

**Cinco
ensaios
sobre
o MASP**

Artes da África

**Texto da exposição
em fonte ampliada**

Português

ARTES DA ÁFRICA

Para a abertura do Edifício Pietro Maria Bardi, o MASP apresenta cinco exposições em torno de seu acervo e de sua história. Neste andar, *Artes da África* aborda o histórico de exposições e a coleção do museu dedicados à chamada arte tradicional africana, além de obras contemporâneas relacionadas ao tema.

A expressão “arte tradicional africana” se refere às produções artísticas de diferentes populações do continente ao longo da história, enraizadas em práticas culturais ou religiosas que se manifestam na arquitetura e em esculturas, máscaras, tecidos, pinturas, objetos cerimoniais, joias e cerâmicas.

Desde 1953, o MASP realizou diversas exposições sobre o tema. A formação da coleção de arte

africana do museu se deu principalmente por meio de duas grandes doações: a do Bank Boston (1998) e a da coleção Robilotta (2012), além de outras incorporações pontuais, abrangendo peças que vão do Egito Antigo até artistas contemporâneos.

O conjunto exposto, produzido no século 20, compreende 17 diferentes culturas, refletindo apenas uma fração das quase 500 sociedades já existentes no continente. A maior parte das peças provém da África Ocidental, com uma predominância de culturas de tronco linguístico iorubá, além de alguns exemplares banto.

A exposição prioriza peças em madeira, com figuras estruturadas por formas geométricas e não raro entalhadas em um único tronco. Relacionadas ao corpo ou a ele associadas por meio de objetos

cotidianos, bonecas, instrumentos musicais e máscaras, essas obras eram feitas para honrar os ancestrais, manter o equilíbrio entre forças opostas da natureza e da sociedade ou exaltar experiências de abundância e vitalidade. Ao serem exibidas no museu, encontram-se descontextualizadas, sem a música, a dança, as pessoas e, enfim, a celebração — de caráter lúdico ou fúnebre — que as acompanhava.

A expografia remete a dois materiais essenciais ao desenvolvimento tecnológico africano: a terra, presente em arquiteturas milenares, e o ferro, fundido no continente desde pelo menos 500 a.C.

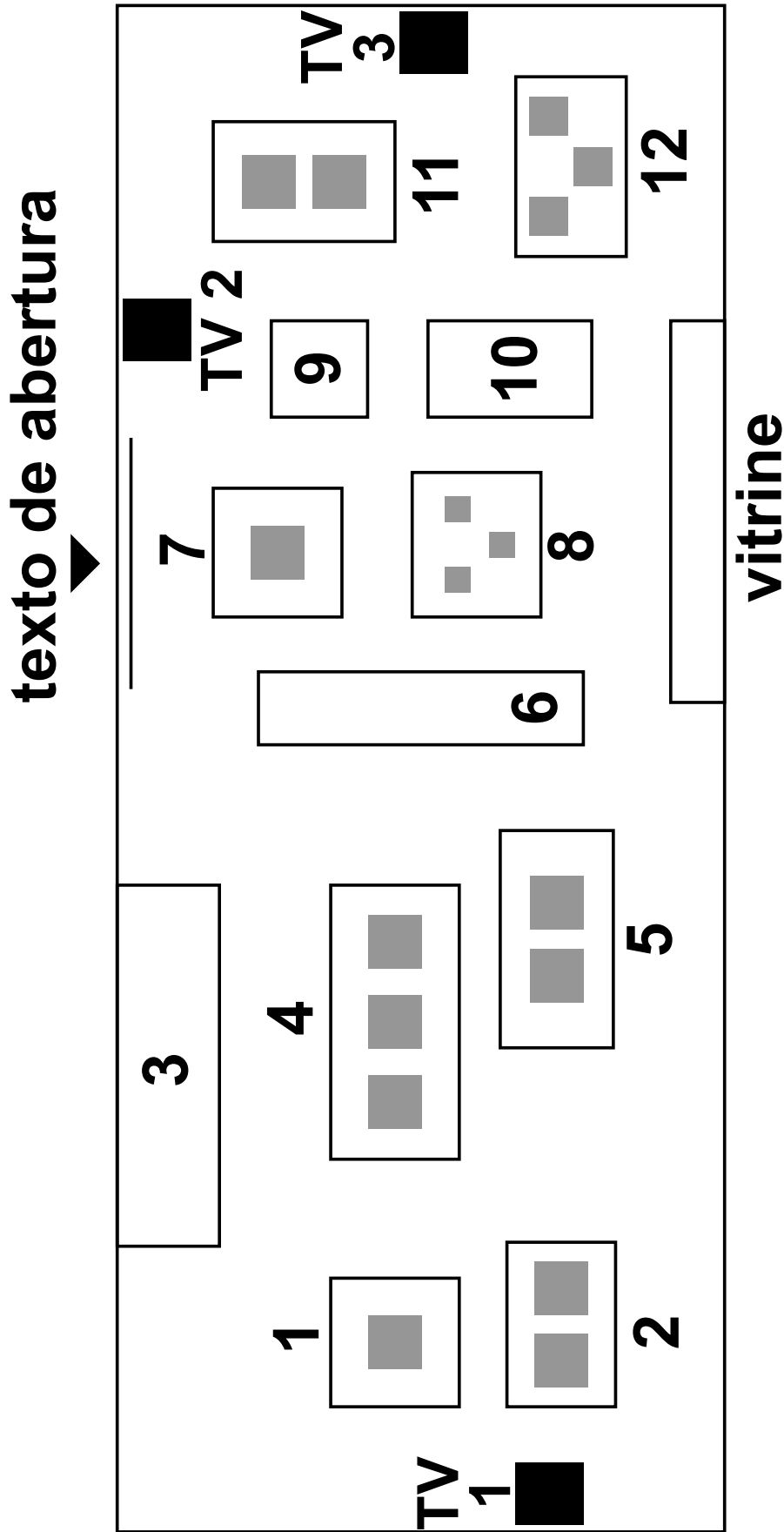
Dois artistas contemporâneos produziram obras inéditas em diálogo com esse acervo, oferecendo contrapontos críticos. biarritzzz realizou três vídeos que mostram fragmentos de máscaras da coleção,

e Cipriano produziu pinturas que sobrepõem cantos de religiões afro-brasileiras gerando formas abstratas, demonstrando assim como a herança cultural africana no Brasil é viva e se reinventa.

Cinco ensaios sobre o MASP: Artes da África é curada por Amanda Carneiro, curadora, e Leandro Muniz, curador assistente, MASP.

A mostra integra o conjunto de *Cinco ensaios sobre o MASP*, exposições que inauguram o Edifício Pietro Maria Bardi e ocupam outros cinco andares: *Histórias do MASP* (6º andar), *Renoir* (5º andar), *Geometrias* (4º e 10º andares) e *Isaac Julien: Lina Bo Bardi - um maravilhoso emaranhado* (2º andar).

Mapa do espaço expositivo



TV 1

biarritzzz

Fortaleza, Brasil, 1994 – vive em Salvador, Bahia

Trilha sonora em colaboração com antiribeiro

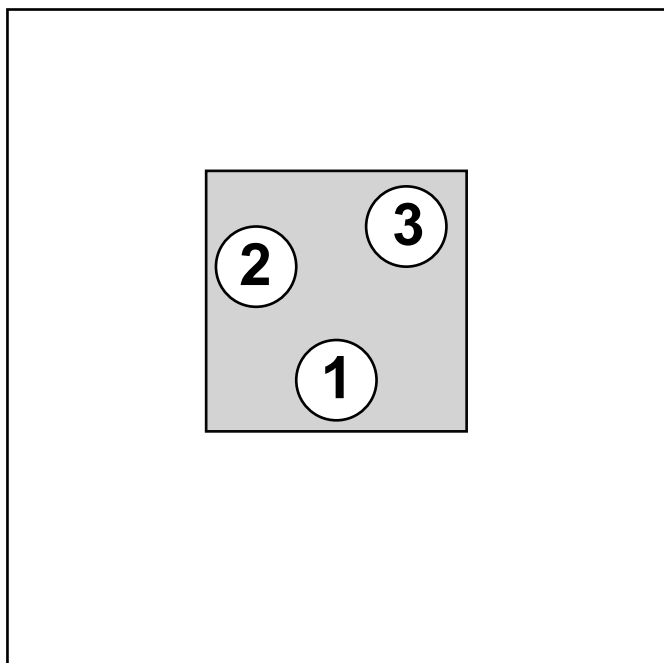
eu não estou aqui, 2025

Videoinstalação em três canais, 5' cada

Duração total: 15'

Coleção da artista

BASE 1



GURO

Costa do Marfim

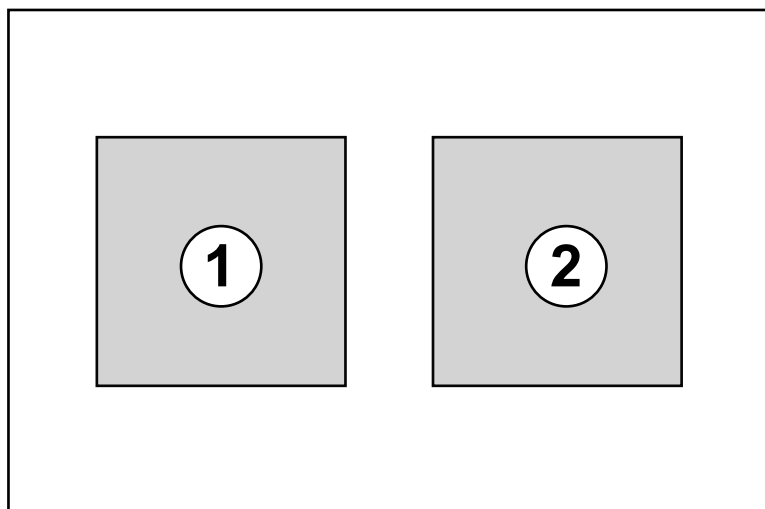
1-3. *Colher*, sem data

Madeira

Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel
Roberto Robilotta, em memória de Ruth
Arouca e Domingos Robilotta, 2012

Estas colheres guro são entalhadas em um único bloco de madeira e têm aspecto geometrizado. Na ponta de seus cabos há um elemento que lembra rostos de aspecto humano, mas com chifres que sugerem búfalos ou vacas, animais amplamente representados nas culturas africanas e que indicam não apenas a relação de domesticação do humano com a natureza, como também podem ser considerados como símbolos de força e vitalidade. Entre várias das culturas africanas, é comum se comer com as mãos, sendo os talheres ora símbolo de prestígio social, ora usados em rituais específicos. De todo modo, as representações dos bovídeos em instrumento usado para comer, isto é, um momento de manutenção da vida, indica que quem possui uma colher assim busca se identificar com o animal, sua vitalidade e potência, de algum modo afirmando também seu status na vida social.

