.



**Figura 7:** Esculturas rituais representando Iemanjá e Oxalá. **Fonte:** MUSEU, 2003, p. 256.

Configuram-se segundo Lody, como peça de uso restrito nos santuários, a escultura feminina, provavelmente deveria ter composto o assentamento ritual de Iemanjá, porém, pela ocorrência de contas amarelas nos adereços pode também ter tido uso num assentamento do Orixá Oxum,<sup>188</sup> e a escultura masculina deve ter composto o assento ritual para Oxalá, buscando representações para o Orixá velho, Oxalufã.

As esculturas de Oxum e Xangô, medindo 33 cm e 32 cm respectivamente, são revestidas com uma fina camada de gesso pintada de preto, olhos de vidro, pedestal marmorizado, braços articulados, trajes com aplicação de rendas, galões e fitas, muitas voltas de contas e miçangas no pescoço. Tem uso restrito no santuário e é rara a ocorrência desse tipo de imagem na cultura material dos terreiros afro-pernambucanos.

A escultura que representa Oxum apresenta-se como uma figura feminina negra, veste traje feminino com calda, em tecido de cetim branco com renda na barra e nas mangas, diadema em vidrilho dourado, brincos em metal amarelo, colares em miçangas e contas amarelas, pulseira branca e leque na mão direita. No pedestal, um pequeno demônio esculpido em madeira, na cor marrom possuindo asas, cabelos, cornos e calda em preto. Para Lody, essa escultura reforça o significado sincrético entre o Exu africano e o diabo dos católicos,

---

<sup>188</sup> LODY, 1983, p. 46.

que, na maioria dos cultos, fundiram-se num indivisível personagem. Possivelmente essa escultura poderia ser um Exu, ou Exu de Oxum.<sup>189</sup>

Exu na religiosidade africana não é um Orixá, é um mensageiro dos Orixás, um intermediário entre os homens e as divindades, se desejamos alguma coisa de Xangô, por exemplo, devemos despachar Exu, para que, com sua influência a consiga mais facilmente. O verbo despachar na religião africana tem sentido de enviar, mandar, portanto, despachar Exu é enviar mensageiro ou súplicas, pedidos ao Orixá. Exu é embaixador dos mortais, diante das divindades, tem objetivo de realizar os desejos dos homens sejam eles bons ou maus.

Exu tem sido largamente mal interpretado pelo catolicismo, segundo Carneiro, Exu transita todas as encruzilhadas, em sua representação mais comum, está sempre armado com as suas sete espadas, não foi difícil encontrar semelhanças no diabo cristão.<sup>190</sup> Além do mais o fato de atender aos pedidos do bem e do mal, converge para ele, o caráter de “orixá malfazejo”, representante das forças ocultas do mal.

A escultura que representa Xangô apresenta-se como uma figura masculina negra, veste roupa em tecido vermelho e branco com aplicação de contas e galões dourados, colares em miçangas vermelhas, brancas e marrons intercaladas e um laço de fita marrom com vidrilhos e contas amarelas na mão esquerda. Pelas características da escultura, segundo Lody, provavelmente é a representação de um Xangô menino e está relacionado com São João. Escultura usada para compor montagem do assentamento ritual do Orixá Xangô, possivelmente essa escultura poderia ser um Exu de Xangô<sup>191</sup>.



**Figura 8:** Esculturas rituais representando Oxum e Xangô. **Fonte:** MUSEU, 2003, p. 257.

<sup>189</sup> LODY, 1983, p. 48.

<sup>190</sup> CARNEIRO, 1961, p. 83.

<sup>191</sup> LODY, 1983, p. 48.

Incorporam a Coleção duas bonecas negras, feitas seguindo os modelos convencionais das bonecas de pano, possuem formas anatômicas com vestimentas e adornos. Uma das bonecas possui saia em retalhos coloridos, anágua, blusa estampada, portando ainda luvas em filó, com cabelos em linha preta. A outra boneca se apresenta vestindo roupa branca, levando na cabeça pano branco bordado, os pés calcam chinelas de pontas viradas à mourisca, possui mãos, em formato anatômico, apresentando dedos e unhas, usa brincos em metal com pingente de estrela, e colares de contas e miçangas no pescoço.

Essa boneca provavelmente representa uma iniciada do Orixá Xangô ou, então, uma boneca que integrou o assentamento ritual de um Erê de Xangô. Erê são guias, muitas vezes confundidos com crianças, pois são seres encantados de muita pureza e luz.

É importante, pois, analisar as técnicas de elaboração dos objetos que compõem o acervo da coleção, confeccionados com diversas técnicas artesanais, que revelam estilos, texturas e cores que vão desde o bordado, a costura, o entalhe, a montagem, respeitando os atributos de cores e materiais referentes ao Orixá que se está querendo cultuar.

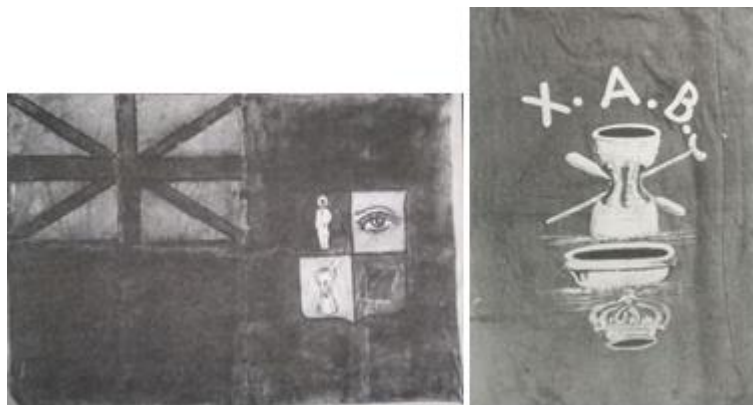
Duas placas em madeira, com pinturas e letreiros anunciam o nome do terreiro, uma placa tem formato retangular e traz a inscrição: “Centro Africano”, apresentando a figura de um africano no centro da composição ladeado por folhas e flores, e a outra placa de formato oval traz as inscrições: “Centro espírita João Batista verdade e luz”.

Provavelmente essas placas eram afixadas no exterior das casas, terreiros ou salão de danças rituais. Tinham o objetivo de localizar e informar aos adeptos que ali funcionava um terreiro, um local de celebração de rituais afro-religiosos. No período de repressão, no Estado Novo, tais letreiros eram evitados, pois denunciavam a localização do terreiro facilitando assim a invasão do local pelas batidas policiais.



**Figura 9:** Placas com letreiro para indicar o local do terreiro, eram fixadas no exterior das casas.  
**Fonte:** MUSEU, 1983, p.74-75.

A coleção possui um conjunto de bandeiras dedicadas a diversos Orixás, (Xangô, Odé, Oxum, Oxalá, Omolu) apresentadas nas cores da divindade a qual estão representando. Trazem estampadas objetos ou símbolos representativos das virtudes e qualidades dos Orixás que representam, o uso dessas bandeiras é restrito aos santuários. Possivelmente, essas bandeiras aparecem para os devotos quando o Orixá se faz presente na cerimônia são guardas no peji, junto com os demais objetos simbólicos referentes ao assento ritual do Orixá.



**Figura 10:** Bandeiras dedicadas à Xangô. **Fonte:** MUSEU, 1983, p.83 e 218..

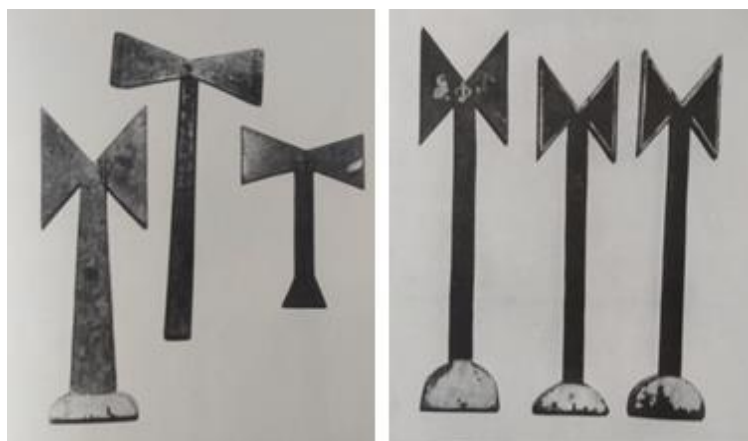
A Coleção Xangô do MEPE apresenta um conjunto de objetos que passaram por seus espaços sagrados e assumem suas marcas em importantes momentos da vida dos terreiros de Xangô. São objetos que vieram de pejis, dos santuários, das casas e habitações de adeptos ligados às práticas afro-religiosas. Confiscados pela repressão policial da década de 1930 que visavam à dissolução das práticas afro-religiosas são objetos que testemunham a cultura material dos terreiros da cidade do Recife.

As chamadas louças do santo ou louças de assentamento também fazem parte do acervo do MEPE, as gamelas em madeira, pintadas ou lixadas na cor natural, também possuem grande importância nos assentamentos rituais do Orixá Xangô. Outros objetos simbólicos como o pilão, os Oxés, que são os machados de gomo duplo se juntam ao grupo de peças dedicadas à divindade Xangô.

O Oxé é o principal objeto sagrado do ritual ao Orixá Xangô, tendo uso público quando nas danças, integrando também o objeto nos assentos rituais. O Oxé, de asa ou lâmina dupla, representa o equilíbrio e a justiça qualidades atribuído ao Orixá. É a arma que produz o corisco e seu barulho, o trovão, Xangô é o senhor das tempestades, rei de Oyó, dono do fogo, marido mítico de Iansã, Oxum e Obá.<sup>192</sup>

---

<sup>192</sup> LODY; SILVA, 1987, p. 36.



**Figura 11:** Oxés de Xangô, machados com duplo gume. **Fonte:** MUSEU, 1983, p. 55-56.

O acervo da coleção do MEPE possui ainda muitos objetos rituais dedicados a um vasto elenco de Orixás, os Abebés de Iemanjá ou Oxum, Espadas de Ogum, arco e seta de Odé ou Oxóssi além de uma grande quantidade de objetos simbólicos, esculturas em ferro fundido dedicado a Exu, Ogun, Ossãe, Oiá e Iansã.

A sacralidade da cultura material afro-religiosa determina as virtudes e os valores religiosos necessários para a função de cada objeto. Quem atribui o poder e a energia do ancestral ao objeto é o Orixá, isso ocorre com os conhecimentos dos sacerdotes e líderes do terreiro que têm a função de ressacralização periódica dos objetos.

Tudo isso corporifica a importância da cultura material do terreiro. Não há como hierarquizar objetos todos têm ocupações muito específicas.



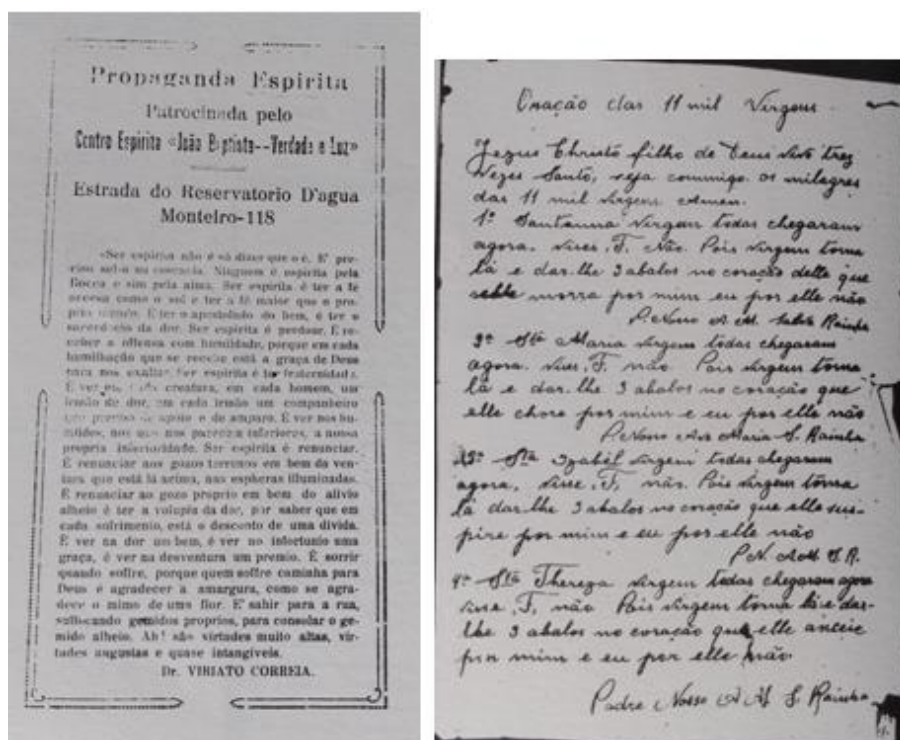
**Figura 12:** Objetos simbólicos dedicados a diversos Orixás. Da esquerda para direita: Abebé de Oxum, Abebé de Oxum, Abebé de Iemanjá, Objeto ritual de Iemanjá, Objeto Simbólico de Exu, Ferro de Ossãe, Lanças de Ogum e Mini ferramentas de Ogum. **Fonte:** MUSEU, 2003, p. 258-261.

Sem dúvida a imaginária dos santos católicos e demais símbolos visuais influíram no processo religioso afro-brasileiro. Grande quantidade de imagens católicas foi apreendida nos terreiros da periferia do Recife. Interpretado como verdadeira heresia, pelos policiais, o uso das imagens católicas nos pejis e santuários afro-religiosos.

A Coleção Xangô do MEPE possui crucifixos em madeira e imagens de santos católicos em madeira e gesso com policromia, sendo muito comum o aparecimento dos santos mais populares venerados no Brasil, Santo Antônio, São Cosme e Damião, Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora do Carmo, Santa Ana entre outros. Eles ocupavam altares, seguindo modelos convencionais, ou integravam os assentamentos rituais das divindades africanas e afro-brasileira. A presença de imagens no pejis demonstra o sincretismo com as imagens católicas nos terreiros.

Juntam-se ainda à coleção um conjunto de 50 documentos com suporte em papel constituído por cartas, orações e panfletos, sendo em sua maioria manuscritos e alguns poucos impressos. As preces ou orações fortes que aparecem na coleção são importantes indicadores da penetração católica vista pela ótica sincrética e adaptativa do praticante do terreiro<sup>193</sup>.

São orações católicas adaptadas ou orações compostas para determinada situação, possuindo eficácia para alcançar os fins determinados ou momentos especiais. Fazem parte desse conjunto, textos e oração: panfleto impresso e propaganda de centro espírita, orações para ser lida no ato de defumar, receitas de banhos, orações católicas, orações fortes pedindo proteção, além de cartas e correspondências de adeptos do Xangô. Ler, usar e guardar os textos das orações, na maioria dos casos assume rigoroso preceito que é cumprido pelos adeptos e também simpatizantes.



**Figura 13:** Panfleto de propaganda de centro espírita e Oração das 11 mil virgens.  
**Fonte:** MUSEU, 1983, p. 92-106.

<sup>193</sup> LODY, 1983, p. 17.



A coleção que ora analisamos reúne importante e significativo conjunto memorial de objetos religiosos afro-brasileiros usados nos terreiros do Xangô pernambucano, um testemunho vivo da cultura material afrodescendente no Brasil. Destacam-se pelo valor histórico e religioso, pois apreendem respeitáveis marcas de importantes momentos da vida dos terreiros no Xangô do Recife. Esses objetos são resultado da repressão e apreensão policial a toda e qualquer manifestação sociocultural do homem africano e seus descendentes. Portanto, recolhimento feito sem os devidos registros, quem eram seus usuários, quem foram seus autores, como era usado ou ainda a quem pertenceu, portanto sem informações precisas das peças.

Posteriormente esses objetos foram alvo do olhar científico de estudiosos que indicaram a transferência de tais objetos para o Museu do Estado de Pernambuco. E em 1983, o museu recebe o Projeto Afro-brasileiros do Instituto Nacional do Folclore, FUNARTE/minC. Que tinha como objetivo estudar, catalogar, preservar e difundir coleções africanas ou afro-brasileiras dos museus brasileiros, instituições públicas ou privadas. Hoje esse acervo é um documento da memória afrodescendente e nos traz contribuições importantes para compreender, quem eram esses grupos ou comunidades, que muitas vezes precisavam realizar secretamente suas crenças, seus ritos e devoção às suas divindades.

Xangô é um dos Orixás, do panteão de divindades africana e rei Alafin, do Império de Oyó, região do Golfo de Benin, na África. É tão popular no Nordeste brasileiro que o seu nome serviu para designar o modelo religioso afro-brasileiro, em Pernambuco. Orixá do fogo, da justiça e da tempestade, é cultuado com as fogueiras juninas onde são realizadas suas obrigações.<sup>194</sup> Nos terreiros, suas danças lembram a dignidade de um rei ou guerreiro. Os oxés, machados de gume duplo, são seus objetos simbólicos, juntamente com as cores vermelha e branca, que o identificam, sempre que o Orixá Xangô se apresenta, motiva alegria e admiração dos adeptos nos terreiros.

Ao realizar uma investigação histórica sobre a criação do MEPE e sua atuação como instituição museológica, que tem como missão estudar, preservar e difundir os bens que estão sobre sua guarda. Foi possível identificar através de seus documentos administrativos e museológicos, o percurso e as estratégias que a instituição utilizou diante das dificuldades e oportunidades que se apresentaram na realização de seus projetos de pesquisa, guarda, preservação e difusão do patrimônio.

---

<sup>194</sup> LODY; SILVA, 1987, p. 116.

Convém uma breve explicação sobre a documentação de um museu, os documentos administrativos são os que tratam das questões de ordem geral da instituição como: correspondências externas, comunicados internos, atas, registro de funcionários entre outros. E os documentos museológicos são os que tratam dos objetos museológicos das coleções, como: Livro de Tombo, fichas de inventário e catalogação, laudos técnicos, relatórios de restauração, protocolos de empréstimos entre outros.

Porém, em determinados casos, os documentos administrativos de um museu, podem conter dados relevantes para a história de determinados objetos ou coleções.

A partir dessa reflexão, percebemos como as políticas de preservação cultural são pensadas e implantadas num espaço de memória, como um museu, e como suas ações podem ser positivas ou negativas nos diversos conjuntos ou grupos de bens culturais. Sugerindo evidência, lembrança, expondo e dialogando com os visitantes, ou impondo ao esquecimento das reservas técnicas, longe do olhar do público, do diálogo e da comunicação.

Vários são os motivos que levam um museu a priorizar essa ou aquela coleção, em suas ações de pesquisa, conservação e difusão, a principal função dos espaços de memória, com poder de interferir tanto na lembrança, quanto no esquecimento, dos bens que integram seu acervo.

Após sua reabertura em 1940, instalado em sede própria, onde se encontra atualmente, o MEPE inicia suas atividades museológicas, atuando de fato como um Museu. Contando com espaço físico, para desenvolver suas ações de guarda, estudo e difusão das coleções, como instituição de memória, recebendo novas coleções, através de aquisições institucionais ou doações individuais, expandindo seu acervo e possibilitando novas comunicações.

