

Magia, musealidade e musealização: conhecimento local e construção de sentido no Opô Afonjá

Bruno César Brulon Soares*

RESUMO

A partir da observação da comunidade de candomblé do Opô Afonjá, pôde-se perceber empiricamente, em um terreiro musealizado, a natureza mesma de conceitos estudados pelos teóricos da museologia e do patrimônio como o de musealidade e o de musealização, no espaço em que tradição e conhecimento local são transmitidos entre gerações. A metáfora do céu e da Terra, da manifestação do divino na religião, ajuda a compreender a ideia de 'elevação' de um objeto do mundo que ganha o estatuto de patrimônio. Através dos processos da memória, que ocorrem no presente, os objetos de dada realidade social são elevados ao estatuto de 'coisa sagrada', por meio de um ato mágico. Utilizando o conceito antropológico de Marcel Mauss, é possível pensar a magia como análoga ao que pode se chamar de musealização. A musealidade abrange qualidades não-materiais do objeto que se pretende musealizar; ela remete a uma discussão da preservação que passa pela dicotomia entre vida e morte, e é por meio de sua imaterialidade imanente que os mundos sagrado e profano se encontram – no terreiro de candomblé e nos museus –, formando a retórica profundamente humana através da qual o patrimônio pode ser observado em uma microanálise.

PALAVRAS-CHAVE: Museu; Museologia; Patrimônio; Musealidade; Musealização.

ABSTRACT

With the observation of the candomblé community of Opô Afonjá, it was possible to empirically perceive, in a musealized terreiro, the very nature of concepts studied by the theorists of museology and heritage, such as museality and musealization, in a space in which tradition and indigenous knowledge are transmitted among generations. The metaphor of heaven and the Earth, of the manifestation of the divine in religion, helps to comprehend the idea of the 'elevation' of an object from the world, gaining the status of heritage. Throughout the processes of memory, occurring in the present time, objects of a given social reality are elevated, receiving the status of 'sacred thing' by a magical act. Considering Marcel Mauss' anthropological concept, magic can be understood as an analogous form of the so-called musealization. Museality refers to the non-material qualities of the object that is going to be musealized; it leads to a debate on preservation, and the dichotomy of life and death, and it is throughout its immanent immateriality that the sacred and the profane worlds are brought together – in the terreiro as well as in the museums –, constituting the deeply human rhetoric throughout which heritage can be observed in a microanalysis.

KEY-WORDS: Museum; Museology; Heritage; Museality; Musealization.

*Bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST); Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense (UFF). Membro do Conselho Executivo do Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM) do Conselho Internacional de Museus (ICOM).

Muitos ali dançavam e eram admirados quando nas festas em que podiam fazer música, reviravam os olhos e saltavam loucamente pelo barro batido, flutuavam no ar, faziam com que seus corpos fossem muitas coisas ao mesmo tempo, traziam fogo aos corações dos outros e, nessas horas, eram divindades.

JOÃO UBALDO RIBEIRO - VIVA O POVO BRASILEIRO

Não há natureza mais aérea que aquela do azul celeste. Esta natureza intangível estende-se dentro de nós assim como existimos nela, e a partir dela somos capazes de nos ver no mundo, temos a medida exata do nosso ser. Percebendo o céu, o humano sente-se inserido no cosmos, e aproxima-se da estrutura do mundo. Vendo-se diante do celeste absoluto, percebe o poder e a força do eterno, pressupõe a incomensurabilidade do divino (ELIADE, 1996, p. 100).. A transcendência celeste revela-se pela simples tomada de consciência da altura infinita, e o “muito alto” torna-se espontaneamente um atributo da divindade. Para Eliade, a simples contemplação da abóboda celeste é suficiente para desencadear uma experiência religiosa. Trata-se de uma tomada de consciência, através da qual o humano descobre a si mesmo em relação ao divino. A consciência da finitude aflora diante da percepção da imensidão do céu, em uma relação em que o humano se vê a partir do divino. Nesta experiência religiosa, a relação divina é uma relação específica com o real, que passa pela preservação da memória e a manutenção da tradição. Relação que atravessa os indivíduos de formas variadas, mas que pode, em sua essência, ser observada nos mais diferentes contextos.

A partir da microanálise de um contexto religioso é possível revelar a face sagrada do museu, instância capaz de realizar a ligação metafórica entre céu e Terra, entre o que se vê e o que se imagina existir escondido no real. Os museus selecionam elementos do real através dos quais o divino – ou o intangível, de modo geral – vem a se manifestar. Afinal, os deuses manifestam as diferentes modalidades do sagrado na própria estrutura do mundo (Id., p. 106). Eles habitam o céu, e nós os evocamos na Terra através do simbolismo religioso. E assim o *sagrado celeste* mantém-se vivo através dos símbolos e ritos que utilizamos para alcançar este lugar “muito alto”. Ao mesmo tempo infinito

e transcendente, o céu toca a terra neste encontro de subjetividades invisíveis. No limiar de naturezas diversas que o ar espalha em uma dança harmoniosa, o olhar mal consegue separar as coisas do mundo. Terra e céu se conjugam neste encontro e a consciência-de-si do ser é a única coisa capaz de se destacar nesta percepção da totalidade.