BASE 2



IORUBÁ

Benim

1. *Máscara Gueledé*, sem data

Madeira

Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel Roberto Robilotta, em memória de Ruth Arouca e Domingos Robilotta, 2012

Gueledé é uma associação de anciãs que mandam os homens esculpir máscaras de mesmo nome em honra às temidas mães, chamadas *iyami*. As máscaras *gueledé* – termo que significa literalmente “apaziguar a poderosa mulher com gentileza” – são dançadas por rapazes em honra às anciãs. Podem ter elementos decorativos na cabeça ou não e representar um rosto humano ou animal, a depender do sentido ou das mensagens que as anciãs queiram transmitir. O que não pode faltar são as marcas da identidade iorubá: três riscos em paralelo (*ila*), seja nas bochechas ou na testa. Essas chamadas escarificações são marcas de identidade, pertencimento étnico e cultural de alguns povos da região ocidental da África. Essas máscaras são como aqueles tambores dedicados à linhagem: têm ritmo e estão sempre juntas, criando ambientação e ressonância social, nos ajudando a lembrar de onde viemos. — Renato Araújo

IORUBÁ

Nigéria

2. *Máscara Gueledé*, sem data

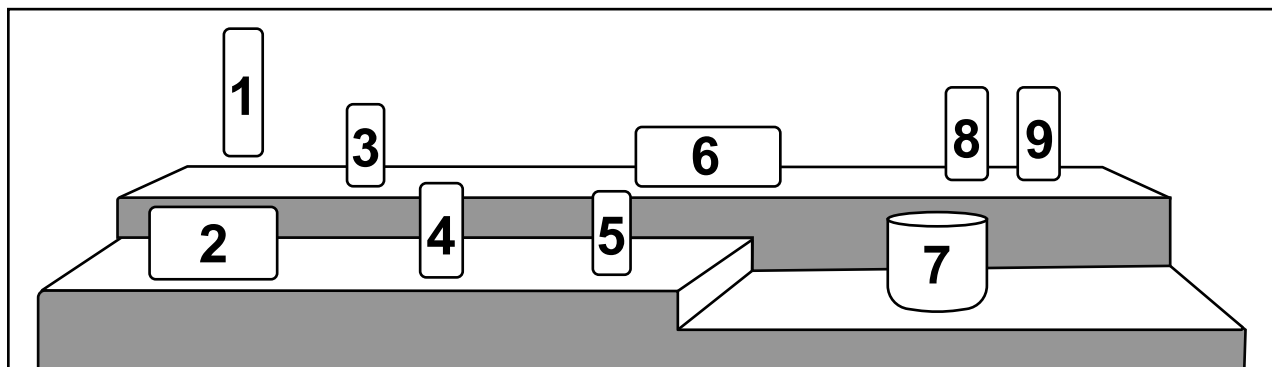
Madeira

Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel Roberto Robilotta, em memória de Ruth Arouca e Domingos Robilotta, 2012

O festival das *gueledé* ocorre anualmente depois da colheita da primavera. O objetivo é celebrar o poder das *iyami*, as grandes mães, e produzir a harmonia entre os humanos e a natureza. Entre as homenageadas estão desde grandes personalidades, religiosas, rainhas e até vendedoras de rua. As máscaras *gueledé* se dividem em duas partes: uma estrutura, formada pelo rosto feminino sereno, e uma superestrutura,

com o penteado, o chapéu cerimonial e apetrechos ou animais. Esses elementos são simbólicos e buscam estabelecer uma comunicação visual entre as grandes mães e o restante da sociedade. A máscara é esculpida a partir de um bloco único de madeira e, embora existam diferenças estilísticas em cada região, em geral as orelhas, narizes, olhos e bocas são esquematizados. Algumas máscaras fazem sátira, outras apresentam aspectos importantes da vida, mas todas honram as mulheres. — Renato Araújo

BASE 3



SENUFO

Costa do Marfim

1. *Painel de porta*, século 20

Madeira

Doação Bank Boston Banco Múltiplo S/A, 1998

Os senufo do norte da Costa do Marfim esculpem figuras em baixo-relevo para adornar portas de celeiros, de despensas de chefes ou de membros de associações iniciáticas. Essas figuras quase sempre estão ligadas a mitos de origem ou a celebrações da ancestralidade, explicitando a função mítica de cada imagem contida nas obras. O crocodilo é uma metáfora visual cifrada para o poder masculino. Embora as mulheres tenham suas próprias associações como a Sande, para iniciação feminina, os homens estão ligados a uma associação de caça chamada Poro. Os meninos que tiverem a pretensão de se tornarem homens precisam se equiparar ao crocodilo. Esse animal foi um dos primeiros habitantes da terra e precisou se servir de sua ferocidade para se estabelecer em um mundo em mutação. Por isso também é comumente associado a posições de liderança e de chefia. — Renato Araújo

BOBO

Burkina Faso

2. *Banco*, século 20

Madeira

Doação Bank Boston Banco Múltiplo S/A, 1998

Os Bobo (bobo-fing ou bobo-mandaré) são originários do universo cultural, político e linguístico Mandé, vivendo entre a Burkina Faso (antiga Alta Volta) e o Mali. Os Bwa, Bwaba ou Bwawa (ou Bobo wulé/Bobo gnègnèguè) são uma etnia do grupo linguístico Gur, sendo geralmente confundidos com os vizinhos Bobo. Os bancos são peças frequentes nas coleções de arte africana, variando em altura, formato, estilo, sendo objetos de prestígio, sagrados, empregados em rituais e/ou com usos cotidianos.

Esta peça é parte de uma doação do BankBoston de 1998, cujo catálogo a identifica como de origem Bwa. Entretanto, o seu formato quadrado, interrompido por uma ramificação horizontal alongada desenhando um pescoço seguido de um rosto de aparência antropomórfica, pode ser encontrada em bancos categorizados como Bobo-Fing e Lobi, com notáveis variações na forma, havendo também peças de três ou quatro pés. — Rosa Cavalcanti e Abdoul-Hadi Savadogo

BAMBARA

Mali

3. *Máscara*, século 20

Madeira e vime

Doação Bank Boston Banco Múltiplo S/A, 1998

Os bamana ou bambara vivem originalmente no sudoeste do atual Mali, embora possam também ser encontrados em regiões mais ao sul. Eles esculpem as máscaras de família de antílope (por vezes pai ou mãe e filhote) como um modo de honrar o animal mítico considerado civilizador por ensinar a técnica da agricultura aos humanos. Esta máscara, dançada geralmente em pares em abertura de arado é chamada *tchiwara* ou *tyi-wara*, de “*tyi*” (cultivar) e “*wara*” (animal selvagem) – uma referência à domesticação

ou ao controle do aspecto selvagem do mundo natural por meio da agricultura. Embora a forma de antílope seja a mais evidente, a *tchiwara* representa uma quimera (mescla da forma de animais e figuras míticas) com costas de pangolim, chifres de antílope e formas de outros animais associados aos poderes criativos e à abundância alimentar. — Renato Araújo

BAGA

Guiné

4. *Escultura de cabeça de pássaro*, século 20

Madeira

Doação Bank Boston Banco Múltiplo S/A, 1998

A-tshol (no plural, *tshol*) é uma figura de altar mantida pelo ancião mais velho de cada clã baga para fins de cura e proteção. Esse tipo de escultura é formado por uma crista no topo da cabeça, que está assentada em uma base através do pescoço. O rosto antropomórfico é acompanhado por um bico. A obra do acervo do MASP faz parte das *tshol* compactas. No entanto, estão ausentes elementos comuns e com significados simbólicos nesse tipo de peça, como é o caso da proeminência laríngea na região do pescoço, conhecida como gogó. O uso do *a-tshol* foi proibido na Guiné a partir de 1958, ano da independência do país, sendo retomado na década de 1980. A documentação existente sobre esta obra do acervo do MASP não nos permite afirmar como ela foi adquirida ou se foi mesmo feita por um escultor baga. — Juliana Bevilacqua