Na década de 1980, o MEPE recebeu o “Projeto Afro-Brasileiro”, do Instituto Nacional do Folclore, FUNARTE/minC, o Projeto visava estudar e difundir o material afro-brasileiro e africano, das coleções existentes no país. Em 1983, com o apoio técnico da FUNARTE / STCE / MEPE, foi possível apresentar os resultados desse Projeto, abrindo assim, espaço para um trabalho sistemático de estudos, documentação e difusão, através de publicações e exposições dos objetos da Coleção Xangô.

Com isso, a referida coleção ganhou visibilidade e passou a ocupar de forma permanente os espaços expositivos do MEPE, com a Exposição e publicação do Catálogo: Coleção “Culto Afro-brasileiro – um Testemunho do Xangô pernambucano”, passando a dialogar com o público e permitindo assim uma aproximação cada vez maior tanto por parte do visitante comum, como de pesquisadores e professores.



Uma exposição reunindo importantes objetos que testemunham a cultura material dos terreiros de Xangô no Recife ganhou desde o dia 15 de dezembro passado, um espaço permanente no Museu do Estado de Pernambuco, por ser reconhecida como um dos mais significativos exemplos da cultura religiosa do homem pernambucano. Intitulada "Culto Afro-brasileiro - um testemunho do Xangô Pernambucano, a exposição apresenta cerca de, 307 peças, (...) formando uma coleção que atualmente está sendo considerada, no gênero, uma das mais importantes do País. As peças que estavam guardadas (...) na reserva técnica do Museu do Estado, foram reativadas através de convênio realizado entre a Secretaria de Turismo Cultura e Esportes e a Funarte,(...).<sup>195</sup>

Em outras palavras, os museus têm o poder de atuar tanto no esquecimento quanto na memória de seus acervos, a falta de estudos e pesquisa, muitas vezes deixa de fora de suas exposições objetos ou coleções que permanecem armazenados nos seus espaços de guarda, fora do olhar do visitante por um longo período. Muitos fatores influenciam nesse movimento e manejo de acervo entre exposição e guarda memória e esquecimento.

A pesquisa, o estudo, o conhecimento do acervo, sem dúvida são fatores importantes que influenciam nesse manejo ampliando ou limitando a comunicação dos objetos dentro do contexto expositivo. Conforme Lody, esse material esteve guardado, na reserva técnica, ficando fora do olhar do público, imposto ao esquecimento por um longo período, o estado de conservação dos objetos é outro fator que também impõe ao objeto ficar fora das exposições.

(...) alguns materiais necessitavam de reposição. Vindos do terreiro Obá Ogunté, onde esses ilus, tem uso na música religiosa, os músicos, que também são artesãos, restauraram os instrumentos. Aí mãos, conhecimento e materiais procederam de uma origem comum à dos ilus, o que garantiu a integridade do conjunto e consequentemente a sua preservação.<sup>196</sup>

Nas palavras do autor, entendemos que o estado de conservação é outro fator que também interfere nessa movimentação de exposição e guarda, afastando os objetos da visibilidade das exposições. Certas coleções são compostas por materiais frágeis e sensíveis, e necessitam de manutenção sistemática, sobretudo as coleções etnográficas que são compostas muitas vezes por materiais orgânicos, ou seja, de origem vegetal ou animal, como sementes, fibras de árvores, penas, búzios, etc...

---

<sup>195</sup> FUNARTE reativa coleção e destaca o Xangô recifense. **Diário de Pernambuco**. Recife. 17 de jan. 1984 Caderno Viver Seção B p. 1.

<sup>196</sup> LODY, R. **Cultura material do Xangô e candomblés**: em torno da etnografia religiosa do Nordeste. Rio de Janeiro: FUNARTE / INF. 1987 b. p.11

Quanto ao estado de conservação do objeto museológico vários fatores influenciam na manutenção das características técnicas da peça. Em seu percurso original enquanto objeto litúrgico dos terreiros, os Ilus tiveram seu desgaste natural de manuseio no uso como instrumento de percussão. Durante a repressão e apreensão policial aos terreiros, os Ilus também sofreram desgastes, guardados como prova criminal, pela SSP tiveram manuseio e armazenamento inadequados.

Os objetos sofreram golpes e pancadas que fragilizaram e desestabilizaram seus materiais, todos esses fatores interferem na boa conservação dos objetos. Por outro lado, a falta de manutenção preventiva também pode acarretar em danos para o acervo museológico, uma vez que as intervenções de restauração são procedimentos dispendiosos para a instituição.

Os Ilus da Coleção do MEPE após um longo período fora do circuito expositivo passaram por um tratamento de conservação e reposição de materiais durante o Projeto Afro-brasileiro em 1983. Realizado pela equipe do Museu, juntamente com os músicos do Terreiro Obá Ogunté, um dos mais antigos e tradicionais terreiros do estado, que colaboraram no tratamento e conservação desses instrumentos, empregando seus conhecimentos.

Os estudos e classificação científica do acervo etnográfico do MEPE, realizado pelo “Projeto: Afro-brasileiros” foram determinantes para a preservação e difusão dessa coleção testemunho vivo da cultura material afro-religiosa dos terreiros pernambucanos. O Projeto contribuiu para a obtenção de dados relevantes sobre esse material, ampliando as informações dos documentos museológicos e alavancando os diálogos na difusão do mesmo.

Ao percorrer a trajetória do Ilu, apontamos diversos usos e funcionalidades desse objeto. Enquanto instrumento musical marcaram ritmo e passos nas festividades, como objeto litúrgico, chamaram as divindades para participar dos rituais e percorreram todo ritual de sacralização, desde a sua confecção. Como prova criminal, no galpão da SSP, foram profanados, pois se juntaram a outros objetos, o que representa grande profanação dentro dos preceitos do Culto aos Orixás.

Em um museu, enquanto patrimônio cultural artefatos materiais do povo afrodescendente, foram classificados, numerados, expostos, guardados, conservados, restaurados e posto novamente em evidência, dialogando com lembranças e memórias coletivas.

Lugares e objetos de memória não são o próprio passado, mas objetos selecionados e ordenados para produzir um efeito de real que evoque esse passado. Segundo Pacheco, um

objeto patrimonial não funciona sozinho, ele precisa estar inserido em um quadro de memória que lhe dê sentido,

(...) necessita de uma rede de significados particular. Ao eleger determinados bens materiais ou imateriais, como pertencente ao patrimônio cultural da comunidade, estamos selecionando os eventos com os quais desejamos compor a fala autorizada sobre o seu passado.<sup>197</sup>

Nesse momento, como aponta Pacheco, a memória individual vai além de uma lembrança de uma experiência vivida, pois é a lembrança de elementos simbólicos que aglutinam os membros de uma comunidade em uma mesma identidade social.

Ao ser reconhecido pelos indivíduos como representação legítima do seu passado, essa memória coletiva atua como elemento constituinte da identidade do sujeito que a incorpora como sua.

Os Museus também foram espaços de produção antropológica, onde trabalhavam o material vindo de outros os povos e culturas. Para Oliveira, nas coleções etnográficas dos museus, os objetos eram reunidos, identificados, classificados e expostos, pois serviam para demonstrar ou ilustrar as teses dos antropólogos sobre a evolução da humanidade e seus diferentes estágios.<sup>198</sup>

Quanto às coleções etnográficas dos museus, Oliveira nos aponta que, muitas vezes, eram classificadas com critérios antropológicos, que descreviam, apenas, o material, a estética e a complexidade de sua fabricação, não considerando a função daqueles objetos em seu contexto original.

Para delinear a trajetória museológica percorrida por essa coleção no museu realizamos um levantamento na documentação museológica do Setor de Museologia do MEPE e os recortes de jornal da Biblioteca, objetivando recolher informações importantes sobre esse acervo. Foram consultados: documentos administrativos e documentos museológicos da Pasta “Coleção Xangô”, manuscritos de antigos funcionários, livro de tomo, fichas de inventário, recortes de jornais, catálogo da coleção e outros documentos históricos.

Norteou nossa pesquisa obter informações que nos trouxessem à luz os procedimentos museológicos e todas as ações que a instituição realizou nessa Coleção tais como: registros da entrada, seleção de peças para exposições, ações de conservação e restauro e, outros dados

---

<sup>197</sup> PACHECO, 2017, p. 9.

<sup>198</sup> OLIVEIRA, 2008, p. 145.

relevantes sobre a Coleção que me fornece dados para assim poder traçar a trajetória da Coleção Xangô.

Em 2011, uma cópia do processo de tombamento, referente às coleções pertencentes ao Museu do Estado de Pernambuco, Processo nº 137-T38 de 17/02/1938 foi enviado ao Museu, pelo IPHAN, através do ofício nº 1236/2011/Iphan-PE/Minc em 12 de dezembro de 2011. Cumprindo assim uma das atribuições do IPHAN, de controlar e fiscalizar, a integridade física e cultural de cada bem tombado, decorrente da Proteção Legal de Tombamento (decreto-lei nº25 de 1937). Nesse processo, consta um Inventário com 54 páginas, contendo a listagem das peças do acervo do MEPE, tombado até 1938, realizado por IPHAN/DET – Seção de História, daquele Instituto.

A primeira parte do Inventário apresenta um breve histórico do MEPE: criação decreto de extinção da Inspetoria e do Museu, e a segunda parte, a listagem, descrevendo sucintamente o acervo do Museu. Fazendo referência a algumas peças como destaque, usando o termo “modalidades” para agrupar e definir os conjuntos de objetos segundo sua tipologia.

Assim se refere o Inventário: “São variadíssimas, em suas diversas modalidades, a coleção de objetos de interesse histórico e artístico que se encontram no Museu Estadual de Pernambuco”,<sup>199</sup> segue descrevendo, ao final do histórico, o Inventário, esclarece que, apesar de extinto, o Museu continuava recebendo objetos para seu acervo.

Para terminar, observa-se ainda, uma curiosa secção de objetos e imagens de Xangô. Instrumentos musicais, utensílios dos santos (achés) e feitiches em grande profusão, completam o variado material de que se compõe o Museu do Estado de Pernambuco.<sup>200</sup>

Como elucida o Inventário, em 1938 o acervo do museu já havia incorporado objetos da Coleção Xangô. Salientamos que, nesta data, o museu havia sido extinto, como repartição autônoma, não possuía sede própria, e estava subordinado à Biblioteca Pública. Mesmo assim, a SSP transfere para o Museu os objetos apreendidos nos terreiros do Recife.

Os objetos que até aquele momento haviam sido reunidos para compor o acervo do Museu Histórico e de Arte Antiga do Estado de Pernambuco foram registrados nesse Inventário. Esse Registro Documental do acervo tinha o objetivo de assegurar a proteção desse patrimônio, contra o furto ou dispersão do patrimônio para outros estados ou para fora do país.

---

<sup>199</sup> Série Inventários – Museu do Estado – Recife (PE) - IPHAN – 1938. p. 2.

<sup>200</sup> Série Inventário MEPE – IPHAN – 1938. p. 1.

A segunda parte do Inventário nos apresenta uma relação com “As Coleções pertencentes ao Museu do Estado de Pernambuco” constando os objetos incorporados ao acervo do museu até 1938, organizados por “modalidades”. Essa relação é muito concisa, constando apenas quantidade, nome do objeto ou descrição sucinta e não padronizada, ora informa apenas o nome do objeto; ora material e técnica; ora estilo e procedência. As práticas museológicas nessa época não tinham a preocupação com a nomenclatura padronizada e controlada dos objetos, tal atividade ainda era uma disciplina recente, pois, o Curso de Museus do MHN recém formava seus primeiros profissionais para trabalhar nos museus o país.

O Inventário de 1938 apresenta as seguintes modalidades: Móveis, Cerâmica (para designar louças e porcelanas chinesas), Litografias, Gravuras Holandesas, Cerâmica (para designar vasos indígenas), Etnografia, Manuscritos e “Objetos e imagens do Xangô”, apesar de algumas divergências na nomenclatura dos objetos, o inventário cumpre seu papel de identificar e quantificar o acervo do Museu.

Na última modalidade, “Objetos e Imagens do Xangô”, estão relacionados os objetos transferidos da SSP, somando um total de 177 objetos assim descritos: Instrumentos Musicais: Agogôs, Cabaças (ebé), Xeris de Xangô, Atabaques, (...) Utensílios (*aches*) dos Santos: Cajados (Oxen) de Oxalá, Tabica (Xian) de Exú, Estrelas de Iemanjá, Meia lua de Iemanjá, Espelhos (Abebê) de Oxun (...) <sup>201</sup> entre outros objetos.

Todas as peças que compõem a Coleção Xangô do MEPE procedem da SSP. A partir do levantamento realizado, identificamos que a data de entrada da coleção na instituição se deu em dois momentos distintos, uma parte composta por 177 peças, entrou em 1938 e a outra parte composta por 130 peças, entrou provavelmente em 1940, conforme reportagem de recriação e reabertura do museu nesse ano.

Com base, na forma simples e resumida desse inventário realizado no ano de 1938, percebemos um grande esforço, nem sempre satisfatório, em buscar a melhor forma de identificar o objeto museológico em questão. Nas primeiras décadas da instalação do museu, as práticas de registros de entrada do acervo eram bem sucintas. Nesse período ainda não se discutia sobre a importância de usar os termos controlados na descrição das peças. Essa preocupação em normatizar a leitura sobre o acervo é uma discussão que vai surgir muito tempo depois.

---

<sup>201</sup> Série Inventário MEPE – IPHAN – 1938. p.42-27.

Nossa pesquisa tem permitido não apenas identificar a trajetória dessa coleção no museu, mas também identificar os avanços nos procedimentos técnicos na museologia. Embora seja uma ferramenta importante nos processos técnicos atuais dos museus, a linguagem de especialidades empregadas para normatizar os contextos técnico-científicos na museologia é uma discussão que só foi aprofundada na década de 1980, resultando na publicação do “Thesaurus para assuntos museológicos” em 1987, pela Fundação Nacional Pró-Memória ferramenta que auxilia o uso de termos controlados nos procedimentos técnicos da museologia.

Para Ferrez, uma das autoras do Thesaurus para assuntos museológicos, em qualquer processo de catalogação, é fundamental que as informações registradas, em cada categoria de dados, sejam cuidadosamente controladas.<sup>202</sup> Atualmente procedimentos de catalogação e classificação dentro da museologia buscam elaborar instrumentos de controle terminológico para equacionar e minimizar os problemas de nomenclatura com dos objetos museológicos.

Outro fator importante era que, muitas vezes essa documentação museológica deixava de fora informações relevantes para o processo museológico como: histórico, procedência, origem, autor, empréstimos, exposições etc. Essas lacunas aconteciam devido à falta de sistematização e padronização no procedimento de registro das coleções.

Além do mais, os registros fotográficos, grande aliado na documentação dos museus, nem sempre aconteciam, pois eram procedimentos caros que, muitas vezes, a instituição não dispunha de recursos para realizá-los. Em decorrência desses fatores, muitas informações ficaram perdidas, abrindo lacunas significativas na documentação.

Essas lacunas na documentação do MEPE, não nos permitiram identificar com precisão a data de entrada de alguns objetos, nem todas as exposições que ocorreram no período estudado. Além do mais, nos recortes de jornais da Biblioteca do MEPE, as notícias evidenciam que o museu foi atingido pela grande enchente do Rio Capibaribe, que ocorreu na cidade do Recife, no ano de 1975.<sup>203</sup> Em decorrência de tal sinistro, algumas peças bem como parte da documentação museológica podem ter sido atingidas pela enchente, abrindo lacunas importantes nas informações, prejudicando a análise do percurso dos objetos no museu.

---

<sup>202</sup> FERREZ, H.D; BIANCHINI, M.H.S. **Thesaurus para acervos museológicos**. Rio de Janeiro: MinC. / Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Pró-Memória, 1987. 2.v. p.XVIII.

<sup>203</sup> EDSON Mota tenta salvar peças que a água atingiu. **Diário de Pernambuco**, Recife, 6 ago.1975. Segundo Caderno. p. 9.

### 3.2 – ESTUDOS E EXPOSIÇÕES DA COLEÇÃO

Quando um museu apresenta suas coleções, sua narrativa expográfica atua como um agente mediador entre público e obra, memória e história, passado e presente. Nas mostras e exposições vestígios do passado são recontados no presente, através de objetos ressignificados, montados estrategicamente para construir sua história.

Segundo Oliveira, quando um museu apresenta suas coleções em seus espaços expositivos, longe do contexto original, tais objetos passam por uma transformação simbólica. Submetidos a uma nova ordenação e classificação, como objeto museológico, constroem suas narrativas agora dentro de um espaço de memória.

Criados como espaços de reunião de objetos originais submetidos a classificações e ordenamentos, os museus serviram de início como suportes de narrativas de autenticidade e de singularidade das culturas. (...) Ao apresentar uma coleção, os museus operavam uma transformação simbólica. Os objetos tornam-se artefatos, obra de arte, relíquia. E dessa maneira passavam a representar categorias abstratas, como a evolução da espécie, a identidade de um grupo, a nação.<sup>204</sup>

Em outras palavras, um museu, enquanto espaço de memória, quando traz à luz suas coleções impregnadas de memória, está operando uma transformação simbólica, pois objetos que foram retirados de seu contexto original, de sua vida cotidiana, passam agora a representar uma obra de arte, uma relíquia. Dialogam entre si ou separadamente, dentro de uma narrativa histórica, carregadas de significados, no meio onde este objeto está inserido.

Ao analisar as exposições do MEPE, percorremos uma linha do tempo, através de suas exposições temporárias e de longa duração, apresentadas como ações de difusão e divulgação do seu acervo. Vale aqui lembrar que a exposição inaugural do Museu, de 1929 a 1933 aconteceu na cúpula do Palácio da Justiça e apresentou suas primeiras aquisições. Após essa data, o acervo permaneceu em guarda provisória na Biblioteca Pública, até sua reinauguração em sede própria com o nome de Museu do Estado de Pernambuco.

Conforme já comentamos, o Museu do Estado foi recriado em 1940 e, a partir desse momento a instituição começa a se organizar e atuar efetivamente como Museu, desenvolvendo ações inerentes a uma instituição de memória que tem como função preservar e difundir o patrimônio a ela confiado. Catalogação, conservação, restauração e exposições são algumas das ações que o MEPE começa a desenvolver.

---

<sup>204</sup> OLIVEIRA, 2008, p. 146.

Solenizando a data da abolição da escravatura no Brasil, serão realizados em todo o Estado, várias comemorações. Nesta cidade será inaugurado às 10 horas, a Villa dos Ferroviários em areias (...) Ainda em comemoração à data de 13 de maio, o governo realizará, com solenidade às 15 horas, a inauguração do Museu do Estado. Trata-se de uma iniciativa de grande alcance cultural que contribuirá para o estudo da história de Pernambuco, sem dúvida a de maior contribuição para a formação Nacional.<sup>205</sup>

O Museu inaugura sua segunda exposição, instalado em sede própria, na edificação que se encontra atualmente em 13 de maio de 1940 juntamente com as comemorações da Abolição, os jornais anunciam amplamente a inauguração do Museu do Estado de Pernambuco. Um centro de estudos para as novas gerações será dirigido pelo diretor da Biblioteca Pública, Olímpio Costa Júnior.

Em grande reportagem, noticia a Folha da Manhã, os curadores da exposição do museu, sob a orientação do Dr. José Maria Carneiro de Albuquerque, que posteriormente viria a ser diretor do Museu, convocou “Manuel Bandeira, Edson Figueiredo e Hamilton Fernandes, para organizar a exposição do museu, uma fonte de informações preciosas.” Continua a reportagem, descrevendo em rápido esboço as diversas salas: Sala do Império, Armas, Afro-brasileiríssimo, Telles Júnior, Recife Antigo, Sala Indígena e Sala dos Contemporâneos, seguidas com um breve comentário sobre cada uma delas.

Centro de estudos de arte retrospectiva e história. O Museu de Pernambuco creado pelo governo do Estado. Esta folha já se tem referido por várias vezes ao Museu do Estado, cuja inauguração official terá lugar, amanhã, com a presença de interventor federal e outras autoridades. (...) Teremos desse modo uma escola onde as novas gerações encontrarão os mais expressivos argumentos da cultura. (...) Em rápido esboço eis o que é o Museu do Estado. Esboço que não reproduz na verdade, a suntuosidade do estabelecimento de estudos que o governo do Estado em boa hora mandou organizar (...) <sup>206</sup>

Umas das metas do Interventor Agamenon Magalhães quando assumiu o Estado de Pernambuco era erradicar tudo o que simbolizasse o velho, o obsoleto, construir o novo. Nessa reportagem publicada para a Folha da Manhã, entendemos que a criação do museu comungava com esses ideais, do Brasil Novo, pois representava um centro de estudos, uma escola onde as novas gerações iriam buscar conhecimento. “A capital deveria ganhar status de

---

<sup>205</sup> COMEMORAÇÕES à data de 13 de maio. **Diário da Manhã**, Recife, 12 mai 1940, p.4.

<sup>206</sup> CENTRO de estudos de arte retrospectiva e história – O museu de Pernambuco creado pelo Governo do Estado. **Folha da Manhã**, Recife, 12 mai 1940. p. 7.



um arrojado centro urbano, deixando para trás seu perfil de pequena aldeia.”<sup>207</sup> A ordem, a disciplina e a moral, tudo em nome de um projeto político que tentava inventar uma nação vencedora.

O Museu do Estado é recriado pelo governo, como um centro de estudos de arte retrospectiva e história, como demonstra a reportagem da Folha da Manhã. Segundo Campos, foi instalado na dependência do museu um Peji, altar dos Orixás, onde figuravam símbolos, assentamentos e comidas de santos.<sup>208</sup>

Segue a reportagem da inauguração do Museu, descrevendo a Sala, Afro-brasileiríssimo com a seguinte declaração do Interventor Agamenon Magalhães:

Afro-bresileiríssimo. Quando as autoridades fizeram cessar as atividades dos cultos afro-brasileiros nesse Estado, todo o material usado nos xangôs, nos terreiros foi recolhido pacientemente. Não houve destruição. Evitou-se a propagação de credices de efeitos nocivos e explorações policiáveis. Mas o que merecia estudos e o que confinava em documentário ficou guardado. No salão destinado a esse fim os estudiosos encontrarão as vestes, os ídolos e os objetos do culto africano <sup>209</sup>.

É importante ressaltar que nas palavras de Agamenon deparamos-nos com uma contradição, ele afirma que “todo o material usado nos xangôs dos terreiros foi recolhido pacientemente. Não houve destruição”, referindo-se ao período em que o material do culto africano ficou confiscado nos depósitos da SSP. Porém, os objetos eram incinerados pelos agentes da polícia, lia-se com frequência nos jornais da época que tais objetos tinham sido queimados.

Além do mais, as imagens publicadas nas reportagens registram os objetos amontoados, jogados de qualquer forma no depósito da SSP. Segundo Campos, queimar os utensílios da prática indesejada, a prova de que o crime existia, significava, também, “queimar a própria prática.”<sup>210</sup>

O Brasil Novo deveria corresponder às expectativas do novo homem, para isso a antiga sociedade deveria ser demolida para dar lugar à outra, capaz de corresponder às novas expectativas. Durante a vigência da intervenção de Agamenon Magalhães, Pernambuco viveu tempos de intolerância e ódio, o Governo vigiava tudo que fosse considerado nocivo ao regime. A repressão aos centros de religiões afro-brasileiras se intensificou em Pernambuco,

---

<sup>207</sup> CAMPOS, 2001, p. 180.

<sup>208</sup> CACCIATORE, 1988 apud CAMPOS, 2010, p. 235.

<sup>209</sup> CENTRO de estudos de arte retrospectiva e história – O museu de Pernambuco criado pelo Governo do Estado. **Folha da Manhã**, Recife, 12 mai 1940. p. 7.

<sup>210</sup> CAMPOS, 2001, p.235.

sendo Agamenon Magalhães, um dos dirigentes mais rigorosos e intransigentes na repressão às práticas religiosas africanas.

A polícia possuía amplos poderes e justificava suas invasões aos terreiros, declarando que essas manifestações eram subversivas ou estavam relacionadas a feitiçarias ou magia negra. É importante salientar que as perseguições aos cultos de origem africana no Brasil não se iniciaram com o Estado Novo, mas, foi nessa época que o Estado atuou de forma mais enérgica e controladora.

Abrindo espaço na trajetória das exposições da Coleção Xangô, achamos oportuno fazer, nesse ponto algumas reflexões, que, mesmo não se relacionando diretamente com a trajetória que estamos percorrendo nesse trabalho, remete ao percurso histórico desse museu.

Em 1970, a conservadora do Museu de Belas Artes e técnica do SPHAN, Lygia Martins Costa, foi convidada para montar a nova exposição do Museu do Estado de Pernambuco. Como técnica do SPHAN, Lygia Costa exerceu várias funções, conservadora de museus, chefe da Seção de Arte, diretora da Divisão de Estudos e Tombamento e consultora técnica, seu nome hoje é referência obrigatória para os estudos da Arte Sacra e da museologia.

A pesquisadora Clara Barros organizou e publicou uma coletânea dos trabalhos técnicos realizados por Lygia Costa, resgatando sua atuação profissional.<sup>211</sup> Entre esses relatórios técnicos está “Os critérios da nova apresentação do Museu do Estado - agosto de 1970”, em que a conservadora e museóloga descreve sua atuação como curadora do Museu do Estado de Pernambuco, conforme relatório técnico:

Reabre-se ao público o edifício principal do Museu do Estado, que abriga o acervo histórico-artístico da casa. Um convênio sugerido pelo diretor do museu e firmado entre a Secretaria de Educação e Cultura do Estado e a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, através de seu Primeiro Distrito, garantiu obras de monta, não só no prédio como na instalação das coleções, devidamente selecionadas e, em grande parte, restauradas.<sup>212</sup>

Assim, a nova montagem no Casarão do MEPE segue descrita no relatório, da exposição: o “Critério cronológico presidiu a sequência das salas, ocupando o 1º pavimento os séculos XVI, XVII e XVIII, e o 2º, o século XIX.” A expografia estabelecia um circuito histórico, distribuído entre as salas do museu, destacava as pinturas do paisagista pernambucano Telles Júnior, as gravuras com iconografia do Recife, com cenas urbanas e

---

<sup>211</sup> BARROS, C.E.M. Lygia Martins Costa: de Museologia, arte e política de patrimônio. IPHAN, 2002. p. 10.

<sup>212</sup> COSTA, L.M. Critério da nova apresentação do Museu do Estado de Pernambuco (agosto 1970). In: BARROS, C.E.M. **Lygia Martins Costa**: De museologia, arte e política de patrimônio. IPHAN, 2002. p. 19.

rurais da cidade, além de objetos de uso do cotidiano como mobiliário e porcelana e arte sacra. Nessa exposição de longa duração, o acervo arqueológico e etnográfico do MEPE não foi contemplado.

Por questões de conservação do acervo ao longo dos anos, alguns objetos foram sendo substituídos e, a exposição montada por Lygia Costa aos poucos vai ganhando novos contornos com essas modificações. De 1970 a 1984 o museu foi gerenciado pelos Museólogos Aécio de Oliveira (1970-1974) e Marluce Câmara Azevedo (1975-1985). Ambos os diretores, graduados no Curso de Museus do Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro criado em 1932. No Brasil, o percurso da formação do museólogo se institucionalizou, com a criação do primeiro curso de formação para profissionais que trabalhavam em museus do país.

Idealizado pelo Diretor do MHN, Gustavo Barroso, com o título de “Curso de Museus”, conferia o título de Conservador de Museus e objetivava a formação de profissionais para atuar nos museus.

Até o início do século XX, as atividades dos museus como preservar, classificar, organizar e expor objetos culturais e naturais era considerado como atividades técnicas, exercidas pelos funcionários das instituições. A partir da década de 1930, a museologia inicia sua profissionalização, “passou a ser reconhecida como disciplina científica, levando os profissionais da área a um esforço em favor da elaboração de uma teoria museológica.”<sup>213</sup>

Vale sublinhar que a museologia surge como disciplina, a partir da necessidade de aperfeiçoamento dos profissionais que atuavam em museus. Seguindo o seu desenvolvimento como disciplina científica, com a evolução da oferta de cursos nos mais diversos lugares do mundo, favorecendo posteriormente o reconhecimento como profissão.

No final da década de 1970, em pleno Regime Militar no Brasil, aconteciam grandes mobilizações sociais, crescia o debate sobre o complexo tema das questões raciais. Era necessário discutir sobre o mito da democracia racial, que defendia a ausência de preconceito e discriminação racial no Brasil.<sup>214</sup> Nesse contexto, surge o Movimento Negro Unificado - MNU no ano de 1978, que tinha como objetivo dar início a um processo de recuperação da identidade do negro, de sua negritude, colaborando na luta contra o racismo no Brasil.

Entre outras ações defendia a comemoração do dia 20 de novembro, dia da morte de Zumbi, como Dia Nacional da Consciência Negra. Pernambuco também se encontra presente

---

<sup>213</sup> CÂNDIDO, M.I. Documentação Museológica. In: **Caderno de Diretrizes Museológicas**. Brasília: MinC / IPHAN / DEMU; Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura / Superintendência de Museus, 2006. p. 36.

<sup>214</sup> DOMINGUES, P. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. In: **Tempo**. 2007. p. 114-115.

nesse debate, surge o Movimento Negro Unificado seção Pernambuco - MNU-PE que se juntou à luta nacional de desmistificação da democracia racial brasileira.

Através das decisões tomadas pelo MNU-PE, pode-se concluir que a via culturalista torna-se a principal alternativa da entidade, na tentativa de divulgar suas atividades<sup>215</sup>. Importantes episódios aparecem durante a década de 1980, entre eles, a Semana da Consciência Negra com a “Noite do Cafuné” e a “Terça Negra” entre outros.

O combate à desigualdade racial é uma das principais propostas dos Movimentos Negros Brasileiros, que buscavam, através da denúncia, a “democracia racial”, expor o racismo presente na sociedade, defendendo a necessidade de organização política da população negra.

Nesse Cenário, uma série de acontecimentos de ordem política, institucional e social, no país, interfere nas práticas dos museus, associadas à capacitação e qualificação dos profissionais de museologia. Uma reflexão sobre esses movimentos, entendemos que tais reivindicações, influenciaram novas ações sobre os acervos afro-brasileiros salvaguardados nos museus, Coleções começam a ganhar mais visibilidade, participando de mostras e exposições, trazendo ao debate temas que antes não eram discutidos.

A partir dessas discussões, os profissionais de museus passam a olhar para seus acervos estacionados nas reservas técnicas, necessitando de um olhar mais científico que os desvendassem e revelassem para mostras e exposições. A cultura material afro-brasileira que estava salvaguardada nos depósitos dos museus, passa a ganhar visibilidade e a partir desse olhar mais científico, ampliam-se as possibilidades de narrativas para dialogar com comunidades afrodescendentes e o público de modo geral.

Em 1976, o Museu do Estado sedia a “Semana da Cultura Negra” que aconteceu no período de 7 a 13 de maio, promovido pelo Departamento de Cultura do Estado chefiado pelo jornalista Leonardo Silva. A semana contou com várias manifestações ligadas à cultura afro-brasileira, porém, não encontramos registros se objetos da Coleção Xangô, teriam participado desse evento ou se o museu participou apenas cedendo o espaço para o evento.

O filme “Zumbi dos Palmares” foi exibido duas vezes ao dia, (manhã e tarde) ao longo da semana, na abertura do evento, um concerto da Banda Municipal do Recife tocou músicas afro-brasileiras sob a regência do maestro Ademir Araújo. A Exposição: “O negro no Brasil” apresentou a vida e a cultura dos escravos através das litogravura originais, dos gravadores

---

<sup>215</sup> SANTOS, A.K.L.;GUILLEN, I.C.M. Movimento Negro Unificado(MNU) em Pernambuco: suas lutas e estratégias de afirmação no estado. *In: CONIC, VII CONITI, IV ENIC, 23., Anais [...]*. Recife: UFPE, 2015. p.3.

Rugendas, Benoist, Sorrieu, as obras foram emprestadas do antigo Museu do Açúcar. Além dessas gravuras a exposição contou também com fotos do Maracatu, emprestadas pelo antigo IJNPS e materiais do “Terreiro da baiana do Pina.”<sup>216</sup>

Retomando a trajetória da Coleção Xangô, encontramos no Setor de museologia do MEPE, documentação manuscrita da Divisão de Antropologia Carlos Estevão de Oliveira que na época era chefiada por Lygia Estevão de Oliveira. São estudos de 1977, que Luiz Cavalcanti Lacerda, graduando em Ciências Sociais da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE classifica de forma sumária, dentro dos critérios científicos, 250 peças do culto afro-brasileiro. Esses estudos preliminares tinham o intuito de dinamizar a coleção e inserir o acervo nas exposições do museu com informações mais precisas sobre os objetos, ampliando a comunicação da coleção nas exposições.

Lygia Estevão, como funcionária do MEPE, prestou relevantes serviços na classificação dos objetos etnográficos e nos procedimentos museológicos da instituição, filha de Carlos Estevão de Oliveira, tralhou com seu pai, na direção do Museu Goeldi (1930-1946). Nesse período, conviveu e estudou com o etnólogo Curt Nimuendaju adquirindo conhecimentos sobre antropologia e etnografia.

Após a reabertura do museu em sua sede própria (1940), com uma grande exposição do acervo que segundo reportagem da Folha da manhã de 12 de maio daquele ano evidenciava a presença da Coleção Xangô nesta exposição. Lacunas na documentação do museu não nos permitiu precisar a duração dessa exposição nem a ocorrência de outras exposições nas décadas seguintes que apontassem a participação dos objetos da Coleção.

Encontramos anotações manuscritas de duas mostras comemorativas, na década de 1970, de curta duração, com a participação da Coleção Xangô.<sup>217</sup> Os manuscritos não indicam com precisão quais objetos teriam realmente participado dessas duas mostras. As anotações dos eventos estão num livro de protocolo, de controle interno de eventos do museu em que encontramos a indicação das mostras.

A Exposição: “Os Orixás” de 17 de maio a 12 de junho de 1978, vinculada às comemorações dos 90 anos da Abolição, nessa oportunidade o museu expõe seu acervo da cultura material religiosa afro-pernambucana, transferidos através do órgão que comandou a destruição dos terreiros e ordenou a prisão de seus sacerdotes e fieis confiscando seus objetos a SSP. Apesar de libertos há quase meio século, na década de 1930 não era permitido aos negros praticarem seus rituais religiosos, tidos como nocivos à sociedade.

<sup>216</sup> MUSEU faz exposição sobre o negro no Brasil. **Jornal do Comércio**, Recife: 9. mai. 1976.

<sup>217</sup> Documentos museológicos da pasta “Coleção Xangô” do Setor de Museologia e Reserva Técnica do MEPE.

Vítima do racismo contínuo, os africanos e seus descendentes, através de mobilizações sociais, impulsionaram as discussões sobre as questões raciais na década de 1970. É nessa atmosfera que se chega aos 90 anos da abolição, o museu abre essa mostra comemorativa dando visibilidade aos objetos da cultura material afro-brasileira do seu acervo, era necessário o país discutir sobre o mito da democracia racial e fortalecer a luta contra o racismo no país.

A outra mostra: “Orixás”, no ano seguinte, 1979, na semana de 22 a 29 de agosto, estavam relacionados às comemorações ao mês do Folclore. Os objetos de culto, agora transformados em acervo de museu, tornam-se passíveis de serem expostos com outras interpretações e narrativas.

No caso dessa Coleção, possibilita exposições com narrativas sobre o folclore, a religiosidade do culto aos Orixás, porém esse conjunto de objetos coletados em delegacia de polícia como prova criminal nos permite a interpretação de fatos históricos e culturais, muito maior que a simples exposição de um objeto.

Ainda como decorrência das mobilizações contra o racismo, eventos importantes ocorreram na década de 1980. A Fundação Nacional da Arte – FUNARTE/Minc, através, do Instituto Nacional do Folclore cria o Projeto Afro-brasileiros, com o objetivo de estudar, catalogar, preservar e difundir as coleções africanas ou afro-brasileiras dos museus brasileiros e instituições públicas ou privadas. Abrindo espaço, para empreender trabalhos, sistematizados de estudo e documentação em coleções afro-brasileiras e africanas existente no país.

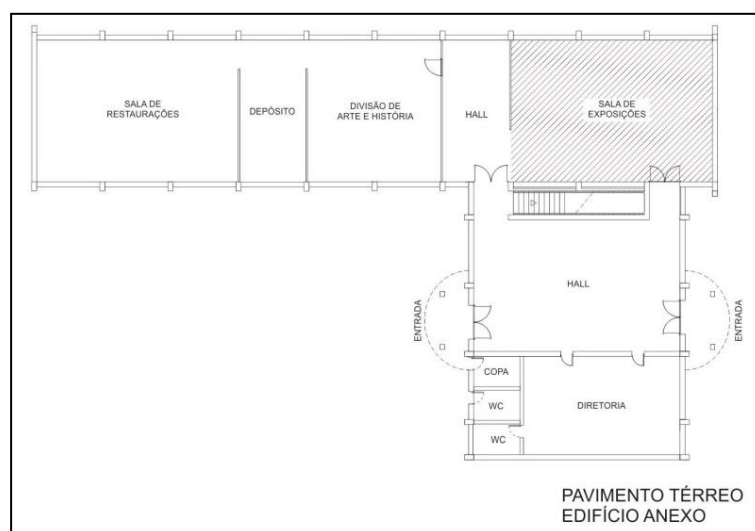
Entre os anos de 1982 e 1983, com o apoio Secretaria de Educação e Cultura – SEC, a Coleção Xangô do MEPE, foi alvo do Projeto: Afro-brasileiros, com a coordenação técnica, do museólogo e antropólogo Raul Lody, especialista em assuntos afro-brasileiro. A ação se desenvolveu em conjunto com a equipe da Divisão de Antropologia do Museu e líderes do terreiro Obá Ogunté.<sup>218</sup> Nesse momento, a Coleção foi estudada, fotografada e classificada com critérios científicos e recebeu tratamentos de conservação e higienização.