LGB0

Nigéria

5. *Sem título*, século 20

Madeira

Doação Bank Boston Banco Múltiplo S/A, 1998

Entre os igbo, a ascensão social e o sucesso individual são valores fundamentais. Usada predominantemente como um altar pessoal, a estatueta *ikenga*, que significa “lugar de força”, é considerada uma fonte de poder e realização para seu proprietário. A estatueta é reverenciada através de libações e oferendas de noz-de-cola para que seu dono alcance seus objetivos pessoais e profissionais. Este tipo de objeto possui uma grande variedade

de formas e tamanhos, mas geralmente é identificado pelos chifres estilizados, uma referência à força e determinação do carneiro. A obra do acervo do MASP pertence ao grupo de estatuetas *ikenga* compactas, com formas mais simplificadas e abstratas, nas quais a figura humana é parcialmente reproduzida. Apesar de muitos museus privilegiarem em suas coleções estatuetas *ikenga* formalmente mais elaboradas, para seu proprietário o que mais importa é o papel simbólico desempenhado por elas. —

Juliana Bevilacqua

BAMBARA

Mali

6. *Máscara*, século 20

Madeira

Doação Bank Boston Banco Múltiplo S/A, 1998

Os bamana são conhecidos por resistirem à dominação islâmica em seu território no século 19, daí a denominação bambara pela qual foram chamados por muito tempo, criada pelos vizinhos muçulmanos e que quer dizer “infiéis”, ou seja, um termo pejorativo. Como em diversas culturas africanas, esta máscara une aspectos de diferentes animais, criando uma figura híbrida com boca de crocodilo, orelha de antílope e chifre bovino. Essa mistura de elementos busca reunir as características mais marcantes de cada

um desses animais para o grupo em questão: o chifre bovino é uma alusão ao processo de domesticação da natureza; o antílope, para os bamana, é o animal que ensinou a agricultura para a humanidade, pelo seu gesto de cavar a terra; e os dentes verticalizados do crocodilo são um sinal de sua força, um tipo de estrutura também presente na arquitetura bamana feita de terra.

CHOKWE

Angola

7. *Tambor*, sem data

Madeira e couro

Doação Instituto Itaú Cultural, 2023

O som ancestral dos tambores é fundamental na tradição musical dos “cokwe”, como se autodenominam. Esta peça é um *ngoma* (tambor, em cokwe) chamado *mukupela*, com duas faces unidas por uma estrutura cilíndrica que forma uma cintura com quatro alças. O tocador sentado apoia o tambor nas pernas transversalmente, percutindo-o com as mãos de forma alternada. Os *mikupela* (no plural) possuem um *lundanji*, pedaço de cabaça no centro do instrumento que tem uma membrana construída com teia de aranha, o que distorce o som. Eles são tocados com outros tambores: *kasumbi*, *kasasulwilo*, *mukundu*, *xina* e, antigamente, o *cinguvo*. Cada um interpreta um ritmo independente, criando uma polirritmia que acompanha as danças de *ciyanda* e as danças para os *mukixi*, como são conhecidos os mascarados dessa tradição. Normalmente, o *mukupela* é decorado e

considerado um instrumento nobre, recordando
épocas em que seu uso talvez fosse exclusivo da
nobreza. — David López Sáez

HEMBA

Congo

8. *Figura de ancestral*, sem data

Madeira

Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel

Roberto Robilotta, em memória de Ruth

Arouca e Domingos Robilotta, 2012

Os hembra vivem principalmente da agricultura e, na verdade, fazem parte de um grupo maior chamado luba, do tronco linguístico banto. As figuras *singiti* são representações de ancestrais e estão entre as mais conhecidas produções desse grupo, sendo figuras de sexo masculino com barriga proeminente e apontando para o umbigo com as mãos. Esse gesto enfatiza as relações das pessoas do presente com as do passado, enquanto a barriga saliente, que sugere gravidez, evoca a ideia de fertilidade, independentemente do gênero. A peça do acervo do MASP tem o pescoço alongado e está com as pernas levemente flexionadas, o que indica serenidade. Seus ombros são largos em sinal de força, e ela tem uma barba estilizada com uma linha de filamentos canelados, indicando senioridade e sabedoria.

BAULÊ [BAOULÉ]

Costa do Marfim

9. *Figura*, sem data

Madeira

Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel

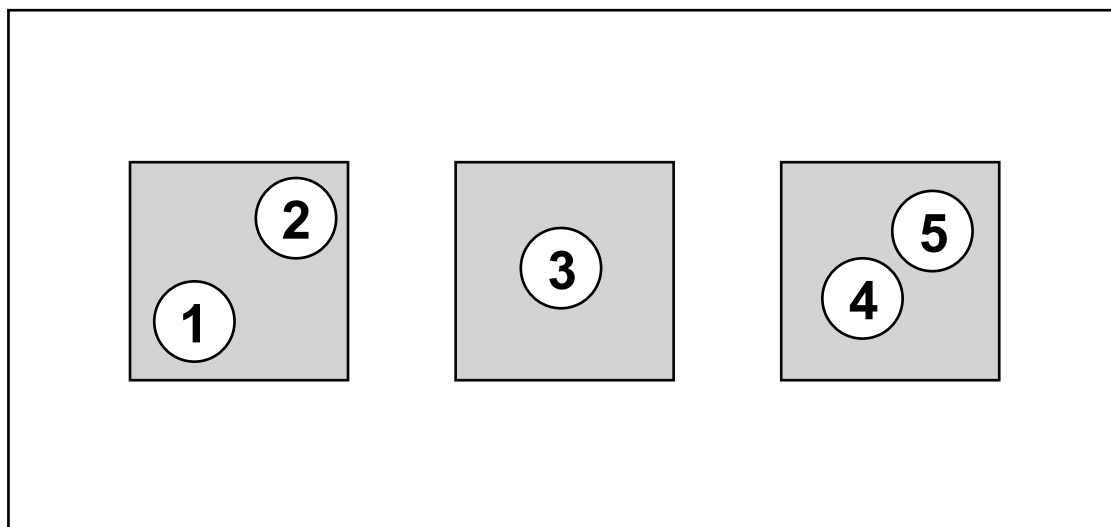
Roberto Robilotta, em memória de Ruth

Arouca e Domingos Robilotta, 2012

Para os baulê, estávamos no mundo espiritual (*blolo*), onde todas as pessoas são casadas, e, ao nascermos no plano terreno, nos separamos de nossos esposos (*bian*) ou esposas (*bla*) espirituais. Quando alguém tem um problema, deve consultar um adivinho e, em alguns casos, ele recomenda que se entalhe uma escultura para ser o duplo de seu parceiro espiritual, como é o caso desta figura *blolo bla*. Essas esculturas

são colocadas em um ambiente privado e cuidadas para que a alma da pessoa no mundo terreno seja apaziguada. A peça do acervo do MASP aponta para seu próprio umbigo; a pele tem escarificações em sinal de pertencimento cultural e beleza; e os cabelos estão presos atrás da cabeça, criando visões diferentes entre a frente e a lateral da peça. O corpo cilíndrico gera uma forma fálica, recorrente como símbolo de vitalidade nas culturas africanas.

BASE 4



IORUBÁ

Nigéria

1. *Exu*, século 20

Madeira, metal, couro e conchas

Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel
Roberto Robilotta, em memória de Ruth
Arouca e Domingos Robilotta, 2012

Feita com conchas e couro e esculpida em um único bloco de madeira, esta escultura dedicada a Exu representa um de seus arquétipos: um homem tocando flauta, com um penteado fálico e uma cabeça semelhante à de uma serpente, onde se localiza seu axé (força vital). Embora tenha sido demonizado no Brasil, na cosmovisão iorubá Exu representa o equilíbrio entre os opostos e atua como mediador entre Aiê (o mundo terreno) e Orum (o mundo dos ancestrais e espíritos). Nos cultos afro-brasileiros, Exu é frequentemente o primeiro orixá a ser invocado, pois é o senhor dos caminhos, o mensageiro que estabelece contato com os demais orixás e o conhecedor da essência humana em todas as suas qualidades, sem distinção moral entre bem e mal.

IORUBÁ

Nigéria

2. *Exu*, século 20

Madeira

Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel

Roberto Robilotta, em memória de Ruth Arouca
e Domingos Robilotta, 2012

IORUBÁ

Nigéria

3. *Par de Exus*, sem data

Madeira

Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel
Roberto Robilotta, em memória de Ruth
Arouca e Domingos Robilotta, 2012

Figuras de Exu em pares são encontradas na África Ocidental, região iorubá, desde o século 18. Os iorubá são da extensa Iorubalândia, área que compreende partes da Nigéria, Benin, Gana e Togo. As estátuas compõem a peça ritual a Exu, elemento dinâmico da comunicação entre o *ayê* (terra) e o *orún* (dimensão espiritual), e da complementaridade dos princípios masculino e feminino. Os pares

denunciam ainda a ambiguidade contida nos seres humanos. As peças em madeira mostram estruturas unidas à simbologia de Exu, destacando os penteados cônicos, o apito e os colares. Ele segura seus potes mágicos que simbolizam o *ogó* (falo). Ela, os seios proeminentes. Com amarrações em couro e abundantes fios de *cauris* (búzios), antigas moedas de troca, associam-se ao poder distribuidor dos princípios da existência, o sêmen e o sangue uterino, indicando sexualidade, fertilidade e procriação, que dão a Exu um poder incomparável. — Claudia Alexandre

IORUBÁ

Nigéria

4. *Exu*, sem data

Madeira

Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel Roberto Robilotta, em memória de Ruth Arouca e Domingos Robilotta, 2012