Em 15 de dezembro de 1983, o projeto é finalizado, com a publicação do Catálogo e a abertura da Exposição permanente: “Culto afro-brasileiro – um testemunho do Xangô pernambucano”, com curadoria de Raul Lody. A narrativa da exposição revelava aspectos antropológicos da cultura material afro-religiosa pernambucana, apresentando objetos que demonstram sua intenção de uso, marcas vocativas e também signos da sacralidade do Xangô, enquanto organização religiosa.

---

<sup>218</sup> LODY, 1987 b. p. 11.

Ao expor essa coleção, o MEPE se destaca por divulgar amplamente a cultura material dos terreiros afro-pernambucanos. Todo esse material veio dos espaços dos santuários, dos pejis, das habitações de pessoas ligadas ao Xangô, que tiveram no período do Estado Novo seus bens religiosos arrancados dos seus locais de culto, indo parar em delegacias de polícia ou em sanatórios de doentes mentais.



**Figura 14:** Planta Baixa do Pavimento Térreo do Edifício Anexo do MEPE, década de 1980. A área hachurada representa a sala da exposição: “Culto Afro-brasileiro: um testemunho do Xangô

Na figura 14, apresenta-se a planta baixa do térreo do Edifício Anexo do MEPE na década de 1980, nela a área hachurada representa o espaço ocupado pela Exposição Culto Afro-brasileiro – um Testemunho do Xangô pernambucano. Essa exposição contemplou toda a coleção que foi exposta mostrando a variedade de trabalhos, o conhecimento dos afazeres artesanais e dos significados de cada peça para sua função ritual específica no terreiro.



**Figura 15:** Exposição: “Culto Afro-brasileiro: um Testemunho do Xangô pernambucano”, inauguração em 15 dez. 1983 **Fonte:** Acervo MEPE.

Ressaltamos aqui que tal estudo foi de fundamental relevância para as exposições da Coleção Xangô, realizadas a partir dessa data pela instituição. A publicação do Catálogo da Coleção Xangô, do MEPE, representa não somente um levantamento com critérios científicos da cultura material afro-religiosa brasileira, mas também, um trabalho para dar aporte às comunidades afrodescendentes, pesquisadores e estudiosos no tema, além do valor museológico e documental para a instituição.

O estudo e a catalogação possibilitaram a complementação das informações na documentação museológica dos objetos da coleção, expandindo a ação educativa do museu, que passou a testemunhar de forma clara e objetiva a cultura material do Xangô pernambucano. O registro fotográfico da coleção foi executado por Josenildo Freire para os objetos e Fritz Simons, para as cartas e orações. O catálogo foi editado e impresso em preto e branco pela Tipografia Liceu.

A cultura material do Xangô admite incorporar objetos comuns adquiridos no comércio, em lojas, feiras e mercados, porém outros objetos confeccionados para determinados usos muitos particulares necessitam de rituais de sacralização desde a aquisição dos seus materiais. Segundo Lody, os objetos que estão nos museus e espaços afins chegaram de todo esse complexo de processo de feitura, de uso e de significados.

A Coleção: Culto Afro-Brasileiro – Um Testemunho do Xangô Pernambucano apresenta hoje um valioso conjunto de objetos que passaram por seus espaços sagrados e que assumiram suas marcas religiosas para importantes momentos da vida dos terreiros de xangô. Além das tecnologias, da criação, adaptação das formas, texturas e cores, esses objetos são portadores da construção religiosa do afro-pernambucano, sendo reveladores, em sua elaboração, da compreensão do mundo e das relações de poder entre os planos dos deuses e dos homens <sup>219</sup>.

Nesse cenário, podemos concluir que, no encontro entre objetos e museu, cada objeto que entra no museu, traduz um momento, um estilo, que deixaram marcas de seu percurso antes de serem objetos de Museu. Agora reunidos em coleções, esses objetos serão reagrupados por tipo ou função, constituirão os acervos museológicos, considerando que tiveram como procedências o rescaldo da repressão policial e apreensões.

A contextualização dos objetos da cultura material africana e afro-brasileira nos museus transitava em sua maioria sobre o eixo religioso ou sobre os costumes e manifestações populares.

---

<sup>219</sup> LODY, 2005, p. 59.



A cultura material, representada pelos objetos de uso diário de qualquer povo e em qualquer cultura, os artefatos com a sua utilidade, uso e função, tornam-se documentos importantes que explicam a produção e reprodução da vida social, onde se insere o religioso e o cerimonial. (...) Através dos acervos organizados nos museus é possível trabalhar, sob diversas perspectivas no caso específico da cultura afro-brasileira deve ser visto como instrumento ativo para a compreensão da vida social brasileira.<sup>220</sup>

Em referência à cultura material afro-religiosa, salvaguardada nos acervos museológicos, quando criteriosamente estudada e inventariada, ampliam-se as possibilidades de narrativas sobre essas produções culturais, seus usos, significados e linguagens de um povo. Tais objetos, também são comuns a outras áreas do conhecimento, como antropologia, etnografia e sociologia, assim sendo, expandem-se ainda mais, as fronteiras para sua comunicação.

É sabido que, por longo período de nossa história, foi desejado pelo poder do Estado e da Igreja, o apagamento da memória do Brasil, a presença do negro em nosso país. Durante o Estado Novo (1937), foram registrados abusos de autoridade policial, resultando em invasões de terreiros e apreensões de objetos, levados, então, para delegacias, hospitais psiquiátricos e usados como prova criminal ou de marginalidade e loucura.

Graças à atuação de alguns estudiosos e intelectuais da época, uma parte desse material apreendido foi direcionado para os museus e instituições de memória, salvaguardando-os assim da destruição.

“(...) hoje testemunhos materiais dessa origem, estão preservados em institutos históricos e geográficos, museus e laboratórios etnológicos e etnográficos, salvos por estudiosos das épocas de repressão ou por pessoas sensíveis ou mesmo motivadas pelo que de diferente e até exótico emanou desses objetos.”<sup>221</sup>

Nas palavras do autor entendemos que intelectuais e estudiosos da época recomendam transferir para instituições de memória o material apreendido, salvando-os da incineração, como aconteceu com boa parte desses objetos. É função “protetora” dos museus enquanto local de guarda, estudo, preservação e, sobretudo, difusão de seu acervo, abrindo ao debate e divulgação de artefatos pertencentes a uma coletividade. Livrando-os assim, do apagamento e

---

<sup>220</sup> SILVA, M.R.B. Breve análise do acervo afro-brasileiro do Museu do Homem do Nordeste. In: CONGRESSO AFRO-BRASILEIRO, 4., **Anais [...]** Recife: FUNDAJ, Massangana, 1996. p.69.

<sup>221</sup> LODY, 2005, p. 23.

esquecimento, como era desejo das autoridades que ordenaram a incineração de boa parte desse material.

Na década de 1990, assume a direção do museu a historiadora e artista plástica Tereza Costa Rego, nesse momento, uma nova mostra, com nova abordagem é montada no Casarão, inaugurada em 30 de março de 1990, com a assessoria da museóloga Radha Abramo, que projetou e montou um novo circuito para o museu.

(...) cuja amostragem foi voltada para algumas coleções de seu acervo, que personalizam o museu e são localizadas em salas fixas. Outras salas são temporárias e devem ser enriquecidas através do tempo ou trocadas por outras coleções, de acordo com marcos históricos ou comemorações.<sup>222</sup>

Para Abramo, a nova mostra do museu, as coleções relevantes do acervo, ou seja, as que personalizam o museu ocupariam Salas Fixas. E outras Salas abrigariam um acervo itinerante, dialogando com marcos históricos ou datas comemorativas. Assim sendo, salientamos que a alternância de mostras e exposições dos museus favorece a dinamização do acervo, e possibilita a apresentação de novos enfoques sobre as coleções. O museu, portanto se torna um museu vivo, oferecendo ao público um aprendizado polivalente e renovado pela mobilidade das mostras transitórias.

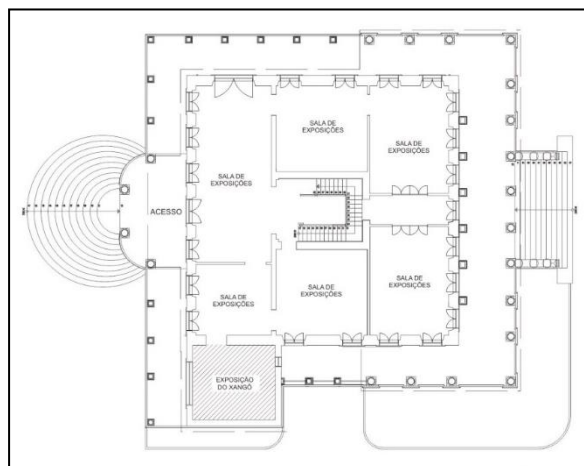
Um museu vivo aproxima o visitante diz Radha Abramo, torna-o cúmplice da importância da preservação da memória cultural do país e do estado, descentralizando e redistribuindo o conhecimento dos bens da cultura material.

A gestão de Tereza Costa Rego, além de organizar a exposição do casarão por Salas, definiu como uma das prioridades de sua gestão a organização da Pinacoteca. Em 1991, publica o Catálogo da Pinacoteca do Museu do Estado, juntamente com a exposição da pinacoteca pernambucana do acervo do museu. A montagem da mostra obedecia a critérios cronológicos, ocupando todos os espaços físicos disponíveis para exposição no museu. Seu objetivo ao apresentar a pinacoteca do Museu era facilitar o acesso da população comum e pesquisadores interessados em estudar artes plásticas.

Com a nova abordagem do museu, a Coleção Xangô é montada no térreo do Casarão, ocupando uma Sala Especial, reunindo as peças mais relevantes da coleção que dialogavam com a exposição permanente que já fazia história dentro do Museu.

---

<sup>222</sup> ABRAMO, Radha, apud REGO, 1991, p. 9.



**Figura 16:** Planta Baixa, pavimento térreo do Casarão do MEPE, década de 1990. A área hachurada representa a Sala do Xangô pernambucano na exposição do museu. **Fonte:** Acervo MEPE.

A Sala do Xangô pernambucano, como era conhecida dentro da exposição do museu, apresentava instrumentos musicais, conjuntos de objetos simbólicos e utensílios trabalhados nos mais diversos materiais, escultura ritual com representação dos Orixás: Iemanjá, Oxalá, Oxum e Xangô, objetos de assentamento e demais artefatos que compõem esse acervo. Montada no térreo do Casarão do museu apresentava o conjunto de instrumentos musicais no centro da Sala.

Em 1998, a Sala do Xangô é desativada e o acervo guardado na reserva técnica, a expografia do casarão passa por algumas alterações e reformulações apresentando novas abordagens do acervo.

Analisada em conjunto, a coleção nos fornece a compreensão do que é cultura material afro-religiosa pernambucana. Intenção de uso e a representação religiosa dos objetos, revelando marcas vocativas além de signos da sacralidade do Xangô, enquanto organização religiosa, determinando um verdadeiro estilo do Xangô Pernambucano.

No ano de 1999, com a artista plástica Sylvia Pontual na direção, o museu inicia as obras de reforma da estrutura física e ampliação do Edifício Anexo do MEPE, visando acomodar, com segurança, a nova reserva técnica. O novo edifício foi dotando com amplas instalações, com recursos materiais e técnicos apropriados para receber exposições de grande porte, e proporcionar uma maior integração com a comunidade numa ação permanente de arte-educação.<sup>223</sup>

<sup>223</sup> PONTUAL, 2003, p. 7.

Em 2003, o MEPE reabre ao público com uma nova exposição permanente, com seu acervo montada no pavimento térreo do Edifício Anexo, a Exposição: “Um Acervo Revisitado” de 2003 a 2016 e curadoria do artista plástico e museólogo Emanuel Araújo.

A Exposição do MEPE apresentava um importante recorte do acervo, as peças mais expressivas dentro de cada coleção dialogavam entre si. Revelando o potencial do museu em se estabelecer como “uma grande instituição que tem por fim preservar e conservar este riquíssimo patrimônio agora exposto e revelado.”<sup>224</sup> Buscava proporcionar ao visitante uma verdadeira reflexão sobre a arte no que ela pode ter de mais significativo e relevante para o espírito humano.

Emanoel Alves de Araújo (1940) é natural de Santo Amaro da Purificação, BA. Escultor, desenhista, ilustrador, figurinista, gravador, cenógrafo, pintor, curador e museólogo. Artista plástico de muitas habilidades e técnica com uma vasta produção artística<sup>225</sup>. Expôs em várias galerias e mostras nacionais e internacionais, somando cerca de 50 exposições individuais e mais de 150 coletivas. Foi diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1992-2002) e fundador do Museu Afro Brasil (2004), onde é Diretor Curador. Em 2005, exerceu o cargo de Secretário Municipal de Cultura da cidade de São Paulo.

Interessado na reestruturação do universo da arte africana, o artista enfatiza em suas gravuras, relevos e esculturas, as formas geométricas aliadas a contrastes e cores fortes. Emanuel Araújo destaca-se por sua atuação na direção da Pinacoteca do Estado de São Paulo, tendo sido ainda curador de importantes mostras ligadas à imagem e cultura do negro e do índio no Brasil.



**Figura 17:** Exposição “Um acervo Revisitado”(2003/20016) Detalhe vitrine de Xangô. **Fonte:** Acervo MEPE.

<sup>224</sup> ARAÚJO, E. Um Museu Revelado. In: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **O Museu do Estado de Pernambuco - MEPE**. São Paulo: Banco Safra, 2003. p. 9.

<sup>225</sup> EMANUEL ARAÚJO. Disponível em: [Enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa662/emanuel-araujo](http://Enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa662/emanuel-araujo). Acesso em: 2 mar. 2019.

Nessa exposição: o curador selecionou uma parcela de objetos representativos da Coleção do Culto Afro-brasileiro – um Testemunho do Xangô pernambucano para participar de forma efetiva dessa mostra, distribuídos em quatro vitrines. No entanto, os Ilus, apesar de serem peças relevantes não puderam participar dessa exposição, pois apresentavam estruturas muito fragilizadas.

Em 2007, assume a direção do MEPE a arquiteta e artista plástica Margot Monteiro, e o Casarão do MEPE recebe uma nova montagem, em 2014 a Exposição: “O Casarão e a Cidade usos e costumes”. Com curadoria de Ana Cristina Carvalho, a narrativa o casarão e a cidade, usos e costumes, é apresentado ao público, através das peças do acervo do Museu, imagens da iconografia do Recife nos séculos XIX e XX, com paisagens do entorno do casarão, com suas chácaras urbanas voltadas para o rio Capibaribe.<sup>226</sup>

Essa montagem, explica a curadora, “evidencia o diálogo entre a arquitetura residencial, as coleções, os personagens e seus hábitos”, a exposição contempla não apenas a memória e a história de quem viveu no casarão no início do século XX, mas uma parcela das coleções que foram doadas ao Museu buscando promover uma reflexão da memória e do tempo de nossa cidade. As narrativas sempre remetem a uma distância no tempo ou no espaço, retomam o passado no presente na forma de memória.

Ana Revil de Oliveira em 1916, transmite o domínio e a posse do imóvel para o Sr. Julius von Söhsten, dessa forma a residência deixa de pertencer definitivamente a família Oliveira.<sup>227</sup> A exposição “O casarão e a cidade usos e costumes, recria o cenário da sala de jantar do casamento de Judith Adèle, filha de Julius von Söhsten.

Em 2009, é implantado no museu o Projeto de Inventariação e Digitalização do acervo Museológico do MEPE, com o objetivo de inventariar, classificar e cadastrar individualmente, o acervo com o uso das Fichas Técnicas do “Banco de Dados do Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados - INBMI / IPHAN”, onde foi incluída a discriminação da incidência de proteção legal sobre cada peça integrante do acervo; além da formatação e implantação do Banco de Dados de imagens digitalizada<sup>228</sup>. A preservação da memória é, sem dúvida, o eixo estruturador da atividade museológica.

---

<sup>226</sup> CARVALHO, A.C. O sentido da responsabilidade. In: MONTEIRO, Margot; *et al.*(Org.). **MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO: uma década para lembrar 2007-2017**. Recife: SAMPE, 2017, p.92.

<sup>227</sup> MELLO, NETO, 2003, p. 22.

<sup>228</sup> MONTEIRO, M.; *et al.* (Org.). **MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO: uma década para lembrar 2007-2017**. Recife: SAMPE, 2017, p. 43.

A Coleção do Culto afro brasileiro foi catalogada dentro desse sistema que contempla: Banco de dados de Ficha Técnica de Inventário com a proteção legal dos objetos e Banco de dados de Imagens Digitalizadas. Manter atualizada e em bom estado toda a documentação museológica e informações relacionadas ao acervo é indispensável para a preservação da memória dos bens culturais.

Em 2017, uma nova exposição foi montada no pavimento térreo do Edifício Anexo, do MEPE “Pernambuco, Território e Patrimônio de um povo”, inaugurado em 09 de agosto de 2017, com curadoria dos antropólogos Raul Lody e Renato Athías. A mostra convida o visitante a um passeio no tempo, apresenta a história do nosso estado desde os primórdios até a atualidade, explicam os curadores, trazendo reflexões sobre os vestígios da estrada do homem pelo mundo e a construção de nossas próprias experiências que serão preservadas enquanto patrimônio e memória.

O museu enquanto uma instituição social, cultural, educacional e lúdica busca sempre uma melhor comunicação com os visitantes. E assim, por meio de exposições, realizam-se novas interpretações das coleções, (...) a presente exposição de longa duração do Museu do Estado de Pernambuco é um amplo roteiro que une coleções arqueológicas, históricas, etnográficas e artísticas sob um olhar contextual amplo e complexo para mostrar Pernambuco ao grande público.<sup>229</sup>

A exposição aborda diferentes momentos de nossa história, com novas interpretações das coleções, revendo aspectos ambientais, sociais, históricos e culturais. Propondo ao visitante, experimentar um sentimento de pertencimento ao território e ao patrimônio de Pernambuco e as mais profundas interações entre a pessoa e sua história de vida, suas memórias e identidades.

Assim sendo, o museu se destaca como uma das principais instituições de cultura do Estado, para Margot Monteiro, no trato da preservação e divulgação da nossa memória material e imaterial e dos diversos povos que constroem a história da nossa terra, o Museu ao divulgar seu acervo procura privilegiar este patrimônio público tão significativo para a história de Pernambuco.<sup>230</sup>

---

<sup>229</sup> LODY, R.; ATHIAS, R.. Um encontro com Pernambuco. In: MONTEIRO, M.; et al. (Org.) **MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO: uma década para lembrar 2007-2017**. Recife: SAMPE, 2017, p. 194.

<sup>230</sup> MONTEIRO, 2017, p. 197.



**Figura 18:** Exposição: “Pernambuco, Território e Patrimônio de um Povo”, detalhe da instalação com os Ilus da Coleção Xangô. **Fonte:** Uma década para lembrar: 2007/2017. MEPE 2017 p. 196-197.

Quando narramos o passado, apagamos narrativas do presente, fragmentos que ainda poderiam exercer impressão neste presente, para Myrian Sepúlveda, a escrita da história é apontada, portanto, como, a um só tempo, responsável pela construção e pela destruição do passado.