Comuns na arte africana, as representações em pares de masculino e feminino ainda surpreendem quando relacionadas a Exu. Em localidades da África Ocidental, diferente do que se popularizou no Brasil, os devotos concebem este elemento pela inseparabilidade das coisas e a complementaridade entre homem e mulher. Exu forma o primeiro casal do mito da criação iorubá. As esculturas de madeira expressam

valores existenciais e espirituais. Elas são unidas por uma alça em couro e amarradas com tecido para servir de colar em danças rituais. A figura masculina representa Exu com uma cabaça, empunhando um *ogó* (bastão fálico) que o transporta para todas as dimensões. Já a figura feminina, com colares de contas, segura os seios, mostrando feminilidade e o poder que alimenta o mundo. A cor azulada é obtida a partir do *wají*, um pó azul ou roxo usado contra qualquer negatividade. — Claudia Alexandre

IORUBÁ

Nigéria

5. *Exu*, sem data

Madeira, metal, couro e conchas

Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel

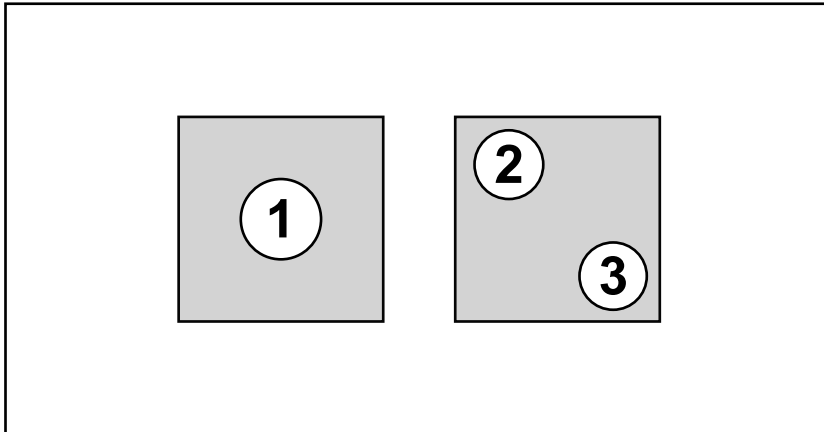
Roberto Robilotta, em memória de Ruth

Arouca e Domingos Robilotta, 2012

Esú Obinrín ou Exu-Mulher é uma figura feminina de Exu da estatuária da África Ocidental, originária de locais como Igbomina, Oshogbo, Ekiti, Ede, Egbado, Egba, Kssi e Oyó. Em Erin-Odo, estado de Osun (Nigéria), há rituais para a maternidade e saúde das crianças, dedicados às figuras femininas de Exu. Esta estatueta possui penteado cônico, seios alongados, vagina demarcada, colares em preto e azul, além de

pulseiras de *seguís* (canutilhos) alternados em verde e marrom. No pescoço, moedas e um longo fio de búzios. Em uma das mãos, um leque. Nas costas, carrega a representação de uma criança. As crianças são extensões da personalidade da mãe, por isso vêm presas ao corpo. Esses atributos femininos foram deturpados por missionários e exploradores europeus entre os séculos 15 e 17, levando Exu a ser traduzido como o diabo cristão. Exu-Mulher, na sua complexidade, seria parte do poder complementar que não concebia a hierarquia de gênero. — Claudia Alexandre

BASE 5



IORUBÁ

Nigéria

1. *Ogun, machado cerimonial*, sem data

Madeira

Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel Roberto Robilotta, em memória de Ruth Arouca e Domingos Robilotta, 2012

Esta escultura em madeira, com tinta escura e verniz, reflete a riqueza da tradição artística nigeriana, evidenciada pela composição e pelos detalhes faciais, como as escarificações. Representa uma figura feminina com duas cabeças sobrepostas, seios proeminentes, braços estendidos com braceletes, joelhos dobrados e vestindo uma saia. A estrutura se apoia sobre uma base arredondada e um torno circular, que sustenta a peça. O simbolismo das duas cabeças pode estar associado à ideia de visão ampliada ou à conexão entre o mundo físico e espiritual, um tema recorrente na arte iorubá. Os resíduos de terra sugerem o uso de técnicas de envelhecimento voltadas ao mercado internacional de arte africana. —
Vanicleia Silva Santos

IORUBÁ

Nigéria

2. *Xangô*, sem data

Madeira

Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel Roberto Robilotta, em memória de Ruth Arouca e Domingos Robilotta, 2012

Esta escultura em madeira e verniz reflete a tradição artística nigeriana, retratando uma mulher ajoelhada com braços estendidos, seios proeminentes, colar com pingente triangular e penteado de tranças que caem sobre a testa e as laterais. No topo da cabeça, um machado de duas lâminas simboliza Xangô, orixá do trovão, fogo, justiça e liderança na tradição iorubá, tanto no sul da Nigéria quanto na diáspora africana, o

que inclui o Brasil. Quando usado em cerimônias religiosas, esse tipo de objeto expressa domínio sobre os elementos, reforça a presença espiritual do orixá e representa autoridade, poder e equilíbrio. A figura é sustentada por um torno com vestígios de furos de pregos laterais, sugerindo que fazia parte de uma composição maior. —

Vanicleia Silva Santos

IORUBÁ

Nigéria

3. *Xangô*, sem data

Madeira

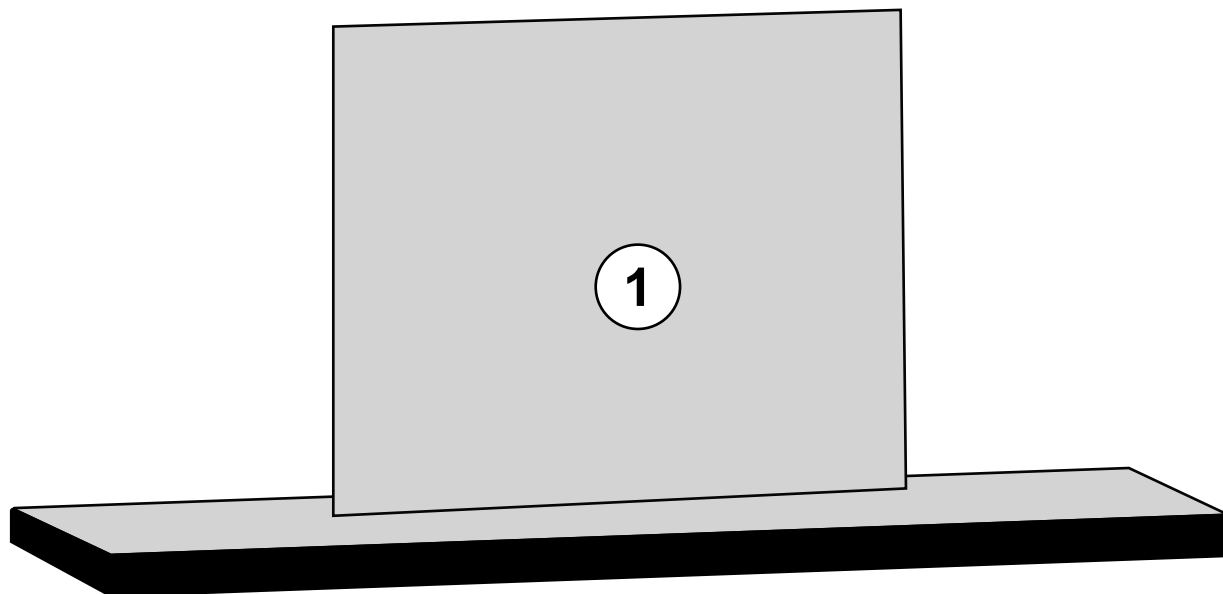
Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel Roberto Robilotta, em memória de Ruth Arouca e Domingos Robilotta, 2012

Esta escultura em madeira e verniz reflete a tradição artística nigeriana, evidenciada nos detalhes faciais e na composição. Representa uma figura feminina em pé, descalça, com seios proeminentes e segurando dois objetos. No topo da cabeça, o machado de duas lâminas simboliza Xangô. Esse é o orixá do trovão, fogo, justiça e liderança na tradição iorubá, tanto no sul da Nigéria quanto na diáspora africana, o que inclui

o Brasil. Em cerimônias religiosas, esse tipo de escultura reforça a presença espiritual do orixá e simboliza autoridade, poder e equilíbrio. Além disso, os símbolos do objeto reafirmam sua força e conexão com o mundo espiritual. A base de madeira e os resíduos de terra indicam produção voltada ao mercado internacional de arte africana.