Cabe aos museus de história refletir sobre a complexidade e sobre as múltiplas formas disponíveis de apresentar a disciplina ao público, sendo o caráter sempre múltiplo e incompleto inerente a sua escrita um aspecto crucial a ser observado no nosso tempo.<sup>231</sup>

No entanto, compete aos museus traçar quais seriam os limites das novas abordagens, entre presente e passado, pois ao trabalharmos com a memória estamos também trazendo à tona o tema esquecimento capaz de apagar as arbitragens do passado.

Atualmente, os Ilus integram a exposição permanente do museu, “Pernambuco, território e patrimônio de um povo”, compondo o módulo: “Xangô pernambucano: história, religiosidade e resistência” como reflexão sobre o testemunho da época da repressão policial, exibindo um conjunto de objetos do Xangô pernambucano, salvos da destruição, com a sua transferência para o museu.

Os Ilus estão expostos em uma instalação, montada no centro do módulo, dialogando com o conjunto de objetos que compõem o ambiente, representando um depoimento das formas do sagrado, no contexto da resistência e da história dos afro-pernambucanos.

A exposição privilegia mostrar a história de Pernambuco contada ao grande público, através das coleções do MEPE.

<sup>231</sup> SANTOS, M.S. A escrita do passado nos museus históricos. In: **História representada: o dilema dos museus**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003, p. 237.

### 3.3. – CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DA COLEÇÃO

As primeiras teorias da conservação e restauração surgem na Europa, nos séculos XVIII e XIX. O inglês John Ruskin (1819-1900) e o francês Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) foram os precursores dessa disciplina e tinham posicionamentos inteiramente opostos e extremos.

John Ruskin defendia o valor do antigo, da pátina do tempo, era avesso a qualquer intervenção de restauro, pois para ele os materiais originais deveriam ser preservados e respeitados sem alteração. Enquanto Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc admitia restaurar respeitando a concepção original do objeto. Ele defendia a pesquisa detalhada e a ampla documentação sobre as intervenções realizadas.<sup>232</sup>

Ruskin era tão apaixonado pelo passado que esse amor chegava a produzir certo desprezo pelo presente. Venerava a pátina e a denominava de mancha dourada do tempo. Alegava que o aspecto principal da preservação de um edifício é o histórico e não a sua beleza.

(...) pregava absoluto respeito pela matéria original, que levava em consideração as transformações feitas em uma obra no decorrer do tempo, sendo a atitude a tomar a de simples trabalhos de conservação, para evitar degradações, ou, até mesmo, a de pura contemplação.<sup>233</sup>

Nesse sentido, entendemos que os materiais originais devem ser preservados e respeitados sem alterações e a restauração era considerada a mais completa destruição que um edifício poderia sofrer. Seus textos advogavam pelo *ruinismo* em detrimento da restauração, Ruskin defendia veementemente os valores dos prédios antigos.

As várias teorias sobre a conservação de patrimônio provocavam muitas discussões e geravam muitas divergências e críticas. Segundo Granato e Campos, as coleções patrimoniais são a base sobre a qual os museus constroem e reforçam o seu papel social e a identidade cultural, redescobrimdo os povos, as migrações, os movimentos e as ideias que criaram e deram forma às sociedades e às civilizações.<sup>234</sup>

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc atuou numa época em que a restauração estava se firmando como ciência e seu papel foi de grande relevância. Em 1849, ele publica uma

---

<sup>232</sup> LUSO, E.; LOURENÇO, P.B.; ALMEIDA, M. **Breve história da conservação e do restauro.** In: ENGENHARIA CIVIL. Universidade do Minho - UM. Portugal, 2004. p. 37.

<sup>233</sup> VIOLLET-LE-DUC, E.E. **Restauro.** Cotia, São Paulo: 2006, p.19.

<sup>234</sup> GRANATO, M.; CAMPOS, G.N. Teorias da conservação e desafios relacionados aos acervos científicos. In: **Midas Museus e estudos interdisciplinares.** Varia, 2013. p. 4



“Instrução Técnica”, elaborada conjuntamente com Prosper Mérimée (1803-1870), historiador, escritor e Inspetor Geral dos Monumentos Históricos sobre a restauração dos edifícios diocesanos, cujo texto foi amplamente difundido entre os seus arquitetos.

Nessa Instrução, foram recomendadas manutenções periódicas para evitar as restaurações, e foram expostas questões práticas e técnicas, tais como: o modo de fazer o levantamento e como analisar e verificar as causas mais comuns de degradação.<sup>235</sup> Foi um texto fundamental que exerceu enorme influência na formação dos profissionais que trabalham na restauração. Entre as suas formulações teóricas e seus aspectos inovadores, recomenda o autor que,

(...) se deva restaurar não apenas a aparência do edifício, mas também a função por tanto de sua estrutura; procurar seguir a concepção de origem para resolver problemas estruturais; a importância de se fazer levantamentos pormenorizados da situação existente; agir somente em função das circunstâncias, pois princípios absolutos podem levar ao absurdo; (...)<sup>236</sup>

Entre as questões de grande atualidade citada por Viollet-le-Duc, está o fato de recomendar a reutilização do edifício, para a sobrevivência do mesmo, pois restaurar não é apenas uma conservação da matéria, mas de um espírito da qual ela é suporte. Seu texto comporta, como qualquer outro escrito, várias leituras e várias interpretações.

É dessa forma que o debate sobre a restauração vê-se enriquecido e ampliado na cena europeia. Sob esse prisma, duas doutrinas se defrontam uma intervencionista, predomina no conjunto dos países europeus, e a outra anti-intervencionista, que é mais própria da Inglaterra.<sup>237</sup> A restauração científica sustenta-se em evidências documentais, evita tanto o fatalismo passivo de Ruskin, como o intervencionismo de Viollet-le-Duc.

Ambas as posições exerceram enorme influência, não apenas em seus próprios ambientes, mas também em outros países e foram as posturas consagradas pela historiografia das teorias de restauro.

Entre as duas posições extremistas de Ruskin e de Viollet-le-Duc, vários teóricos apresentam ideias intermediárias. Nesse sentido, destacamos alguns teóricos: Camillo Boito (1836-1914) que estabeleceu alguns princípios que ainda hoje são bem aceitos, como “diferenciar partes originais das intervenções; a mínima intervenção ou reversibilidade”; William Morris (1834-1896) que defendia “a constante manutenção para evitar um futuro

---

<sup>235</sup> VIOLLET-LE-DUC, 2006. p. 16.

<sup>236</sup> Idem, 2006, p. 23.

<sup>237</sup> CHOAY, 2006, p. 153.

restauro” e aceitava “apenas a consolidação e recomposição das partes desmembradas” e Cesare Brandi (1906-1988) que definia restauração como o momento de apreciação crítica do objeto, analisando aspectos estéticos e filosóficos importantes para a compreensão da obra entre outros.

As coleções são a base sobre a qual os museus constroem e reforçam o seu papel social promovendo a difusão da identidade de grupos ou sociedades. Para a conservadora e restauradora Marylka Mendes, a preservação de uma coleção, está associada à manutenção da integridade física dos artefatos, é a principal preocupação das instituições museológicas. Visto que os materiais utilizados na manufatura dos objetos podem se “deteriorar em virtude de elementos presentes no meio ambiente, no local de guarda permanente ou temporária do acervo”.<sup>238</sup>

Contudo, a conservação preventiva das coleções de um museu constitui um grande desafio, pois, a maior parte dessas instituições convive com as limitações orçamentária e tecnológica em seus laboratórios. Os avanços constantes da ciência e tecnologia, hoje, permitem obter dados cada vez mais precisos, referentes à conservação dos materiais e técnicas, empregadas na composição dos objetos.<sup>239</sup> Esses avanços tecnológicos, auxiliam as ações de conservação do acervo, favorecendo a prevenção e o combate aos danos que tanto prejudicam as coleções, mantê-las nas melhores condições possíveis, para que possam transmitir o passado e enriquecer o futuro.

Entre 2014 e 2015, objetivando a boa conservação do acervo, o MEPE instalou na Reserva Técnica um novo sistema de armazenamento. Novo mobiliário que desliza sobre trilhos, evitando vibrações e trepidações durante o manuseio dos objetos, com características específicas para guarda de coleções em museus. Recomendado por profissionais da área de conservação de acervos museológicos, alguns suportes foram confeccionados, sob medida para atender necessidades específicas de conservação das coleções.

A Reserva Técnica é um local de guarda das coleções de um museu, além do controle de temperatura e umidade exige o acondicionamento adequado dos objetos, tais condições de armazenagem interferem na boa conservação dessas coleções. Sendo o controle de temperatura e umidade do ambiente, fator fundamental para retardar a ação do tempo na degradação dos objetos.

---

<sup>238</sup> MENDES, M.; *et al* (Org.). Conservação: conceitos e práticas. Rio de Janeiro: UFRJ. 2001, p. 12.

<sup>239</sup> ALARCÃO, C. Prevenir para preservar o patrimônio Museológico. In: **Museal - Revista do Museu Municipal do Faro**. Faro: Portugal, 2007. p. 14.



**Figura 19:** Acondicionamento da Coleção Xangô na Reserva Técnica do MEPE. **Fonte:** VARELLA, 2016, p.6.

A figura 19 mostra os objetos da Coleção Xangô, organizados e acomodados no novo mobiliário da Reserva Técnica do MEPE, os objetos foram agrupados por coleção respeitando as dimensões e os materiais de cada peça visando sempre à boa conservação do acervo.

Em 2016, toda a Coleção do culto afro-brasileiro do MEPE foi higienizada e acondicionada em estantes deslizantes, respeitando as dimensões e os materiais que compõe cada objeto. A higienização se deu de forma superficial, com o auxílio de trincha macia e aspiração mecânica. Os critérios que nortearam a armazenagem da Coleção Xangô foi o agrupamento dos objetos por tipologia, considerando sua utilização no ritual, divindade, materiais, técnicas e dimensões.

Os objetos foram acomodados e estabilizados em gavetas deslizantes, revestidas com material antiderrapante para evitar que as peças se desloquem durante o manuseio das estantes. Espaçadores individuais entre as peças impedem o atrito e consequentemente desgastes entre os objetos.

A movimentação das coleções em um museu é ação que envolve riscos e danos para os objetos, apesar de todos os cuidados que cercam esta atividade. Para facilitar o manuseio das peças foi realizado o mapeamento de localização de todos os objetos da coleção, armazenados na Reserva Técnica do MEPE, evitando manobras desnecessárias ao acervo.

Segundo Varella, levando em consideração a diversidade dos materiais que compõem os objetos da Coleção, para um bom acondicionamento é preciso respeitar as características

técnicas de cada objeto.<sup>240</sup> Em virtude da fragilidade de alguns materiais que integram os objetos etnográficos, além de um acondicionamento adequado, o controle da temperatura e umidade no ambiente da Reserva Técnica, são fatores relevantes na preservação desses objetos.

Outro fator que interfere na conservação dos acervos museológicos está ligado à história do objeto. O trajeto que o objeto percorreu antes de entrar para o museu, pode influenciar na durabilidade desse objeto. Enquanto manteve seu uso original, os objetos podem ter sofrido golpes ou manuseios inadequados, que lhes desestabilizaram sua estrutura, fragilizaram seu suporte e deterioraram seus materiais, acelerando assim seu desgaste.

A conservação e restauração são ações que o museu desenvolve junto a seus acervos visando à salvaguarda das coleções, assim, passaremos a considerar os procedimentos de restauração da Coleção Xangô do MEPE, para analisar a restauração dos Ilus. As especificações do tratamento realizado e os materiais empregados em cada etapa estão descrito no Anexo II, dessa dissertação.

Utilizaremos como fonte documental, o Relatório de Restauração de peças da Coleção, elaborado pela restauradora Pérside Omena Ribeiro. Constam nesse relatório: os dados de identificação do objeto; laudo do estado de conservação com registro fotográfico detalhado dos danos; descrição do tratamento realizado com registro fotográfico detalhado dos procedimentos; metodologia e procedimentos adotados especificando o tratamento realizado e descrição dos materiais utilizados na restauração.

Entre as teorias indicada por Camilo Boito, no século XIX, muitas, ainda são amplamente utilizadas na atualidade. O registro documental das intervenções de restauração é um desses princípios básicos do Restauo recomendado pelo teórico que permanece até nossos dias. “Deverá ser feito o registro descritivo da intervenção acompanhada de fotografias das diversas fases dos trabalhos e colocadas próximo à obra em local público.”<sup>241</sup>

As primeiras teorias da conservação tinham a intenção de normatizar as intervenções e prolongar a integridade física do patrimônio cultural e alguns desses critérios permaneceram como princípio básico geral das intervenções. Camilo Boito (1836-1914) e Cesare Brandi (1906-1988) são teóricos da conservação e restauração, que mantém muitas de suas teorias consolidadas na atualidade.

---

<sup>240</sup> VARELLA, M. **Relatório da Organização e Acondicionamento da Coleção Xangô:** na Reserva Técnica do Museu do Estado de Pernambuco Projeto de Modernização da Reserva Técnica do MEPE - Recife: 2016. p. 2.

<sup>241</sup> LUSO; LOURENÇO; ALMEIDA, 2007, p.38.

Ainda em 2015, os trabalhos iniciais para a montagem de uma nova exposição no Edifício Anexo do MEPE, sinalizava que alguns objetos do acervo do museu necessitavam de intervenção. Os Ilus estavam fora do circuito expositivo, já há alguns anos, e pela sua importância nos rituais do culto aos Orixás era hora de devolvê-los às vitrines da exposição sugerem os curadores.

Um levantamento do estado de conservação dos objetos da Coleção Culto afro-brasileiro, para a nova exposição, na avaliação da especialista, constatou-se que a maioria das peças selecionadas para a exposição encontrava-se em regular estado de conservação. Porém, algumas peças estavam em situação mais delicada que outras, em virtude da fragilidade dos materiais e pelo longo tempo que passaram guardadas na Reserva Técnica do museu,<sup>242</sup> avalia a restauradora Pérsida Omena.

O desgaste sofrido por estas peças decorre de vários fatores, tanto pelos materiais que compõem sua estrutura, quanto pelo percurso transcorrido pelos objetos. Enquanto objetos litúrgicos no culto afrodescendente foram percutidos como instrumento musical, depois resultante da repressão e apreensão, receberam golpes e foram amontoados como prova criminal, no depósito da SSP. Em seguida, como objeto museológico, manuseado para estudos, guardas prolongadas e movimentações em exposições no museu.

Os artefatos devem ser considerados como parte da herança cultural de um povo, conforme nos explica Marylka Mendes, pois, no sentido mais amplo da expressão, são transmissores da cultura de uma época através dos anos. Em outras palavras, é a partir do estudo desses artefatos, que, é possível testemunharem a evolução de um povo, ou inferir sobre valores morais e característicos de um grupo. Nesse sentido, conservar e restaurar são ações importantes, diretamente ligadas à preservação da memória material e imaterial de um povo.

A perenidade de uma coleção está associada à manutenção da integridade dos artefatos agregados, principal preocupação de seus proprietários, visto que os materiais utilizados em sua manufatura podem se deteriorar em virtude de elementos presentes no meio ambiente, no local de guarda permanente ou temporária do acervo. Dependendo da natureza química dos materiais constitutivos e das características dos objetos, os danos poderão ser mais ou menos intensos, devido a agentes interferentes e ao tempo de exposição a eles, portanto, um acervo pode ser parcialmente danificado ou destruído.<sup>243</sup>

---

<sup>242</sup> OMENA, P. **Relatório de Restauração de obras da Coleção Xangô**: acervo Museu do Estado de Pernambuco – MEPE. Recife: 2016. p. 2.

<sup>243</sup> MENDES, 2001. p. 12.

Entendemos nas palavras de Maryilka que os procedimentos de conservação e manutenção do acervo dentro de uma instituição de memória devem ser prioritários e rotineiros. Os materiais utilizados na manufatura podem se deteriorar em virtude de elementos presentes no meio ambiente, como luz, umidade, temperatura e poluição, presentes tanto no local de guarda permanente como nos locais de exposição temporária do acervo. É importante preservar a integridade do patrimônio material, resguardando todas as suas características.

Analisamos em nossa pesquisa, a trajetória do Ilu nº 23, pertencente ao acervo etnográfico do Museu do Estado de Pernambuco conforme dados de identificação descrita na Ficha Técnica do Anexo I. Confeccionado provavelmente no início século XX; medindo: 46 cm de altura e 28 cm de diâmetro; apresentando taliscas de madeira no corpo do instrumento, pintadas na cor vermelha e unidas por aro de arame e cintas de metal; couro curtido distendido nas duas extremidades.

Originalmente retesado por cordas de algodão, porém em 2015 quando seguiu para a restauração, apresentava cordas de sisal, provavelmente resultante de intervenções anteriores, que infelizmente em nossa pesquisa não conseguimos localizar a documentação de tal intervenção.



**Figura 20:** Ilu N° 23 da Coleção Xangô do MEPE. **Fonte:** Acervo MEPE.

Quanto ao laudo de conservação, consta no Relatório de Restauração da Coleção Xangô do MEPE que o Ilu se encontrava em regular estado de conservação e apresentando ataque de térmitas e fungos, desnivelamentos, perda do couro nas extremidades, desprendimentos de cordas, muito fragilizadas sem resistência física e pintura com muita sujidade e lacunas.<sup>244</sup>

Cada coleção requer cuidados específicos, levando em conta os materiais que são constituídos, suas resistências e sensibilidades a agentes destruidores. Segundo Alarcão,

---

<sup>244</sup> OMENA, 2016. p. 29

muitos objetos nas coleções de museus são confeccionados por mais de um material e cada qual reage de maneira diversa aos fatores de degradação.<sup>245</sup> Um material não é igual ao outro, cada um reage de forma diferente diante dos agentes de degradação, como, luz, a temperatura e a umidade relativa, pragas, etc. Os materiais possuem propriedades distintas, sensibilidades e resistências diversas frente à realidade geográfica e museológica de cada coleção.

A restauração de peças etnográficas é tarefa da maior complexidade, pois implica numa ação que não retire do objeto a sua força de documento, assim preservando e não interferindo na forma e nem no conteúdo da peça.<sup>246</sup> Os objetos etnográficos muitas vezes estão impregnados com as marcas deixadas por grupos, que fizeram uso daquela peça. E precisam ser preservadas como testemunho dos caminhos que aquele grupo percorreu.

Assim sendo, entendemos que muitas das marcas deixadas nas peças etnográficas revelam muito dos usos e costumes a que o objeto foi submetido, contam da memória e história de um povo. E as ações de conservação e restauração desse material vão muito além de conhecer processos ou escolher novos produtos. Todo procedimento inclui decisões subjetivas, das quais o conservador-restaurador não pode escapar e sobre as quais tem responsabilidades.

Como restaurador e teórico, consagrado, Camilo Boito, arquiteto italiano, teve suas teorias, consideradas moderadas e intermediárias entre Violet-le-Duc e Ruskin, estabelecendo princípios e elaborando teorias em que defendia a antecipação da conservação em relação à restauração,<sup>247</sup> não excluindo, mas aceitando com limitações, atividades como consolidar, recompor e valorizar os traços restantes de um monumento.