— Vanicleia Silva Santos

BASE 6



CIPRIANO

Petrópolis, Brasil, 1981, vive em Petrópolis

1. É pras almas, 2020

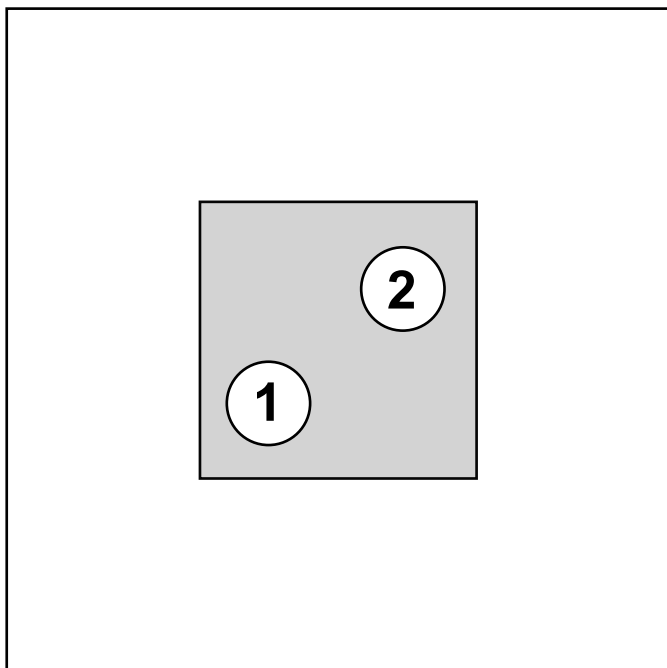
Goma, carvão e água sobre tecido de algodão

Doação do artista, 2025

A trajetória artística de Cipriano é marcada pela incorporação das tradições afro-brasileiras, especialmente aquelas ligadas à religiosidade, e pela busca de uma linguagem visual que dialogue com essas raízes, o que o artista nomeia de macumba pictórica. Seu trabalho não se limita a representar tais elementos; ele os mobiliza como um campo de experimentação formal e sensível, em que os materiais evocam os espaços rituais dos terreiros e suas corporeidades. Neste caso, a relação entre imagem e som se intensifica com a apropriação da cantiga que dá título à obra: “Velho estava cochilando na porteira da fazenda, quanto mais o velho cochila, mais ele tá trabalhando / Aruanda tá trabalhando.” A canção sugere que o descanso do ancião não é um estado de inatividade, mas um momento de conexão, reflexão e atuação em outros planos — uma

referência à sabedoria dos mais velhos, que, mesmo em aparente repouso, continuam exercendo sua influência e transmitindo ensinamentos ao mundo. Ao ser transposta para a tela, a música se dissolve em uma composição abstrata, onde a materialidade da pintura se torna um território sensível à presença negra.

BASE 7



MOSSI

Burkina Faso

1. *Figura da fertilidade*, século 20

Madeira

Doação Bank Boston Banco Múltiplo S/A, 1998

As estatuetas *biïga* são esculpidas e vendidas por ferreiros mossi. Feitas em madeira e com tamanhos variados, elas são reconhecidas por seu formato fálico e seios alongados. As menores, como a obra do acervo do MASP, são nomeadas e usadas por meninas mais novas, enquanto as maiores são destinadas às moças que não conseguem engravidar. A *biïga* é cuidada como um bebê e pode participar dos rituais do casamento para garantir a fertilidade da noiva. Na ocasião do nascimento da criança, ela recebe as primeiras gotas de leite da mãe. As muitas funções da *biïga*, que vão além do brincar, nos fazem refletir se a palavra “boneca”, comumente usada para identificar esse tipo de objeto, seria a tradução mais adequada. Essa discussão, que já fez parte de exposições dedicadas ao tema, revela a dificuldade em classificar objetos africanos com usos e significados simbólicos complexos. — Juliana Bevilacqua

AXANTE

Gana

2. *Akuaba (Boneca de fertilidade)*, sem data

Madeira

Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel

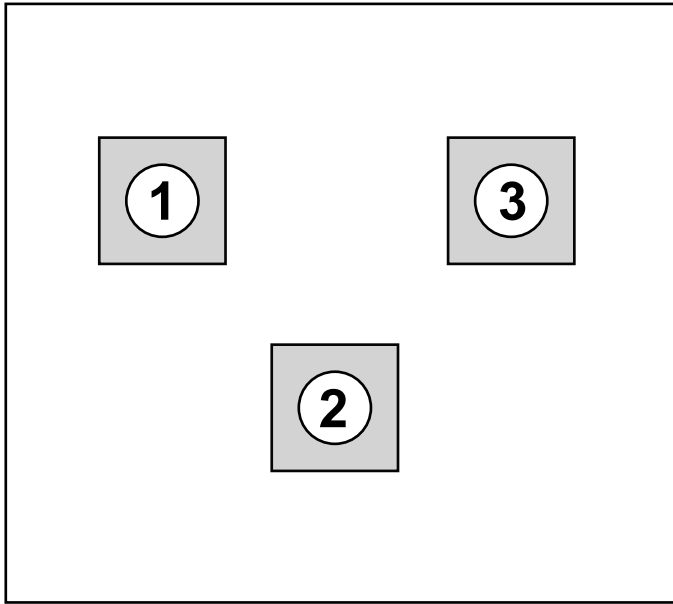
Roberto Robilotta, em memória de Ruth

Arouca e Domingos Robilotta, 2012

O mito diz que uma mulher, chamada Akua, esculpiu uma boneca para suprir seu desejo de ter filhos (*ba*). Quando ela ficou grávida, outras mulheres que queriam ser mães começaram a esculpir essas bonecas, também usadas como amuletos por grávidas que desejavam uma gestação tranquila. Se nascesse uma menina, ela ganhava a boneca como brinquedo, pois os axante têm tradições matrilineares. As bonecas

akuaba (filhos de Akua) são carregadas junto ao corpo, o que explica sua escala reduzida; têm a cabeça redonda e grande como sinal de inteligência; e na parte posterior está gravado um desenho geométrico. A peça do acervo do MASP tem o nariz alongado que termina em dois arcos desenhando sobrancelhas altas. Os anéis no pescoço evocam a ideia de abundância e prosperidade recorrente entre os akan, um grupo maior do qual os axante fazem parte.

BASE 8



IBIBIO

Nigéria

1. *Máscara*, século 20

Madeira

Doação Bank Boston Banco Múltiplo S/A, 1998

Localizados no sudeste da Nigéria, nos estados de Akwa Ibom e Cross River, os ibibio são divididos entre os annang e os ibibio, com características linguísticas e culturais próximas, sendo uma delas o uso de máscaras. Esta está relacionada aos annang e à sua sociedade masculina e secreta chamada Ékpó Nyoho. Caracterizada por aspectos propositalmente associados à feiura com distorções e características não humanas, como os dentes serrilhados, ela está geralmente ligada à proteção da vila, a cerimônias de passagem e à representação performática de espíritos ancestrais, que podem ser bons ou maus dependendo da vida e da morte que tiveram. Durante a colonização, a palavra *ékpó* foi adotada como sinônimo de diabo, associada às sociedades secretas Ékpó, que representavam resistência às missões evangélicas, simbolizando parte da luta cultural entre tradições ancestrais e imposições coloniais. — Mayara Carvalho

DOGON

Mali

2. *Máscara*, século 20

Madeira

Doação Bank Boston Banco Múltiplo S/A, 1998

As máscaras são centrais nos rituais funerários e nas cerimônias de iniciação dos dogon.

As do tipo *kanaga* se caracterizam por uma estrutura de madeira em forma de cruz de duas barras, chamada equivocadamente de “cruz de Lorena”. Foram interpretadas remetendo ao pássaro *kommolo tebu*, a deus e à disposição do universo, sendo que a parte superior corresponde ao céu, e a inferior, à terra. São empregadas no ritual *dama*, que marca a partida das almas dos falecidos para o mundo dos mortos e é

conduzido pela associação de homens iniciados (*Awa*). Esta peça apresenta apenas a parte superior e frontal da máscara, considerando que ela é composta por um conjunto ornamental mais extenso que vai além do rosto. Entretanto, pelo seu contexto e período de aquisição, é possível sugerir que foi elaborada para fins comerciais e não propriamente utilizada em rituais. — Rosa Cavalcanti

GUERE-WOBE

Libéria

3. *Máscara*, século 20

Madeira, palha e dentes

Doação Bank Boston Banco Múltiplo S/A, 1998

Os guere-wobe fazem parte de um mesmo grupo, os we, habitando diferentes regiões do mesmo território. A máscara do acervo do MASP reúne elementos característicos de sua produção, como a testa entalhada em um volume protuberante, os olhos tubulares e a boca aberta. A mistura de madeira, pele animal, dentes e palha demonstra algo recorrente na arte africana: uma estética de hibridismos e acúmulos que busca incorporar a potência dos elementos e seres combinados. O hibridismo de formas também é revelador das

trocas culturais traçadas por esses grupos. Os olhos sem aberturas sugerem que o mascarado deveria ser levado por forças espirituais durante seu uso. A expressão amedrontadora indica que poderia ser usada em rituais de julgamento, funerais, para afastar maus espíritos e para caça ou guerra. Contudo, para definir sua função com precisão, seria necessário saber a indumentária que completava seu uso.

TV 2

biarritzzz

Fortaleza, Brasil, 1994 – vive em Salvador, Bahia

Trilha sonora em colaboração com antiribeiro

eu não estou aqui, 2025

Videoinstalação em três canais, 5' cada

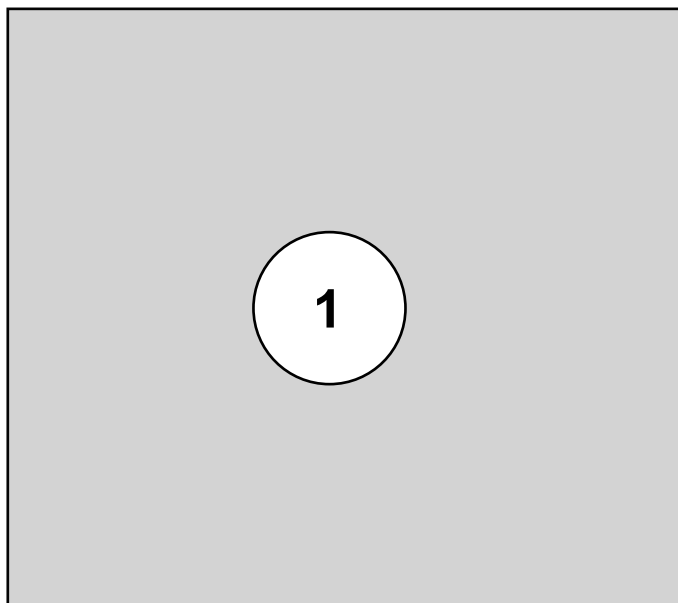
Duração total: 15'

Coleção da artista

No cruzamento entre as estéticas das redes sociais e a lógica contemporânea da remixagem — em que colagem, sampleamento e apropriação se tornam estratégias centrais —, biarritzzz investiga as interseções entre linguagens, códigos e mídias. Seu trabalho opera no trânsito,

na fissura e na circulação acelerada de imagens. No tríptico videoinstalativo aqui apresentado, a artista parte de fragmentos das esculturas do acervo do MASP que, ao serem recortados e recombinaados, instauram novas narrativas. Mais do que reconfigurar formas, sua operação desloca significados, tensionando a percepção dos territórios geográficos e evidenciando os equívocos que frequentemente marcam a leitura ocidental sobre o continente africano e sua produção visual. Assim, o que está em jogo não é apenas uma reflexão sobre os regimes de visibilidade, mas sobre a fluidez das relações mediadas pela tecnologia e pela ancestralidade, onde a identidade se apresenta menos como uma essência fixa e mais como um campo em disputa.