A intervenção de conservação e restauração que contemplou trinta peças da Coleção Xangô do MEPE, incluindo os Ilus, teve início em 13 de outubro e término em 21 de dezembro de 2015. As peças foram selecionadas pelos curadores da nova exposição e pelos técnicos do MEPE. Era imperativo que estes objetos fossem restaurados naquela ocasião, devido sua importância nos rituais do culto aos Orixás e ao longo período em que estiveram fora do circuito expositivo do museu.

Conforme explica a restauradora Pérside Omena, algumas peças da coleção necessitavam de tratamento conservativo, compreendendo limpezas, fixação da camada pictórica, remoções das oxidações e aplicação de verniz protetor. Porém, outras peças

---

<sup>245</sup> ALARCÃO, 2007, p. 20.

<sup>246</sup> LODY, 1987 b, p. 11.

<sup>247</sup> KÜHL, B.M. Os restauradores e o pensamento de Camilo Boito sobre restauração. In: BOITO, Camilo. **Os Restauradores**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 9.

demandavam intervenções mais profundas, tais como: consolidações de partes do suporte, complementações e/ou substituições de áreas e estabilizações de rachaduras em virtude do estado de conservação em que se encontravam alguns dos materiais.

O critério adotado na intervenção foi baseado na constatação de que, por se tratar, na sua grande maioria, de objetos fartamente empregados em suas funções, devem ser expostos com as marcas deixadas pelo tempo, devidamente tratados, mas sem incorrer em excessos que os caracterizem como peças novas. Dessa forma, o princípio para o tratamento dos artefatos foi o da mínima intervenção, abrangendo o resgate da integridade físico-química dos objetos e a sua adequada apresentação estética.<sup>248</sup>

É importante ressaltar que, na intervenção realizada, em virtude de ser um material etnográfico, foram adotados critérios e procedimentos empregados para atingir seu objetivo principal, a paralisação do processo de deterioração e ao mesmo tempo, a devolução ao objeto da sua estabilidade física e da sua leitura estética, sem alterar suas características originais.

Outro teórico da restauração, o italiano Cesare Brandi, defendia que a restauração como o momento metodológico na qual a obra de arte é apreciada em sua forma material e dualidade histórica e estética, com uma visão de transmiti-la para o futuro.<sup>249</sup> Para o teórico, a restauração não é uma técnica auxiliar, mas um momento de apreciação crítica do objeto; em outras palavras, é um aspecto da pesquisa estética e filológica em direção à sua compreensão. Na prática, as exigências estéticas frequentemente prevaleciam sobre as históricas.

As especificações, do tratamento de conservação e restauração, realizado no Ilu Nº 23 da Coleção do MEPE, indicam que a peça apresentava ataque de cupim, insetos xilófagos que destroem a madeira. Como procedimento inicial foi realizado a desobstrução das galerias de cupim, e em seguida a desinfestação e imunização da madeira. A etapa seguinte foi de consolidação e reforço nas partes danificadas e fragilizadas da madeira, com aplicação de solução consolidante para restabelecer a estrutura da peça.<sup>250</sup>

O procedimento de imunização da madeira tem como objetivo principal paralisar a causa do processo de deterioração, o ataque de cupim, que se não exterminados podem levar a destruição completa do objeto, além de prevenir novo ataque de inseto. O clima tropical úmido de nossa região, muito contribui para a incidência dessas pragas em nossa cidade.

As etapas de consolidação e reforço do suporte visam devolver a estabilidade ao corpo do objeto. A madeira fragilizada recebeu uma solução consolidante com a finalidade de

---

<sup>248</sup> OMENA, 2016, 104.

<sup>249</sup> GRANATO, CAMPOS, 2013, p. 4.

<sup>250</sup> OMENA, 2016, p. 36.



reestruturar e firmar as fibras da madeira e as galerias, causadas pelos insetos foram preenchidas com material inerte. Ambos os procedimentos tinham o objetivo de devolver a estrutura do Ilu, estabilidade e firmeza. Os materiais empregados nas diversas etapas da intervenção do Ilu N°23 estão relacionados no anexo II.



**Figura 21:** Desinfestação e imunização da madeira por pincelamento e gotejamento. **Fonte:** OMENA, 2016, p.36.

Para a etapa de obturação de perdas superficiais e acabamento da peça, foi realizado o nivelamento das lacunas na policromia com aplicação de base de preparação, em camadas finíssimas, até o perfeito nivelamento da superfície. A reintegração cromática da camada pictórica foi realizada com pigmento mineral respeitando-se a pintura original sem incorrer em excessos que os caracterizem como peças novas. Como acabamento, a peça recebeu verniz, testado previamente, compatível com a técnica da pintura.<sup>251</sup>

Os critérios adotados na intervenção buscaram não apagar marcas importantes deixadas pelo tempo, nem acrescentar materiais que não lhes fossem pertinentes. A apresentação estética da peça é item importantíssimo na apreciação e leitura do objeto. A reintegração estética usou o critério de intervir minimamente na parte externa da peça, recompondo apenas as lacunas da pintura, restringindo-se rigorosamente aos contornos dessas lacunas.

A reintegração cromática, ou seja, o retoque final, na pintura externa do objeto utilizou pigmentos naturais que se limitaram a cobrir apenas as lacunas existentes, procurando intervir minimamente no resgate da apresentação estética da peça. Dessa forma, o visitante comum, terá uma leitura da integridade estética geral do objeto, mas aos olhos do pesquisador mais apurado será possível determinar os limites entre o que é intervenção e o que é parte original do objeto.

---

<sup>251</sup> Idem, 2016, p. 106.

A integração proposta para as lacunas deverá limitar-se aos contornos das mesmas, isso para qualquer tipo de lacuna, e ser reconhecíveis à primeira vista, sem documentação especial e a mínima, distância deverá ser identificável de modo fácil. Para Cesare Brandi,

(...) o problema do tratamento das lacunas não recebesse uma solução que prejudicasse o futuro da obra de arte ou alterasse a sua essência. Os pontos essenciais que colocamos - absoluta e fácil distinguibilidade das integrações que realizam a unidade potencial da imagem, diminuição da emergência da lacuna como figura – são referências seguras que permitem uma grande variedade de soluções específicas,<sup>252</sup>

Como nos aponta o autor, a integração das lacunas deverá sempre ser facilmente reconhecível para não correr o risco de falsificação. Desse modo, a integração deverá ser invisível à distância, da qual a obra de arte deve ser observada. Mas reconhecível de imediato, e sem necessidade de instrumentos especiais, quando se chega a uma visão mais aproximada. As soluções devem ser analisadas caso a caso, de acordo com as exigências da lacuna.



**Figura 22:** Obturação de perdas superficiais e retoque final, apresentação estética as lacunas. **Fonte:** OMENA, 2016, p.106.

Nas etapas de reposição do couro, foi utilizado couro curtido, para as peças que apresentavam ausência dos mesmos e, para a reposição das cordas dos Ilus de duas bocas foram utilizadas cordas de algodão, ambos os materiais receberam tratamento com laca para o envelhecimento estético dos mesmos.<sup>253</sup> O critério de substituição de elementos faltantes seguiu conforme a descrição do catálogo Coleção Culto afro-brasileiro: um testemunho do

<sup>252</sup> BRANDI, C. **Teoria da restauração**, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 129

<sup>253</sup> OMENA, 2016, p.108.

Xangô pernambucano, no qual a descrição do Ilu N° 23 consta originalmente possuir cordas de algodão para retesar o couro.

Em 2015, quando os Ilus passaram por uma avaliação do estado de conservação para compor a nova exposição do MEPE, alguns Ilus, apresentavam corda de sisal enroladas ao seu corpo, provavelmente estas cordas foram substituídas em tratamentos anteriores. Esse processo de restauração, pelo qual passaram os Ilus restituiu seus elementos originais, de acordo com a descrição realizada em 1983, onde constam que os Ilus possuíam retesamento do couro com cordas de algodão.



**Figura 23:** Reposição de couro e cordas dos Ilus. **Fonte:** OMENA, 2016, p.41.

Na restauração dos objetos da Coleção Xangô do MEPE, material etnográfico confeccionado com materiais orgânico de origem animal e vegetal, o tratamento foi executado por profissionais conservador-restauradores com experiência para lidar com diversos tipos de materiais. Tratando-se de peças etnográficas era extremamente importante que os profissionais procedessem com respeito para não ultrapassar os limites e apagar marcas fundamentais da compreensão do objeto. Nas especificações do Relatório de Restauração, em metodologia e procedimentos adotados na intervenção, a restauradora nos aponta que,

(...) com atenção, disciplina, técnica, conhecimento, pesquisa e ética para que a conservação e/ou a restauração, atingisse seu objetivo - a paralisação do processo de deterioração e, ao mesmo tempo, a devolução ao objeto da sua estabilidade física e da sua leitura estética, sem alterar suas características originais.<sup>254</sup>

A partir dessa reflexão, podemos dizer que a intervenção realizada nos Ilus paralisou o processo de deterioração e restaurou a estabilidade física e estética dos objetos. Tal processo buscou através de pesquisa, restituir as características técnicas originais da peça e deter as causas dos danos.

---

<sup>254</sup> OMENA, 2016, p. 104.

O princípio para o tratamento dos artefatos foi o da mínima intervenção, abrangendo o resgate da integridade físico-química dos objetos e a sua adequada apresentação estética. Segundo Omena, o critério adotado na intervenção foi baseado na constatação de que, por se tratar na sua grande maioria de objetos que foram fartamente utilizados em suas funções originais, devem ser expostos com as marcas deixadas pelo tempo, devidamente tratados, mas sem incorrer em excessos que os caracterizem como peças novas<sup>255</sup>.

Entendemos nesse contexto, o compromisso nos procedimentos da restauração buscando a “mínima intervenção” no objeto, não apagar as “marcas deixadas pelo tempo” e preservar sem alterações os materiais originais e o respeito, sobretudo, “as marcas de uso deixadas pelo tempo”.

Boito formulou oito princípios fundamentais do restauro entre eles destacamos: o respeito pela matéria original; a ideia de reversibilidade e distinguibilidade; a importância da documentação e de uma metodologia científica; o interesse por aspectos conservativos e de mínima intervenção e a noção de ruptura entre passado e presente.<sup>256</sup>

Salientamos nos princípios deixados por Boito, além da mínima intervenção, a importância da reversibilidade dos materiais utilizados e distinguibilidade, ou seja, os materiais novos utilizados poderão ser removidos a qualquer momento sem prejudicar das partes originais, além do mais, a diferença entre os materiais novos e os originais que poderão ser identificados com facilidade através de um olhar mais atento.

Afirma Boito que quando for necessário interferir, esta intervenção deverá ser bem diferenciada a parte nova e a antiga, alertando contra as intervenções estilísticas que falsificam os objetos. Boito defende a manutenção ao longo do tempo, de modo a evitar-se o restauro com acréscimos e renovações.

---

<sup>255</sup> OMENA, 2016. p. 104.

<sup>256</sup> KÜHL, 2003, p. 15-16.



**Figura 24:** Detalhe da instalação, com os Ilus, na Exposição: “Pernambuco, Território e Patrimônio de um Povo”. **Fonte:** Acervo Pessoal.

Após o processo de restauração, os Ilus, passaram a integrar o espaço expositivo do museu, atualmente participam da exposição de longa duração “Pernambuco, território e patrimônio de um povo”. O módulo do Xangô pernambucano faz uma reflexão, na temática da religiosidade e resistência são objetos que foram violentamente arrancados dos seus espaços sagrados, visando o extermínio das práticas afro-religiosa no Brasil. A exposição tem o intuito de reconstituir nossa história, a partir de uma sequência documental utilizando as coleções do museu.

## CONCLUSÃO

O ponto de partida dessa pesquisa me fez percorrer os caminhos do patrimônio cultural, museus, escravidão, religiosidade africana e cultura material afro-religiosa pernambucana. O tema de nossa pesquisa é a Coleção Xangô do MEPE, analisar sua trajetória foi tarefa que exigiu seriedade e atenção. Os desafios dessa pesquisa giraram em torno da fonte documental museológica, pois embora tenha trabalhado com determinação e sistematização algumas falhas ou limitações podem ter ocorrido.

Essa pesquisa, norteada por minha vivência dentro da instituição, momento em que pude perceber que o museu possuía em seu acervo, um rico e expressivo conjunto de objetos da cultura material dos povos afrodescendentes.

Como relato de uma pesquisa histórica, a metodologia baseou-se em um trabalho de revisão bibliográfica e pesquisa documental, pautado em fontes históricas primárias e secundárias, com uma análise qualitativa. Descrevendo quando, onde e como ocorreu o percurso histórico da Coleção e consequentemente do Ilu, ao final da pesquisa, observamos a última ação de restauro na coleção, tomando como estudo de caso a interversão sobre o Ilu.

Os Museus são instituições criadas como espaços de memórias, ao apresentar suas coleções, enquanto órgão difusor de conhecimento apresentam narrativas importantes, sobre fatos, momentos, e histórias preservados em seus acervos. Nesse sentido, presta um relevante papel para a comunidade, colaborando com a construção da identidade de um povo.

O objetivo de nossa pesquisa foi analisar a Coleção Xangô no MEPE, bem como as transformações simbólicas que ocorreram com esses objetos, no interior do Museu, relacionando, sempre, aos fatos que aconteceram na sua trajetória.

Criados como espaços de memória, os museus reúnem objetos que foram retirados de seu contexto original e submetidos a uma nova ordenação e classificação. Ao apresentar uma coleção, esses espaços operam transformações simbólicas, agora tais objetos representam categorias abstratas, com caráter histórico, antropológico ou etnográfico. Tornam-se obras de arte, relíquias, representam artefatos da identidade de um grupo ou nação.<sup>257</sup>

Os museus são espaços detentores de bens materiais, que dão visibilidade às representações de uma coletividade, são como um documento histórico, revelador de um discurso entre o conhecimento crítico e a reconstrução afetiva da memória.

---

<sup>257</sup> OLIVEIRA, 2008, p. 146.

No primeiro capítulo, realizamos uma breve abordagem histórica sobre a origem expansão dos museus na Europa, no Brasil e em Pernambuco, além do enfoque histórico do Museu do Estado de Pernambuco, sua criação e a formação do seu acervo através de suas coleções. Podemos traçar a seguinte trajetória para o aparecimento e a evolução dos museus: primeiramente como as remotas coleções da Idade Antiga; depois os gabinetes de curiosidades na Idade Média; seguidos dos antiquários, com seus catálogos e dossiês, como organizações preliminares de museologia. E no final do século XVIII, a abertura das coleções à visitação do grande público, como forma de instruir, difundir a história e o civismo.

O século XIX foi o período da expansão dos museus para a Europa e para o Brasil, é o momento de criação e implantação dessas instituições como espaços de guarda e memória, prevalecendo, inicialmente, os museus de ciências naturais e depois os museus históricos. De um modo geral, a história institucional do Brasil se inicia com a chegada da corte de D. João VI ao país (1808). A corte trouxe para o Brasil seus arquivos, seus tesouros, sua biblioteca, além de seus funcionários mais graduados. Agora, era preciso pensar na instalação e adequação das instituições culturais do Brasil.

Muito antes da instalação dessas instituições, o Brasil já era considerado, local privilegiado, para a obtenção de coleções etnográficas e matéria-prima necessária para os museus de ciências naturais europeus.<sup>258</sup> Segundo Lilia Schwarcz, em nosso país, surge uma série de museus de ciências naturais e etnográficos, vinculados aos parâmetros biológicos que vigoravam na época, os modelos evolucionistas e darwinistas. A autora nos explica que, foram criados no Brasil diversos museus etnográficos nacionais, todos com caráter enciclopédico, voltados para pesquisa, difusão e classificação da fauna e flora brasileiras.

Nas décadas de 1920 a 1930, a ideia de defender o patrimônio histórico no Brasil começa a ganhar visibilidade. Em Pernambuco, a exemplo disso, no ano de 1928, o governo autoriza a criação de uma Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais juntamente com o Museu Histórico de Arte Antiga do Estado de Pernambuco, iniciativas pioneiras, para o Nordeste do Brasil. Posteriormente esse museu, passaria a se chamar Museu do Estado de Pernambuco – MEPE, como instituição guardião dos bens culturais pernambucanos.

No segundo capítulo, com o intuito de retomar o debate acerca da escravidão em Pernambuco, trouxemos uma reflexão sobre o tráfico de escravos africanos para o Brasil como uma atividade comercial lucrativa que vigorou até meados do século XIX. Refletimos sobre a religiosidade africana, buscando entender suas doutrinas e simbologias do sagrado,

---

<sup>258</sup> SCHWARCZ, 1993, p. 70.

seus Orixás e suas ligações com os elementos da natureza. Discutimos sobre a repressão e apreensão aos terreiros de cultos africanos na periferia do Recife na década de 1930, por parte das autoridades policiais.

Na sociedade africana, as divindades estão ligadas à natureza e aos antepassados, controlam e regem efetivamente a vida e a morte. Essa presença se manifesta livremente, no íntimo e no cotidiano nas mais inventivas maneiras de crer, realizar festas, trabalhar, alimentar-se, na casa, no santuário, no trabalho, no campo, no rio, no mar, em fim em toda natureza. Para o homem africano, a energia da natureza, os reis e heróis divinizados são os principais agentes do plano do sagrado.

Os Ilus são tambores sagrados dos rituais afro-religiosos brasileiros, que chegaram ao Brasil durante o período da escravidão africana e são usados nos diversos Cultos aos Orixás. Nas cerimônias religiosas possuem função rítmica e musical, marcam o ritmo dos cânticos e das danças, têm também função litúrgica, promovendo a comunicação direta entre devotos e Orixás. Antes de cumprir suas funções nos rituais africanos, os tambores são sacralizados e recebem o poder de estabelecer a união entre as divindades e os adeptos.

Na década de 1930, a ação das autoridades policiais foi o principal agente de repressão às religiões de matrizes africanas, da periferia do Recife, invadiam seus terreiros e apreendiam seus objetos sagrados que foram amontoaram no depósito da SSP como prova criminal. As autoridades tinham total autonomia e toda liberdade para invadir e fechar terreiros, confiscar objetos e até prender seus sacerdotes e devotos. Atuavam com empenho e para se legitimar, argumentavam que combatiam a feitiçaria e o baixo espiritismo, práticas tidas como nocivas à sociedade.

A Missão de Pesquisa Folclórica Mário de Andrade tinha como objetivo registrar as manifestações folclóricas do Norte e Nordeste Brasil. A expedição que desembarcou no Recife em 1938 destinava documentar as manifestações do “Xangô pernambucano”, que, já era afamado em todo país como uma das formas mais originais de religião africana. Após, muita negociação com o Governo, a Missão obteve autorização para entrar no depósito da SSP e coletar qualquer objeto apreendido nas diligências aos terreiros do Recife.

Foram coletadas em torno de 491 peças que passaram a integrar o Museu Folclórico da Discoteca Pública Municipal de São Paulo. Ainda nesse mesmo ano as autoridades da SSP transferiram 177 peças para o Museu Histórico e de Arte Antiga do Estado de Pernambuco que, naquele período, encontrava-se subordinado à Biblioteca Pública, conforme consta no Inventário de 1938, da Inspetoria Estadual dos Monumentos Nacionais.



Em uma reflexão sobre as coleções da “Missão” (hoje CCSP) e a do MEPE, podemos dizer que as duas coleções se completam, seus objetos tiveram a mesma procedência, os terreiros de Xangôs da periferia do Recife. Foram confiscados sob as mesmas circunstâncias a repressão e apreensão policial na década de 1930, permaneceram amontoadas no depósito da SSP e deram entrada em instituições museológicas no ano de 1938.

No terceiro capítulo, apresentamos a Coleção Xangô, no interior do MEPE, o histórico da Coleção, procedência, entrada no museu, características, simbologias, estudos, preservação e exposições. Narramos a trajetória dos objetos da coleção da cultura material afro-religiosa pernambucana, apreendidos nos terreiros do Recife pela SSP e transferidos para o Museu do Estado de Pernambuco. Discutimos as exposições do museu, diretores, curadores e, sobretudo, os diálogos que essas mostras apresentaram.

Ainda nesse capítulo, fizemos uma reflexão sobre alguns conceitos e teorias do processo de conservação dos objetos e restauração, tentando entender quais os desafios que se apresentam na restauração de um bem cultural material, que representa a cultura de um povo. Analisamos a trajetória do Ilu como objeto museológico, investigando as medidas de conservação, restauração e difusão desse objeto.

Os espaços de memória, os museus, são instituições responsáveis pela preservação, pesquisa e difusão de bens culturais, cujo significado social lhes foram atribuídos. Segundo Pacheco,

(...) ao escolhermos um objeto para compor o acervo de um museu ou memorial estamos retirando-o de seu contexto original para atribuir-lhe outra funcionalidade: a de evocar o passado e articular um discurso para esse fim.<sup>259</sup>

Nessa perspectiva, observamos o Ilu, objeto etnográfico, retirado do seu contexto original e transformado em bem cultural material, produzindo nesse movimento transformações simbólicas de objeto de uso ritualístico para o uso museológico compondo diálogos e narrativas que representam o passado da memória dos cultos afro-brasileiro.

Ainda nas palavras do autor, os objetos que integram o acervo de um museu “são alegorias do passado que se deseja lembrar”. Eles não são o próprio passado, mas objetos culturais selecionados e agrupados por uma comunidade com a finalidade de representar sua identidade coletiva.

---

<sup>259</sup> PACHECO, 2017, p. 105.

A narrativa expográfica apresentada por um museu atua como um agente mediador entre público e obra, memória e história, passado e presente, quando este mostra suas coleções. Vestígios do passado são recontados no presente, através de objetos ressignificados e montados estrategicamente, construindo uma história.

A cultura material afro-brasileira, salvaguardada nos espaços de memória, é vista distante dos seus autores e daqueles que lhes deram uso e função, sem qualquer interesse antropológico. Estudos etnográficos buscam compreender as representações materiais tão distintas desses autores que, considerando os desafios impostos pela condição de escravizados criaram referências materiais amplamente compartilhadas entre seu povo. Apesar da grande diversidade cultural étnica existente entre esses indivíduos, é possível reconhecer algumas preferências comuns no que se refere aos materiais por eles utilizados, seja para uso ritualístico, ou de uso no cotidiano.

Os artefatos devem ser considerados como parte da herança cultural de um povo, conforme nos explica Marylka Mendes, pois, no sentido mais amplo da expressão, são transmissores da cultura de uma época através dos anos. Em outras palavras, é a partir do estudo desses artefatos que é possível testemunharem a evolução de um povo ou inferir sobre valores morais e característicos de um grupo visto que a conservação e o restauro são atividades diretamente ligadas à preservação da memória material e imaterial de um povo.

Segundo a autora, a perenidade de uma coleção está associada à manutenção da integridade dos materiais que compõem as coleções. Esse é a principal preocupação dos proprietários de coleções particulares e dos museus, pois, materiais utilizados em sua manufatura podem se deteriorar em virtude de elementos presentes no meio ambiente, no local de guarda permanente ou temporária do acervo.

O desgaste sofrido por estas peças decorre de vários fatores, tanto pelos materiais que compõem sua estrutura, quanto pelo percurso transcorrido pelo objeto até seu ingresso num espaço museológico. Enquanto objeto litúrgico dentro do culto afrodescendente sofreu desgastes naturais com as trepidações da percussão, posteriormente apreendido, como prova criminal dentro da SSP provavelmente recebeu golpes e manejos inadequados.

Dependendo da natureza química dos materiais constitutivos e das características dos objetos, os danos poderão ser mais ou menos intensos, devido a agentes interferentes e ao tempo de exposição a eles, portanto, um acervo pode ser parcialmente danificado ou destruído<sup>260</sup>. Entendemos nas palavras de Mendes que os procedimentos de conservação e

---

<sup>260</sup> MENDES, 2001, p. 12.

manutenção do acervo dentro de uma instituição de memória devem ser prioritários e rotineiros. Uma vez que os materiais utilizados em sua manufatura podem se deteriorar em virtude de elementos presentes no meio ambiente, como luz, umidade, temperatura, poluição, presentes tanto no local de guarda permanente como nos locais de exposição temporária do acervo.

O MEPE é uma instituição guardiã do patrimônio histórico, artístico e cultural do Estado de Pernambuco, espaço de salvaguarda, comunicação e aprendizagem. Criado para ser um Museu histórico, o seu acervo foi aos poucos adquirindo as categorias: artes plásticas, arqueológico e etnográfico, com representações da cultura material de povos afro-brasileiros e indígenas. Os Museus são espaços de memórias e são especialmente dinâmicos enquanto órgão difusor de conhecimento, nesse sentido presta um serviço sociocultural a sua comunidade quando apresenta a partir de suas exposições, importantes momentos da história, preservado nas suas coleções.

Nesse sentido, quando o MEPE apresenta suas coleções, em seus espaços expositivos, dialogando entre si ou separadamente, dentro de uma narrativa histórica, carregadas de significados, traz à luz objetos impregnados de memória. Tais objetos foram retirados de seu contexto original, de sua vida cotidiana, agora passam a ser considerados artefatos de uma coletividade, grupo ou nação e como tal, deve ser conservado em nome da memória e história desse povo.

O museu, enquanto uma instituição social, cultural, educacional e lúdica deve procurar a melhor forma de comunicação com os seus visitantes, interagindo a cada exposição, e realizando novas interpretações das coleções, acendendo, assim, um sentimento de pertencimento entre o visitante e as coleções preservadas no museu.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

AGOSTINI, Camilla. (Org.). **Objetos da escravidão**: abordagem sobre a cultura material da escravidão e seu legado. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

A INAUGURAÇÃO do Museu do Estado. **A Província**, Recife, 07 ago. 1930. p.3.

ALARCÃO, Catarina. Prevenir para preservar o patrimônio museológico. *In: Museal - Revista do Museu Municipal de Faro*, n. 2, p.8-34, 2007, Faro [Portugal], Disponível em: <http://www.museumachadocastro.gov.pt/.../Prevenir%20para%20preservar%20o%20patrim>. Acesso em: 23 nov. 2018.

ALMEIDA, Carolina Cabral Ribeiro de. **Da polícia ao museu**: a formação da coleção africana do Museu Nacional na última década da escravidão. 2017. 205 f. Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal Fluminense, Instituto de História, Rio de Janeiro, 2017.

ALMEIDA, Carolina Cabral Ribeiro de. Ode à coleção Política da corte. *In: Temporalidades – Revista de História*, Edição 28, v.11, n.1, set./dez. 2018, p.45-60. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/issue/view/Edi...> Acesso em: 29 mar. 2019.

ALMEIDA, Suely Creusa Cordeiro de. Entre o Recife e a Costa da Mina: uma rota do comércio Atlântico de escravos (c.1724-c.1752). *In: ENCONTRO ESCRAVIDÃO E LIBERDADE NO BRASIL MERIDIONAL*, 8., 2017, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: UFRGS, 2017. p.1-9. Disponível em: <http://www.escravidaoliberdade.com.br/>. Acesso em: 29 mar. 2019.

AMARAL, Neusa. Museu do Estado de Pernambuco. **Patrimônio Cultural de Pernambuco**, Recife, a. 3, n. 32, ago.1985.

A POLÍCIA de costumes combates a “sciencia occulta” – Prisões e apreensão do material”. **Diário da Manhã**, Recife, 02 mar. 1938. p. 06.

ARAUJO, Emanuel, Um museu revelado. *In: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. O Museu do Estado de Pernambuco - MEPE*. São Paulo: Banco Safra, 2003.

ARAUJO, EMANOEL. Disponível em: <http://www.encyclopedia.itaucultural.org.br/pessoa662/emanuel-araujo>. Acesso em: 20 mar. 2019.

AS AQUISIÇÕES da coleção Baltar. **A Província**, Recife, 18 abr. 1929. p.3.

ATHIAS, Renato. A diversidade cultural dos índios no olhar de Carlos Estevão. *In: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. O Museu do Estado de Pernambuco - MEPE*. São Paulo: Banco Safra, 2003.

ATHIAS, Renato. Projeto “Coleção etnográfica Carlos Estevão de Oliveira memória e documentação”. In: MONTEIRO, Margot; BORGES, Tânia; CARVALHO, Rinaldo (Org.). **Museu do Estado de Pernambuco: uma década para lembrar 2007 / 2017**. Recife: Sociedade de amigos do Museu do Estado de Pernambuco: CEPE, 2017.

AZEVEDO, Marluce Câmara. Histórico da Coleção no Museu. In: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **Catálogo: Coleção culto afro-brasileiro - um testemunho do Xangô pernambucano**. Recife: Museu do Estado de Pernambuco, 1983.

BARROS, Clara Emília Monteiro de. **Lygia Martins Costa: de Museologia, arte e política de patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2002.

BOITO, Camilo. **Os Restauradores**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

BREFE, Ana Claudia Fonseca. **O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória Nacional, 1917-1945**. São Paulo: UNESP- Museu Paulista, 2005.

BRUSCKY, Paulo. Coleção de Ex-votos. In: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **O Museu do Estado de Pernambuco - MEPE**. São Paulo: Banco Safra, 2003.

CAMPOS, Zuleica Dantas Pereira. **O combate ao catimbó: práticas repressivas às religiões afro-umbandistas nos anos trinta e quarenta**. 2001. 315f. Tese (Doutorado)-Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2001.

CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação Museológica. In: **Caderno de Diretrizes Museológicas**. 2. ed. Brasília: MinC/IPHAN/DEMU; Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura / Superintendência de Museus, 2006. p. 33-92.

CANTARELLI, Rodrigo. **Contra a conspiração da ignorância com a maldade: inspetoria de monumentos de Pernambuco**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 2014.

CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia**. Salvador: Tecnoprint, 1961.

CARVALHO, Ana Cristina. O sentido da responsabilidade. In: MONTEIRO, Margot; BORGES, Tânia; CARVALHO, Rinaldo; (Org.). **Museu do Estado de Pernambuco: uma década para lembrar 2007-2017**. Recife: Sociedade de Amigos do Museu do Estado de Pernambuco: CEPE, 2017.

CARVALHO, Marcus J. M. de. **Liberdade: rotinas e rupturas do escravismo no Recife, 1822-1850**. Recife: Ed. Universitárias UFPE, 2001.

CENTRO de estudos de arte retrospectiva e história – O museu de Pernambuco criado pelo Governo do Estado. **Folha da Manhã**, Recife, 12 maio 1940, p.7.

CERQUEIRA, Vera Lúcia Cardim de. **De Mário de Andrade ao pavilhão das culturas brasileiras: mudanças nas práticas institucionais de guarda da cultura popular**. 2016. 232 f. Tese (Doutorado)-Ciências Sociais, PUC-SP, São Paulo, 2016. Disponível em:

<http://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/18790/2/Vera%20Lucia%20Cardim%20de%20Cerqueira.pdf>. Acesso em: 30 março 2019.

CHAGAS, Mário. Memória política e política de memória. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. 3.ed. São Paulo: UNESP, 2006.

CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultura no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 34. p. 147-165, 2012.

COMEMORAÇÕES à data de 13 de maio. **Diário da Manhã**, Recife, 12 mai. 1940. p.4

COSTA, Lygia Martins. Critério da nova apresentação do Museu do Estado de Pernambuco (agosto 1970). In: BARROS, Clara Emília Monteiro. **Lygia Martins Costa: de museologia, arte e política de patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2002. p.388.

COSTA, Lygia Martins. Catálogo da Exposição: O processo abolicionista através dos textos oficiais. In: **Apresentação**. MEC/SPHAN/MAB, s.n.,13 mai 1983.

COSTA, Valéria Gomes. “Herdei e deixei de herança!” africanos e crioulos no Recife pós-abolição. **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano**, Recife, n 64, p. 165-193, 2011.

COSTA, Valéria Gomes. **Trajetórias negras**: os libertos da Costa d’África no Recife, 1846-1890. 2013. 251 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2013.

COSTA, Valéria; GOMES, Flávio (Org). **Religiões negras no Brasil**: da escravidão a pós-emancipação. São Paulo: Selo Negro, 2016.

DECRETO - Creado o Museu do Estado – Centro de Estudos de Arte retrospectiva e história. **Folha da Manhã**, Recife, 12 maio 1940, p.4.

DELEGACIA de costumes e repressão ao jogo. **Diário da Manhã**, Recife, 22 set. 1939. p.05.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo**. v. 12, n. 23, p. 100-122, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v12n23/v12n23a07.pdf> . Acesso em: 20 março 20019.

EDSON Mota tenta salvar peças que a água atingiu. **Diário de Pernambuco**, Recife, 6 ago. 1975, Segundo Caderno. p. 9.

ESTELLITA, José. Pernambuco deve organizar a defesa dos seus monumentos. **A Província**. Recife, 06 jan. 1929. p.3.

FATOS DO DIA: Xangô. **Diário da Manhã**. Recife, 05 out. 1938. p. 05.

FECHADOS pela polícia vários “Xangôs” O que determinou a acção da Secretaria da Segurança – Centros de feitiçaria e de Exploração de bôa fé dos incautos. **Diário de Pernambuco**, Recife, 13 fev 1938. p. 1

FERRETTI, Sérgio F. Religiões e Festas Populares. *In.*: XIV JORNADAS SOBRE ALTERNATIVAS RELIGIOSAS EN AMÉRICA LATINA, 16., 2007, Buenos Aires. **Anais [...]**. Buenos Aires, 2007. p.1-12.

FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena S. **Thesaurus para acervos museológico**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Pró-Memória, 1987. 2 v.

FERNANDES, Anníbal. O Recife através da coleção Baltar. **A Província**, Recife, 10 abr. 1929. p.3.

FERNANDES, Anníbal. Os quadros de Telles Júnior. **A Província**, Recife, 16 abr. 1929. p.3.

FERNANDES, Anníbal. Ardores de cristãos-novos. **A Província**, Recife, 10 nov. 1929. p.3.

FREIRE, Antônio. Zelando pelas cousas do nosso passado. **A Província**, Recife, 08 jun.1929. p.3.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu; PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. **Patrimônio Histórico e Cultural**. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

FUNARTE reativa coleção e destaca o Xangô recifense. **Diário de Pernambuco, Recife**, 17 de jan. 1984 Caderno Viver Seção B p.1.

GASPAR, Lúcia; OLIVEIRA, Albino. Museu do Homem do Nordeste. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em: 15 mar. 2019.

GOMES, Amanda Barlavento. **A trajetória de vida do Barão de Beberibe, um traficante de escravos no Império do Brasil (1820-1855)**. 2016. 149 f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

GONZALES, Rômulo José Benito de Freitas. Construindo uma coleção: as expedições científicas de Louis Jacques Brumet e o Museu do Ginásio Pernambucano (1857 – 1862). *In.*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL CULTURA MATERIAL E PATRIMÔNIO DE C&T, 4., Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro, 2016. p. 338-350.

GRANATO, Marcus; CAMPOS, Guadalupe do Nascimento. Teorias da conservação e desafios relacionados aos acervos científicos. *In.*: **Midas Museus e estudos interdisciplinares**. Varia, jan. 2013.

GRINBERG, Keila. Reescravização, Direitos e Justiças no Brasil do século XIX. *In.*: LARA, Silvia Hunold; MENDONÇA, Joseli Maria Nunes (Org.). **Direitos e justiças no Brasil: ensaios de história social**. Campinas: UNICAMP, 2006. p. 101-128.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005. Disponível em: <<https://comunicacaoesporte.files.wordpress.com/.../10/hall-stuart-a-identidade-cultura...>> Acesso em : 03 abr. 2017.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

HEITOR, Gleyce Kelly; CHAGAS, Mário (Org.). **O pensamento museológico de Gilberto Freyre**. Recife: Massangana, 2017.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Guia dos Museus Brasileiros**: região Nordeste. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO ARTÍSTICO NACIONAL. Ofício N° 1236/2011/Iphan-PE/Minc, de 12.12.2011. [Controle e fiscalização de bens tombados no acervo do Museu do Estado de Pernambuco]

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a História do Museu. In: **Caderno de Diretrizes Museológicas**. 2. ed. Brasília: MinC/IPHAN/DEMU; Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura / Superintendência de Museus, 2006. p. 19-32.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Os resaturadores e o pensamento de Camilo Boito sobre restauração, In: **Apresentação: Os Restauradores: Camilo Boito**, São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Org.). **Memórias do Jongo**: as gravações históricas de Stanley J. Stein. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.

LEÃO, Reinaldo Carneiro. A fé transformada em arte. In: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **O Museu do Estado de Pernambuco - MEPE**. São Paulo: Banco Safra, 2003.

LIQUIDANDO “o xangô” de Bongy. **Diário da Manhã**, Recife, 14 jan.1939. p. 05.

LIMA, Raphael de Souza. **Entre o folguedo e a religião**: relações de poder e estratégias na construção da aceitação social e legitimação das religiões afro-pernambucanas (1945-1957). 2017. 172 f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2001.

LODY, Raul. MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **Catálogo**: Coleção culto afro-brasileiro - um testemunho do Xangô pernambucano. Recife: Museu do Estado de Pernambuco, 1983.

LODY, Raul. **Candomblé**: religião e resistência cultural. São Paulo: Ática, 1987 a.

LODY, Raul. **Cultura material do Xangô e candomblés**: em torno da etnografia religiosa do Nordeste. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional do Folclore, 1987 b.



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

LODY, Raul. Xangô, o sagrado do viver pernambucano. *In*: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **O Museu do Estado de Pernambuco - MEPE**. São Paulo: Banco Safra, 2003.

LODY, Raul; ATHIAS, Renato. Pernambuco Território e Patrimônio de um povo. *In*: MONTEIRO, Margot; BORGES, Tânia; CARVALHO, Rinaldo (Org.). **Museu do Estado de Pernambuco**: uma década para lembrar 2007 / 2017. Recife: Sociedade de amigos do Museu do Estado de Pernambuco: CEPE, 2017.