BASE 9



ATÊLIE DO MESTRE DO SORRISO ARCAICO

Nigéria

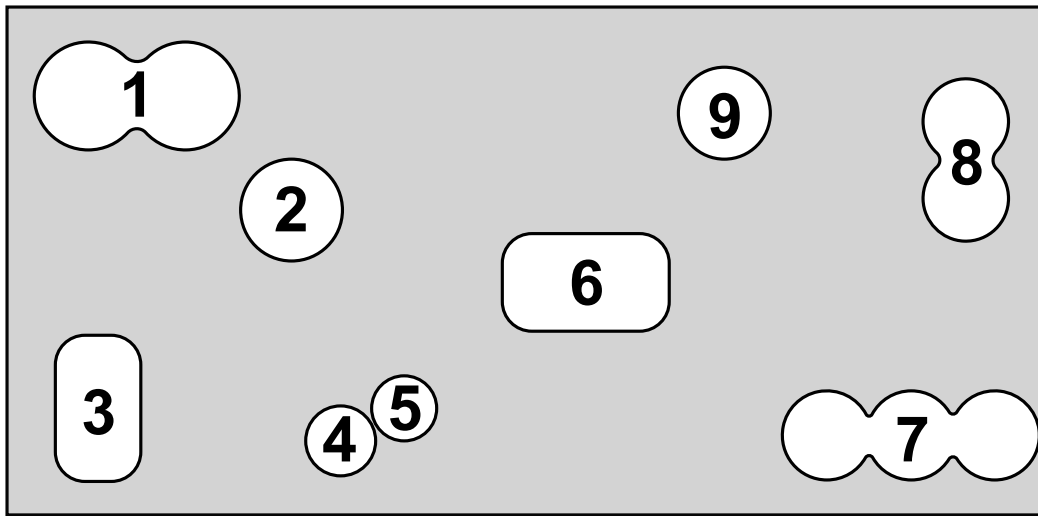
1. *Ibeji*, sem data

Madeira

Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel
Roberto Robilotta, em memória de Ruth
Arouca e Domingos Robilotta, 2012

Esta é a única peça da dita arte africana tradicional no acervo do MASP que tem autoria confirmada, embora o nome Mestre do Sorriso Arcaico seja uma atribuição colonial, que associava a expressão característica das peças produzidas por esse ateliê ao sorriso da estatuária grega do chamado período arcaico (c. 700-450 a.C.). O ateliê se localizava na cidade de Ila Orangun, no noroeste da Nigéria, e provavelmente esteve em atividade entre a segunda metade do século 19 e início do século 20. Alguns aspectos marcantes de sua produção são o penteado ou chapéu cônicos, eventualmente pintados de azul anil (*waji*), que é considerada uma cor de limpeza espiritual e proteção; os olhos amendoados e saltados; e o característico sorriso de lábios fechados, que contrasta com a sobriedade e seriedade das obras produzidas em outros ateliês africanos no mesmo período.

BASE 10



A alta taxa de natalidade de gêmeos entre os iorubanos implica também uma alta taxa de mortalidade. Para manter o equilíbrio entre as almas das duas crianças – a viva e a falecida – são produzidas esculturas em homenagem a seu orixá protetor Ìbejì (do iorubá *lbi* = nascido; *eji* = dois). Essas esculturas são cuidadas com devoção e, geralmente, apresentam representações antropomórficas. A diversidade de formas delas está relacionada tanto aos ateliês onde foram produzidas quanto às demandas

específicas de cada criança homenageada. Nesta vitrine, encontramos diversas tipologias de ibejis: aqueles com pinturas em azul anil (*waji*) eram mais comuns no interior do continente, enquanto na costa predominavam esculturas de madeira crua. Há exemplares protegidos por estojos, frequentemente cobertos com bordados de miçangas ou búzios, símbolos de riqueza. As posturas das esculturas também variam: algumas têm as mãos unidas às coxas ou aos quadris, enquanto outras enfatizam membros específicos, como mãos ou ombros avantajados, em sinal de força e habilidade. O conjunto, portanto, revela a notável inventividade dos ateliês que as produziram, para além dos apagamentos históricos de suas autorias e das generalizações das narrativas antropológicas.

IORUBÁ

Nigéria

1. *Ibeji*, sem data

Madeira

Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel
Roberto Robilotta, em memória de Ruth
Arouca e Domingos Robilotta

2. *Ibeji*, sem data

Madeira

Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel
Roberto Robilotta, em memória de Ruth
Arouca e Domingos Robilotta, 2012

3. *Ibeji*, sem data

Madeira

***Estojo para Ibejis*, sem data**

Madeira, tecido e miçangas

Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel

Roberto Robilotta, em memória de Ruth

Arouca e Domingos Robilotta, 2012

4. *Ibeji*, sem data

Madeira, couro e conchas

Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel

Roberto Robilotta, em memória de Ruth

Arouca e Domingos Robilotta

5. *Ibeji*, sem data

Madeira

Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel
Roberto Robilotta, em memória de Ruth
Arouca e Domingos Robilotta

6. *Ibeji*, sem data

Madeira

***Estojo para Ibejis*, sem data**

Madeira, tecido e búzios

Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel
Roberto Robilotta, em memória de Ruth
Arouca e Domingos Robilotta

7. *Ibeji*, sem data

Madeira

Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel
Roberto Robilotta, em memória de Ruth
Arouca e Domingos Robilotta, 2012

8. *Ibeji*, sem data

Madeira

***Estojo para Ibeji*, sem data**

Miçangas

Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel
Roberto Robilotta, em memória de Ruth
Arouca e Domingos Robilotta, 2012

9. *Ibeji*, sem data

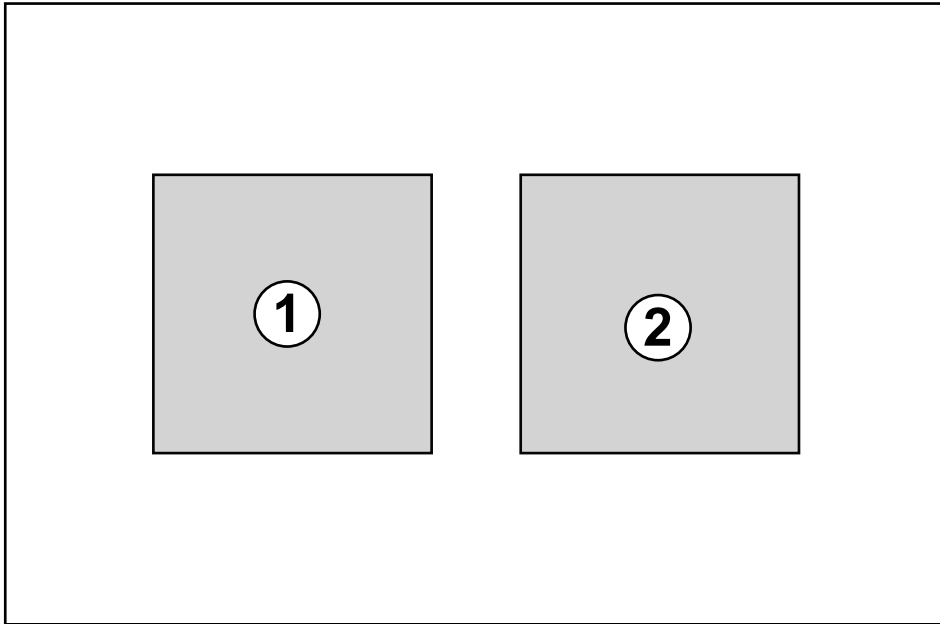
Madeira

Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel

Roberto Robilotta, em memória de Ruth

Arouca e Domingos Robilotta

BASE 11



IORUBÁ

Nigéria

1. *Copa de adivinhação*, sem data

Madeira

Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel Roberto Robilotta, em memória de Ruth Arouca e Domingos Robilotta, 2012

Esculpidas em madeira, as copas de adivinhação possuem em sua base figuras que podem variar. Nestes casos, há a presença de pessoas que servem de suporte para os potes que ficam no topo das peças. A produção da escultura é dividida em quatro etapas: *ná lílé*, o corte bruto da madeira, definindo formas grandes; *àlétúnlé*, a redefinição das formas, marcando detalhes e espaços negativos; *dídán*, o polimento, suavizando as marcas das ferramentas; e *fínfín*, o acabamento fino. Na cultura iorubá, a copa de adivinhação tem a função de guardar as castanhas de palmeira antes e depois da consulta com um *babalawo*, cujas orientações fazem parte do sistema religioso ifá. Para os iorubá, a religião está presente em todos os aspectos da vida, com sua base e filosofia disseminadas através de contos populares, ditados, provérbios e também por meio de suas expressões artísticas. — Mayara Carvalho