LODY, Raul; SILVA, Maria Regina Martins Batista e. **Coleção Maracatu Elefante e os objetos afro-brasileiros**: Museu do Homem do Nordeste. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore, Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1987.

LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. **Nossos intelectuais e os chefes de Mandinga**: repressão, engajamento e liberdade de culto na Amazônia (1937-1951). 2011. 232 f. Tese (Doutorado) Universidade Federal da Bahia -) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2011.

LUSO, Eduarda; LOURENÇO, Paulo B; ALMEIDA, Manuela. Breve história da conservação e do restauro. *In*: ENGENHARIA CIVIL. Universidade do Minho - UM. Portugal, n. 20, 2004.

MELO, Mário. Em defesa do nosso patrimônio. **Jornal Pequeno**, Recife, 26 jul. 1928. p.1.

MATTOS, Hebe; ABREU, Martha. Jongo, registros de uma história. *In*: LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Org.). **Memórias do Jongo**: as gravações históricas de Stanley J. Stein. Vasouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha seca; Campinas, SP: CECULT, 2007. p. 69- 106.

MELO NETO, Ulysses Pernambucano de. Um pouco de história. *In*: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **O Museu do Estado de Pernambuco - MEPE**. São Paulo: Banco Safra, 2003.

MENDES, Marylka (Org). *et al.* **Conservação**: conceitos e práticas. Rio de Janeiro: UFRJ. 2001.

MENEZES, José Luiz Mota (Org). **Atlas histórico-cartográfico do Recife**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 1988.

MENEZES, José Luiz Mota. As várias imagens da cidade. *In*: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **O Museu do Estado de Pernambuco - MEPE**. São Paulo: Banco Safra, 2003.

MENEZES, José Luiz Mota. **Mobilidade urbana no Recife e seus arredores**. Recife: CEPE, 2015.

MENEZES, José Luiz Mota. **Museu do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano**. Recife: Bureau de Cultura, 2017.

MONTEIRO, Margot. Conservar e Restaurar. In: MONTEIRO, Margot; BORGES, Tânia; CARVALHO, Rinaldo; (Orgs.). **Museu do Estado de Pernambuco: uma década para lembrar 2007-2017**. Recife: Sociedade de amigos do Museu do Estado de Pernambuco: CEPE, 2017.

MUSEU AFRO BRASIL. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/>. Acesso em: 12 abr. 2019.

MUSEU AFRO-BRASILEIRO – MAFRO, Universidade Federal da Bahia - UFBA. Disponível em: [www.mafro.ceao.ufba.br/](http://www.mafro.ceao.ufba.br/). Acesso em: 12 abr. 2019.

MUSEU DA ABOLIÇÃO. **Histórico, Criação e Tombamento, Inauguração do Museu**. Disponível em: [www.museudaabolicao.museus.gov.br/museu-da-abolicao/historico/criacao-e-etombamento/](http://www.museudaabolicao.museus.gov.br/museu-da-abolicao/historico/criacao-e-etombamento/). Acesso em: 18 mai. 2018.

MUSEU DA ABOLIÇÃO. **MAB recebe prêmio por Repatriação Digital do Acervo Afro**. Disponível em: [www.museus.gov.br](http://www.museus.gov.br) > Notícias > Museus Ibram. Acesso em: 22 set. 2018.

MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **Catálogos**: Salão Pernambucano de Artes Plásticas, 1942-2000. (Anteriormente: Salão de Pintura, Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, Salão de Arte Contemporânea de Pernambuco).

MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **Catálogo**: Exposição de peças arqueológicas e etnográficas – Centenário Carlos Estevão. Recife: STCE, FUNDARPE, 1980.

MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **Catálogo**: Coleção culto afro-brasileiro - um testemunho do Xangô pernambucano. Recife: Museu do Estado de Pernambuco, 1983.

MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **Catálogo**: Pinacoteca - Museu do Estado de Pernambuco. Recife: CEPE, 1991.

MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **O Museu do Estado de Pernambuco -MEPE**. São Paulo: Banco Safra, 2003.

MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **Uma década para lembrar 2007-2017**. MONTEIRO, Margot; BORGES, Tânia; CARVALHO, Rinaldo (Org.). Recife: SAMPE, 2017.

MUSEU faz exposição sobre o negro no Brasil. **Jornal do Comércio**, Recife, 9. mai. 1976.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Projeto História. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História**, PUC-SP, n 10, dez. 1993.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi de. **Cultura é patrimônio**: um guia. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

OMENA, Pérsida. **Relatório de Restauração de obras da Coleção Xangô**: acervo Museu do Estado de Pernambuco – MEPE. p. 1-112, Recife: 2016.

PACHECO, Ricardo de Aguiar. **Ensino de história e patrimônio cultural**: um percurso docente. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

PACHECO, Ricardo de Aguiar. O patrimônio histórico: objeto de pesquisa do historiador. **História Unicap**, Recife, v.4 , n. 7, p. 5-14, jan./jun. Universidade Católica de Pernambuco, 2017.

PASSOS, Fernando Cruz dos; PACHECO, Ricardo de Aguiar. Museus de Olinda e as identidades do Local. **Revista inter-lerege**, Recife, n.10, p. 49-63, jan./jun. Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2012.

PEREIRA, Wani Fernandes. Ex-votos, devoção e estética afrodescendente. *In*: LODY, Raul. **O negro no museu brasileiro**: construindo identidades. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. p. 249-259.

POMIAN, Krzystof. Coleção. Enciclopédia Einaudi. *In*: **Einaudi. Memória-História**. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1984. v.1.

PONTUAL, Sylvia. Prefácio. *In*: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **O Museu do Estado de Pernambuco - MEPE**. São Paulo: Banco Safra, 2003.

POSSIDONIO, Eduardo. **Entre Ngangas e Manipansos**: a religiosidade centro-africana nas freguesias urbanas do Rio de Janeiro de fins do oitocentos (1870-1900). 2015. 183f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Salgado de Oliveira, Niterói, 2015.

POULOT, Dominique. **Museu e museologia**. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

RAFAEL, Ulisses Neves. O Xangô em Alagoas nas primeiras décadas do século XX. *In*: COSTA, Valéria; GOMES, Flávio. (Org.). **Religiões negras no Brasil**: da escravidão à pós-emancipação. São Paulo: Selo Negro, 2016. 384 p.

REGO, Tereza Costa. Apresentação. *In*: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **Catálogo**: Pinacoteca - Museu do Estado de Pernambuco. Recife: CEPE, 1991.

REIS, João José. **Domingos Sodré, um sacerdote africano**: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do Século XIX. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

REIS, João José; GOMES, Flavio dos Santos; CARVALHO, Marcus J.M. **O afufá Rufino**: tráfico, escravidão e liberdade no Atlântico Negro (c.1822- c.1853). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RIBEIRO, René. Cultos afro-brasileiros do Recife: um estudo de ajustamento social. **Boletim do Instituto Joaquim Nabuco**, Recife, 1952.

SANTOS, Aílla Kássia de Lemos; GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Movimento Negro Unificado (MNU) em Pernambuco: suas lutas e estratégias de afirmação no estado. *In: CONIC, VII CONITI, IV ENIC, 23., Recife. Anais [...].* Recife: UFPE, 2015. p. 1-4.

SANTOS, Diego Gomes dos; PACHECO, Ricardo de Aguiar. Os 40 Anos da Fundarpe na política cultural do patrimônio pernambucano (1973-2013). *In: Mneme - Revista de Humanidades*, Caicó, v. 16, n. 36, p. 183-200, jan./jul. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. A escrita do passado nos museus históricos. *In: História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, p. 229-238, 2003.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. **A escrita do passado em museus históricos**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

SÃO PAULO. Centro Cultural. Divisão de Bibliotecas. Discoteca Oneyda Alvarenga. **Acervo de pesquisas folclóricas de Mário de Andrade: 1935 -1938**. - São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2000. p. 304. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/site/>. Acesso em: 28 set. 2018.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SÉRIE INVENTÁRIOS – Museu do Estado – Recife (PE) – IPHAN – 1938. Cx. 0706 – P.2680/03. Museu Pernambucano. p. 1-55.

SILVA, Maria Regina Batista e. Breve análise do acervo afro-brasileiro do Museu do Homem do Nordeste. *In: Simbologia, tradição e mitos afro-brasileiros*. João Helio Mendonça, CONGRESSO AFRO-BRASILEIRO, 4., 1996, Recife. **Anais [...]**. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. p. 196.

SILVA, Nadijja Carmo D. da; CAMPOS, Zuleica. D. Pereira. Religiosidade popular no Nordeste Oriental do Brasil. O ILÊ OBÁ OGUNTÉ e a Modernização. *In: COLÓQUIO DE HISTÓRIA, ABORDAGENS INTERDISCIPLINARES SOBRE HISTÓRIA DA SEXUALIDADE*, 4., Recife. **Anais [...]**. Recife: UNICAP, 2010. p. 597- 605.

SILVA, Rebeca Fernanda. **Museu Regional de Olinda: a história de um museu do sítio histórico de Olinda**. 2015. Monografia de Conclusão de Curso - Departamento de História, Recife, Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2015.

SIQUEIRA, Sonia Aparecida de. Multiculturalismo e religiões afro-brasileiras: o exemplo do Candomblé. *In: Rever. PUCSP.*, São Paulo, mar. 2009. p. 36-55. Disponível em: [http://www.pucsp.br/rever/rv1\\_2009/t\\_siqueira.htm](http://www.pucsp.br/rever/rv1_2009/t_siqueira.htm). Acesso: 09 ago. 2018.

SLENES, Robert W. “Eu venho de muito longe, eu venho cavando”: jogueiros cumba na senzala centro- africana. *In: LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo. (Org.). Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein*. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.p .109-156.

SOARES, Mariza de Carvalho; LIMA, Rachel Corrêa. A Africana do Museu Nacional: história e museologia. In: AGOSTINI, Camilla (Org.). **Objetos da Escravidão**: abordagens sobre a cultura material da escravidão e seu legado. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013. p. 337-359.

SOUZA, Marcos André Torres. Por uma arqueologia da criatividade: estratégias e significações da cultura material utilizada pelos escravos no Brasil. In: AGOSTINI, Camilla (Org.). **Objetos da escravidão**: abordagens sobre a cultura material da escravidão e seu legado. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013. p. 11-36.

VALENTE, Waldemar. A função mágica dos tambores. **Revista do APEJE**, Recife, a. 1, n.1, p. 96-108, 2016. Semestral.

VALENTE, Waldemar. Histórico das coleções Waldemar Valente e Maracatu Elefante. In: LODY, Raul; SILVA, Maria Regina Martins Batista e. **Coleção Maracatu Elefante e de objetos afro-brasileiros**: Museu do Homem do Nordeste. Rio de Janeiro: FUNARTE. Instituto Nacional do Folclore; Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1987.

VARELLA, Marisa. **Relatório da Organização e Acondicionamento da Coleção Xangô**: na Reserva Técnica do Museu do Estado de Pernambuco - Projeto de Modernização da Reserva Técnica do MEPE. p.1-12, Recife: 2016.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Restauração**. Cotia: SP. Ateliê Editorial, 2006.

WISSENBACH, M<sup>a</sup> Cristina C. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: NOVAIS, F. A. (Coord.); SEVCENKO, N.(Org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1998. p. 50-130.

XANGÔ, Babalorixá e Polícia – Importante diligência da Delegacia de Investigações e Capturas. O que colheu nossa reportagem na Secretaria de Segurança Pública. Verdadeira profanação aos sentimentos católicos do nosso país. **Diário da Manhã**. Recife, 13 fev.1938. p. 08.

## ARQUIVOS CONSULTADOS

Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano – APEJE.

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional - BN.

Hemeroteca Digital da Companhia Editora de Pernambuco – CEPE.

Biblioteca e Centro de Documentação Cícero Dias – MEPE.

Setor de Museologia e Reserva Técnica – MEPE.

Documentos museológicos da pasta “Coleção Xangô”.

## ANEXO I – FICHA TÉCNICA - ILU Nº 23

### FICHA TÉCNICA

Nº de Registro: NN 23 Nº de Catálogo: 23

**Nome do Objeto:** Ilu - atabaque afro-brasileiro.

**Época:** Provavelmente início século XX.

**Materiais:** Madeira, couro de animal, ferro, cordas de algodão.

**Dimensões:** altura h. 0,42m, diâmetro Ø 0,26m.

**Forma de Aquisição:** Transferência

**Procedência:** Secretaria de Segurança Pública - PE.

**Data de Entrada:** 1940



**Descrição da peça:** Instrumento musical de percussão (Ilu), da família dos membrafônicos, objeto do culto afro-brasileiro, pertencente ao Xangô pernambucano, composto por um cilindro oco de madeira e encourado com pele seca de animal nas duas extremidades, fixados por meio de aros de ferro e esticados através de cordas.

**Características técnicas:** Peça formada por corpo, membrana, aro e cordas de afinação. A estrutura do corpo é formada por uma barrica, confeccionada com ripas de madeira e unidas por meio de três aros também de madeira; barrica pintada na cor vermelha escura. Membranas em couro cru de animal tampam as duas extremidades da peça e são fixadas por meio de aros de ferro e tencionadas por cordas. Estas cordas se entrelaçam ao redor do corpo da peça e esticam o couro, possui ainda uma alça de sustentação. A afinação do instrumento se dá através do retesamento do couro através das cordas.

**Referências Bibliográficas:** Instrumento musical da família dos membrafônicos, que integram o tradicional conjunto de percussão da música religiosa dos Xangôs. Os Ilus são confeccionados, geralmente, por uma barrica de madeira, recebendo couro de boi, caprino ou ovino, que, segundo os preceitos, foram sacrificados em honra dos orixás. Esse couro é tratado e, em seguida, retesado sobre a barrica, sendo afixado com auxílio de cordas. Sua percussão geralmente é com as mãos. Esses instrumentos têm uso público e privado nos pejis. (LODY, 1983, p.22).

## ANEXO II - RELATÓRIO DE RESTAURAÇÃO DO ILU Nº 23.

### Identificação da peça:

**Título:** Ilu

**Autoria:** Sem referência

**Época:** Possivelmente, início do século XX.

**Técnica:** Taliscas de madeira ajuntadas e pintadas / aro de arame / cintas de metal / couro curtido / corda de algodão.

**Dimensões:** 46 X 28 cm.



**Estado de conservação:** Em regular estado de conservação, apresentava-se com ataque de cupim, proliferação de fungos, com perda do couro nas duas bocas, desnivelamentos e desprendimentos das taliscas, corda em estado de putrefação. Pintura muito suja e com lacunas.

### Tratamento realizado:

- . Desinfestação geral
- . Reintegração da pintura
- . Consolidação
- . Reposição do couro
- . Nivelamento e colagem na madeira
- . Reposição de cordas
- . Limpeza da pintura
- . Aplicação de verniz.

### Fotos do Estado de Conservação:



Desprendimentos das taliscas, perda do couro nas duas bocas.

## **Especificações do tratamento realizado:**

### **Madeira e camada pictórica**

#### **. Desinfestação e imunização de madeira**

Para desinfestação foi aplicado K.Othrine CE25, diluído em aguarrás mineral a 4%, através de injeções sob pressão, nos furos e lacunas já existentes, em casos de pequenas peças, e com equipamento adaptado para esse fim – Nuvenjet, em uma rede de pequenos furos de 10 em 10cm de distância, feitos com broca de aço carbono de 1/16mm, pela parte posterior das peças de tábuas.

Nas peças com as paredes mais espessas, foi injetado o inseticida por gotejamento, até chegar à saturação, utilizando-se equipo para soro.



Tratamento de desinfestação/imunização por gotejamento, injeção e pincelamento.

#### **. Consolidação e reforço do suporte em madeira**

Todos os elementos em madeira danificados foram recuperados. A madeira fragilizada recebeu uma solução de Paraloid B72, diluído em xilol a 20%, com a finalidade de reestruturar as fibras. As galerias causadas pelos ataques de xilófagos foram preenchidas com Paraloid B72 diluído a 15%, utilizando-se como carga a microesfera de vidro Scotchlite K1.

Toda a madeira utilizada em complementação de talha, em enxertos ou substituições parciais, foi o cedro, procurando-se, na medida do possível, que o teor de umidade nas suas fibras estivesse próximo do teor de umidade da madeira original.

Nos enxertos e nas substituições parciais foram utilizados tarugos, além da cola a base de PVA – Cascorez extra, para melhor fixação das partes. O trecho foi perfeitamente ajustado ao antigo, mantendo-se o mesmo sentido do veio da madeira, sendo as emendas transversais sentadas a 45°.

Para obturação de perdas superficiais e acabamento das peças, nas áreas preenchidas com microesfera de vidro foi utilizada resina epoxídica HV/SV 427 (epóxi madeira).





Consolidação e preenchimento das galerias.

. **Nivelamento de camada pictórica** - aplicação de base de preparação - gesso e carbonato de cálcio aglutinado com cola de coelho, aplicados em tantas camadas quantas fossem necessárias para o perfeito nivelamento da superfície.

. **Aplicação de verniz** - foi utilizando um verniz compatível com a técnica da pintura, testado previamente.

. **Reintegração cromática** - para a reintegração da camada pictórica, nas lacunas existentes e naquelas detectadas após remoção de repintura, foram utilizadas técnicas ilusionistas com pigmento mineral aglutinado com Paraloid B72. Os retoques foram ser limitados às lacunas, respeitando-se a pintura original. Os Ilus pintados foram retocados com pigmento/verniz e os Ilus sem pintura foram retocados com laca.



Obturação de perdas superficiais e acabamento das peças. Apresentação estética as lacunas.

## Couro

. **Higienização** - para higienização das peças, primeiro foi necessário avaliar o estado de conservação e o tipo de sujidade. Peças com reentrância foram limpas com pincel e finalizadas com flanela macia.

. **Hidratação** - para manter a maleabilidade e a hidratação do couro, aplicou-se emulsão em movimentos circulares na superfície, com pano macio sobre o couro. Aguardou-se 24 horas e então se fez um polimento com uma flanela de algodão, seca.

Emulsão utilizada para hidratação de couros: 1.000g de lanolina: 75g de cera de abelha: 150ml de óleo de cedro: 150ml de Hexano.

Preparação: dissolver a cera de abelha e a lanolina em banho-maria. Retirar do banho-maria e, mexendo sem parar, adicionar o óleo de cedro e o Hexano. Guardar em frasco de boca larga e com tampa. Para obter uma cera mais líquida, pode-se aumentar a quantidade de hexano. A solução é facilmente inflamável enquanto líquida, mas não oferece perigo quando se torna pastosa.

. **Reposição do couro** – foi utilizado couro de cabra curtido, para as peças que apresentavam ausência. Para dar um aspecto de envelhecimento ao coro foi utilizada uma laca de goma laca diluída em álcool a 7% adicionando um pouco de corante.



Reposição, fixação e hidratação e tingimento do couro.

### **Cordas de algodão**

. **Reposição das cordas dos Ilus de duas bocas** - foram utilizadas cordas de algodão, tingidas, para envelhecimento, com a mesma laca utilizada para o envelhecimento do coro.



Reposição das cordas de retesamento do couro.