2. *Copa de adivinhação*, sem data

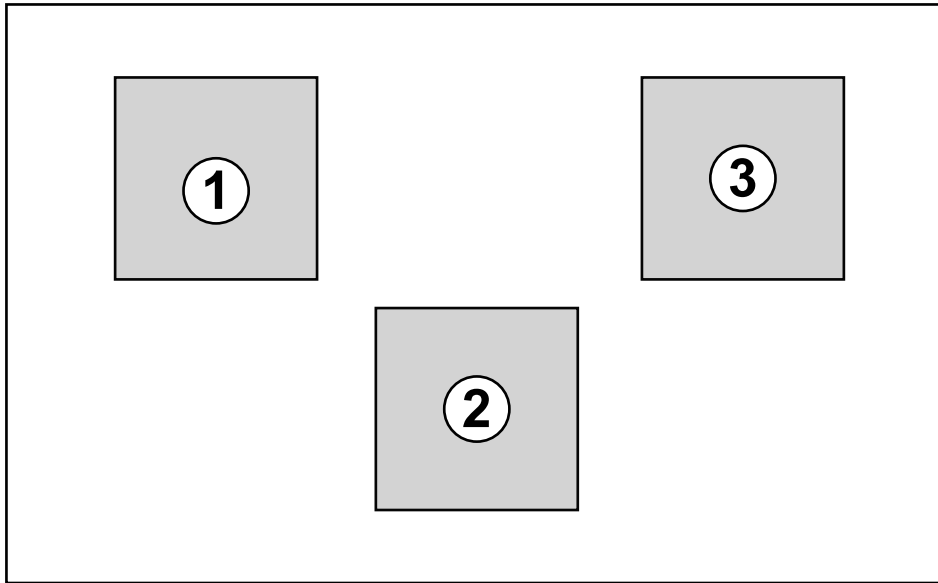
Madeira

Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel

Roberto Robilotta, em memória de Ruth

Arouca e Domingos Robilotta, 2012

BASE 12



MUMUYE

Nigéria

1. *Máscara*, século 20

Madeira

Doação Bank Boston Banco Múltiplo S/A, 1998

Os mumuye pertencem a um antigo tronco linguístico banto chamado adamawa-ubangi. Eles vivem no leste da Nigéria e no noroeste

dos Camarões, onde mantiveram por muito tempo boa parte de suas tradições. Guerreiros resistentes, eles organizaram uma revolta armada contra as forças coloniais britânicas em 1927, matando alguns invasores europeus. Sua estatuária se detém especialmente em figuras que representam ancestrais, mas os mumuye também são conhecidos por seus adornos de cabeça, barras monetárias, enxós (machadinha estilizada), entre outros objetos. Uma tradição antiga de máscaras bovinas chamadas Va ou Vabon, cujos iniciados eram chamados filhos de Va, cumpria sua função em funerais e ritos iniciáticos. Embora se trate da representação de um búfalo d'água, ele aparece como a representação de espíritos poderosos que devem ser controlados, tais como o fogo ou até mesmo a loucura. — Renato Araújo

IORUBÁ

Nigéria

2. *Máscara*, século 20

Madeira

Doação Bank Boston Banco Múltiplo S/A, 1998

Esta máscara é utilizada nos cultos Egungun, um ritual iorubá dedicado à celebração e invocação de espíritos dos antepassados. Conduzido por sociedades iniciáticas, o *Egungun* envolve danças, cânticos e performances mascaradas, nas quais os participantes vestem trajes elaborados que cobrem todo o corpo. A máscara, do tipo capacete, reflete a sofisticação estética das esculturas, com olhos semicerrados e boca retangular vazada que lhe conferem uma expressão serena e introspectiva, sugerindo um

estado de comunicação entre o mundo dos vivos e o dos ancestrais. O elemento cilíndrico no topo indica que a peça poderia ser complementada por adereços ou tecidos que cobriam o restante do corpo do dançarino, reforçando sua função cerimonial. Além de sua dimensão religiosa, máscaras como esta desempenham um papel essencial na preservação da memória. Elas simbolizam não apenas a conexão com os antepassados, mas também os valores e ensinamentos transmitidos por gerações, garantindo a continuidade dos valores culturais.

SENUFO

Costa do Marfim

3. *Máscara*, século 20

Madeira

Doação Bank Boston Banco Múltiplo S/A, 1998

Quando um senufo da parte central da Costa do Marfim fala o termo “máscara” ele diz *kponyugô*. A associação Poro é encarregada da transmissão dos conhecimentos e da iniciação dos jovens ao complexo mundo dos adultos. Esta máscara adquire diferenças em forma e função de acordo com as regiões senufo onde é dançada. Considerando a transmissão oral de mitos de origem, certos animais possuem poderes complementares ou mágicos em comparação com os humanos. Em algumas regiões, o

kponyugô pode tomar a forma de uma criatura cuspidora de fogo, mas, em geral, é apresentado como uma quimera (combinação heterogênea de seres existentes e míticos), e não como um animal específico. Ele pode ser considerado uma mescla de búfalo, pelo conhecimento secreto de cura e poderes mágicos de transformação, com javali, dotado de força destrutiva quando irritado, entre outros. — Renato Araújo

TV 3

biarritzzz

Fortaleza, Brasil, 1994 – vive em Salvador, Bahia

Trilha sonora em colaboração com antiribeiro

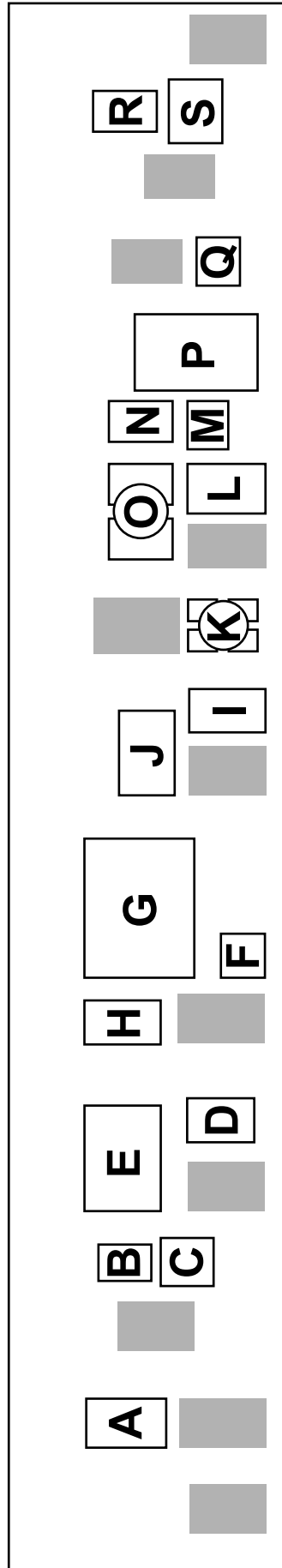
eu não estou aqui, 2025

Videoinstalação em três canais, 5' cada

Duração total: 15'

Coleção da artista

VITRINE



INTRODUÇÃO

Esta vitrine reúne documentos, fotografias, artigos de jornais e revistas, catálogos e panfletos sobre os projetos que o MASP produziu ao longo de sua história relacionados à chamada arte tradicional africana. Essa expressão se refere às produções artísticas de diferentes grupos e comunidades do continente ao longo da história, muitas vezes enraizadas em práticas culturais, religiosas e sociais. Trata-se de um campo amplo e pode abranger esculturas, máscaras, tecidos, pinturas, objetos cerimoniais, jóias, cerâmicas e a arquitetura. Aqui, estão incluídas tanto iniciativas efetivamente realizadas pelo museu quanto outras que permaneceram apenas no campo da idealização. As motivações culturais e políticas para a organização dessas mostras variaram, mas, de modo geral e ambivalente, reafirmavam a conexão

do Brasil com a África. Algumas estavam ligadas a iniciativas diplomáticas, outras aos movimentos de independência dos países africanos, e outras ainda foram impulsionadas pela apresentação de peças reunidas por colecionadores privados. No conjunto, o retorno recorrente ao desejo de apresentar a produção artística do continente africano como uma forma de preservar a memória de um dos maiores troncos formativos da cultura brasileira também torna visíveis os desafios e contradições de cada época. Isso se manifesta nos termos e abordagens frequentemente pejorativos ou exotizantes adotados em textos curatoriais e na imprensa, bem como em expografias que agrupam, de maneira generalizante ou mistificadora, objetos de diferentes qualidades e culturas sob uma leitura homogênea. Por fim, essas iniciativas também refletem como a coleção de arte africana do MASP foi formada, revelando tanto suas potências quanto suas limitações.

ARTE NEGRA, 1953

A mostra *Arte negra* foi a primeira dedicada exclusivamente às artes africanas, sendo realizada na antiga sede do MASP, na rua 7 de Abril. Embora a documentação disponível sobre essa exposição seja limitada, restrita a recibos, duas fotografias e breves menções em arquivos, ela sugere que foi produzida em parceria com a então Sociedade Cultural Belgo Luxemburguesa e Brasileira, e sabe-se que nenhuma peça da mostra entrou para o acervo do museu. Entre os registros documentados, destaca-se a fotografia de uma estatueta Songye, cultura que habita a República Democrática do Congo. Esculpida em madeira maciça, a peça combina elementos simbólicos: a barriga protuberante (associada à fertilidade), as mãos sobre o umbigo (ligação ancestral) e os pés largos (estabilidade). A

ambiguidade de gênero – seios não salientes e sexo coberto por tecido – desafia interpretações simplistas, reforçando que o caráter simbólico da escultura transcende noções binárias.

A. Vista da exposição *Arte negra*, 1953

Fotógrafo não identificado

ARTE TRADICIONAL DA COSTA DO MARFIM, 1974

Essa exposição foi organizada durante a visita oficial de Arsène Assouan (1930-2007), então ministro das Relações Exteriores da Costa do Marfim, como parte de uma estratégia diplomática do regime militar para reaproximar o Brasil dos países do Oeste da África. A mostra reuniu 522 peças do Museu Nacional de Abidjan e percorreu três cidades: em 1973, foi apresentada no

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; em 1974, no Palácio do Itamaraty, em Brasília; e, no mesmo ano, chegou ao MASP, onde teve seu catálogo realizado. O catálogo inclui um texto introdutório de Pietro Maria Bardi (1900-1999), então diretor do museu, e um ensaio de Bohumil Holas, antropólogo e chefe do Centro de Ciências Humanas da Costa do Marfim. As peças selecionadas tinham como objetivo proporcionar uma visão panorâmica da criação artística dos povos da Costa do Marfim. No entanto, ao silenciar as contradições e dinâmicas inerentes à sua produção e circulação, a exposição pode ter sugerido uma imagem estática da sociedade que a produziu.

B-C. Catálogo da exposição *Arte tradicional da Costa do Marfim*. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (org.), 1974

DA SENZALA AO SOBRADO, 1978

A mostra e o catálogo *Da senzala ao sobrado: arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benim* reuniram fotografias, cartas e documentos organizados a partir de dois anos de pesquisas conduzidas pelos antropólogos Marianno Carneiro da Cunha (1926-1980) e Manuela Carneiro da Cunha, junto ao fotógrafo Pierre Verger (1902-1996). O projeto documentou o processo de repatriação de ex-escravizados que, após conquistarem sua liberdade, retornaram à costa africana. Esses grupos formaram comunidades onde elementos da cultura brasileira foram incorporados aos costumes locais, especialmente na arquitetura colonial urbana, tema central do projeto. Segundo os autores, o sobrado, estilo de construção típico da classe média urbana no Brasil, foi adotado na

cultura africana tanto pelo prestígio que conferia a seus proprietários, enquanto símbolo de status e riqueza, quanto por sua organização espacial, que compartilhava semelhanças com a estrutura tradicional iorubá.

D. Catálogo *Da senzala ao sobrado: arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benim*, Marianno Carneiro da Cunha, Manuela Carneiro da Cunha, Pierre Verger (orgs.), 1985

E. Panfleto da exposição *Da senzala ao sobrado: arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benim*, 1978

ARTE CONTEMPORÂNEA DO SENEGAL, 1981

Uma iniciativa que participava da estratégia do Ministério de Relações Exteriores (Itamaraty) para aproximar o Brasil dos países africanos no contexto da ditadura civil-militar (1964-1985), a exposição *Arte contemporânea do Senegal* foi realizada em parceria com o governo de Léopold Senghor (1906-2001), primeiro presidente de Senegal independente. A mostra serviu tanto à propaganda externa do Brasil quanto ao projeto de construção nacional senegalês, fundamentado na teoria da negritude. O intercâmbio teve início em 1974, quando o gravador Rossini Perez organizou uma oficina de gravura em Dacar. Parte das obras produzidas nesse período – incluindo gravuras que retratavam cerimônias e símbolos wolof – integrou a exposição, que percorreu os Estados Unidos, Canadá e México

antes de chegar ao MASP. No Brasil, as 170 obras de 50 artistas foram apresentadas como um testemunho do renascimento cultural africano.

F. Catálogo da exposição *Arte contemporânea do Senegal*, 1981

G. Jornal *Arts & Lettres*, 13 de Novembro de 1981

H. Recorte do jornal *Folha de São Paulo*, 9 de dezembro de 1981

CULTURA NIGERIANA, 1987

A brasileira Virgínia S. da Silva era proprietária de uma loja de produtos para africanos na Alemanha quando, em 1984, foi morar na Nigéria, onde passou a promover exposições de artistas locais. Seu contato com o mundo das artes africanas a levou a produzir a exposição *Cultura nigeriana* que apresentou uma diversidade de objetos de práticas religiosas, instrumentos musicais, esculturas em bronze e madeira, tecidos, indumentárias, elementos tradicionalmente utilizados como moeda de troca – como búzios e contas –, cestarias, jogos de lazer, utensílios e objetos ornamentais. Outro destaque da exposição foi o ensaio fotográfico do arquiteto italiano Massimo Marafatto, registrando a arquitetura que se formou nas costas africanas ocidentais

por conta do processo de repatriação dos ex-escravizados que retornaram do Brasil, ecoando a mostra *Da senzala ao sobrado*.

I. Panfleto da exposição *Cultura nigeriana*, 1987

J. Recorte da revista *Senhor*, texto de Pietro M. Bardi, 9 de junho de 1987

PROJETO NIGÉRIA, 1988

Idealizado, mas não realizado, o *Projeto Nigéria* foi uma proposta do galerista Paulo Figueiredo (1947-2006) para a exibição de uma extensa coleção de obras africanas pertencentes ao galerista húngaro Ladislav Segy (1904-1988), que comercializava simultaneamente peças de artistas cubistas e a chamada arte

tradicional africana. As cartas trocadas durante o planejamento da exposição sugerem que o projeto giraria em torno das influências da cultura nigeriana, principalmente iorubá, no Brasil. A coleção selecionada era composta por 115 peças, entre elas esculturas de orixás como Exu, Xangô e Ossain, máscaras, elementos relacionados aos jogos de búzios e ibeji. Também integrariam a exposição uma série de livros e revistas selecionadas por Segy, servindo como embasamento teórico para as obras expostas. Não fica claro por que o projeto não foi realizado, mas, no mesmo ano, o MASP apresentou a exposição *África negra*.

K. Vistas da coleção de Ladislav Segy

Fotógrafo não identificado

ÁFRICA NEGRA, 1988

A exposição *África negra* foi curada pela arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992) e pelo fotógrafo Pierre Verger (1902-1996) em comemoração ao centenário da abolição da escravidão no Brasil. A mostra reuniu cerca de 100 peças iorubá, provenientes de museus europeus e coleções particulares, além de fotografias de Verger, filmes e apresentações de danças tradicionais. A ênfase na cultura iorubá, originária da região que hoje compreende a Nigéria e o Benim, bem como os textos do catálogo sugerem que o eixo central da exposição era a celebração de intercâmbios entre as culturas brasileira e africana, em consonância com a noção de “fluxos e refluxos” proposta por Verger. Paralelamente à exposição, Bardi e Verger também trabalhavam

na exposição inaugural da Casa do Benin, um espaço cultural dedicado a promover diálogos entre Salvador e a cultura beninense.

L. Catálogo da exposição *África negra*, 1988

M. Vista da exposição *África negra*, 1988

Fotógrafo não identificado

**N. Revista *Senhor*, texto de Pietro M. Bardi,
23 de maio de 1988**

O. Recorte de revista

P. Recorte de Jornal

COLEÇÃO BANK BOSTON, 1998

Embora o contexto de formação da coleção Bank Boston não esteja claro, o catálogo indica que ela foi articulada com auxílio do galerista húngaro Ladislav Segy (1904-1988), uma figura central na comercialização de arte africana nos Estados Unidos na segunda metade do século 20. Das 35 peças presentes na publicação, 17 foram doadas ao MASP em 1998, dentre elas máscaras, objetos utilitários e estatuetas das culturas axante, baga, bamana, baulê, bobo, dogon, guere-wobe, igbo, ibíbio, iorubá, mossi, mumuye e senufo. Em contraste com a Coleção Robilotta, a maior de arte africana do MASP na qual predominam peças de origem iorubá, a do Bank Boston apresenta uma relativa variedade de culturas e tipologias.

Q. Catálogo *Esculturas tradicionais da África Ocidental*.

Ladislav Segy (org.), 1976

DO CORAÇÃO DA ÁFRICA: ARTE IORUBÁ, COLEÇÃO ROBILOTTA MASP, 2014

A mostra *Do coração da África: arte iorubá*, com curadoria de Teixeira Coelho (1944-2022), apresentou 49 peças iorubá, pertencentes à coleção de arte africana doada ao MASP em 2012 pelo casal Cecil e Manoel Robilotta. Este acervo foi formado a partir de aquisições em casas de leilão como Sotheby's e Christie's e configura a maior coleção de arte africana doada ao MASP até o momento, contando também com peças fon, guro, axante, hembra e baulê produzidas até meados da década 1960. As obras selecionadas são representativas das

manifestações culturais e religiosas tradicionais da cultura iorubá, com peças como esculturas de Exus, Xangôs, figuras Edan, ibeji, copas de adivinhação e máscaras Geledé. No entanto, a ênfase nas peças iorubá se justifica muito mais por sua quantidade expressiva na coleção do que por uma escolha conceitual como ocorreu em exposições anteriores no MASP.

R. Catálogo da exposição *Do coração da África: arte iorubá, Coleção Robilotta* MASP, 2014

S. Panfleto da exposição *Do coração da África: arte iorubá, Coleção Robilotta* MASP, 2014