Na mitologia iorubá, Obatalá separa o céu (*orum*) da Terra (*aiê*). Na memória do candomblé, no início não havia a proibição de se transitar entre um e outro. A separação dos dois mundos foi, portanto, fruto de uma transgressão, de um rompimento de um trato feito com Obatalá (PRANDI, 2001, p. 514). Antes, qualquer um podia passar livremente e sem constrangimento do *orum* para o *aiê* e do *aiê* para o *orum*. Deuses e humanos podiam transitar pelos mesmos espaços. Segundo a mitologia, um casal sem filhos procura Obatalá implorando que lhes desse o filho desejado. Obatalá, relutante, decide dar a criança aos pais, mas impõe a condição de que o menino jamais cruze a fronteira do *orum*, tendo que viver recluso ao *aiê*. Os pais lhe escondem a

existência do céu, e o menino cresce na Terra. Um dia, porém, desconfiado, ao percorrer uma plantação que se iniciava no *aiê* e avançava para dentro do *orum*, consegue finalmente chegar ao céu e é imediatamente preso pelos soldados de Obatalá. Furioso com a quebra do tabu, Obatalá bate com força no chão com o seu báculo, criando, sem querer,

uma rachadura no universo e separando para sempre céu e Terra, *orun* e *aiê*, de forma que os orixás ficaram residindo no *orun*, e os seres humanos confinados ao *aiê*.

O mundo dos humanos estava separado daquele dos orixás. Mas diz a mitologia que os orixás tiveram saudade de suas peripécias entre os humanos (Id., p. 526). Foram queixar-se com Olodumare, que acabou consentindo que as divindades retornassem ao *aiê*, mas impôs a condição de que para isso teriam de tomar o corpo material de seus devotos. Oxum ganhara o encargo de preparar os mortais para receberem em seus corpos os orixás.

Os orixás agora tinham seus cavalos, podiam retornar com segurança ao Aiê, podiam cavalgar o corpo das devotas. Os humanos faziam oferendas aos orixás, convidando-os à Terra, aos corpos das iaôs. Então os orixás vinham e tomavam seus cavalos. E, enquanto os homens tocavam seus tambores, (...) enquanto os homens cantavam e davam vivas e aplaudiam, convidando todos os humanos iniciados para a roda do xirê, os orixás dançavam, dançavam e dançavam. (Id., p. 528)

Este é o mito que fundamenta o candomblé, presente no conhecimento – transmitido, sempre, oralmente – das diversas comunidades religiosas. Rica em sua

mitologia, a religião dos orixás faz a ligação entre céu e Terra, a partir de ritos que fazem parte da vida cotidiana dos devotos, fundamentados por uma relação com o mundo que transcende a realidade terrestre. Trata-se de uma relação celeste. O Museu aqui pode se beneficiar desta alegoria. O candomblé e sua mitologia abarcam o real através de uma sacralidade que lhes é imanente – que vê no profano os caminhos para se alcançar o sagrado. Em alguns casos essa sacralidade pode revelar a essência mesma da musealidade, atribuída às coisas do mundo, a partir do encontro entre a matéria e o invisível.

1. Sobre os usos da memória e a essência dos museus

“Objetos sagrados”, aqueles que fazem a ligação entre dois mundos que por alguma razão foram separados, são objetos *liminares* – que não constituem uma coisa só em si, mas que representam simultaneamente o ser e o não-ser como em um estágio liminar. Estes objetos são postos a representar duas coisas (uma presente e outra ausente) simultaneamente, ligando e *re*-ligando realidades distintas. No contexto particular dos museus, onde tais objetos liminares são produzidos, estes ganham o nome de *objetos musealizados*, de patrimônio ou mesmo de objetos de memória, e eles operam na relação simbólica entre algo que se vê, e algo que se deseja ver, mas que está ausente.

“É impossível reavermos completamente algo já esquecido”, é o que lembra Walter Benjamin (BENJAMIN, 1992, p. 152). E talvez, afirma ele, seja bom assim. De fato, o choque da reaquisição do passado seria de tal maneira arrasador para o indivíduo que deixaríamos, naquele exato instante, de compreender a nossa saudade. De qualquer modo, o esquecido carrega consigo o peso avassalador do que irá ficar para trás, e por isso, mais uma vez, há uma razão para que se esqueça. O lado mais intrigante, porém, do esquecimento, não está na coisa esquecida, mas naquela que levamos adiante, muitas vezes por razões as mais desconhecidas. O segredo que faz qualquer coisa perdurar faz parte de um precioso e constante processo de construção e reconstrução realizado por todos nós a partir de nossa experiência do real. A saudade despertada por cada uma destas coisas duradouras é a prova viva da

importância que elas tiveram na constituição de nossas identidades. O que incessantemente buscamos, portanto, nesta relação com o passado é a relação mesma que nos define, onde quer que ela possa estar. No entanto, voltar a ela, já não se pode mais. Para Benjamin, este é um fato irrefutável: "(...) posso sonhar como uma vez aprendi a andar. Mas isso de nada me adianta. Hoje sei andar; aprender a andar é que já não sei." (Ibid.)

Os objetos, as coisas do mundo, percebidos a partir da experiência, nós é que atribuímos a eles o poder de buscar, por associação, o passado. E quando essa memória, evocada por eles, é importante para o coletivo, eles são nomeados 'objetos de memória', ou, simplesmente, 'patrimônio', mesmo quando já constituem um patrimônio individual, já passam pelo afeto de alguém – já afetam, de uma forma ou de outra, o indivíduo. Lembremos que 'recordar' quer dizer "passar novamente pelo coração". E assim, toda lembrança está ligada ao nosso mais íntimo ser; todo patrimônio brota de uma relação emocional com o mundo.

Nas comunidades dos terreiros de candomblé, esta relação com as coisas do passado se dá de forma bastante fluida. O que fica preservado na memória está efetivamente existindo no presente. O passado é o que já se esqueceu, e não é válido tentar evocar o que já passou. As relações entre céu e Terra, assim como aquelas entre as gerações, partem do presente vivo. E é partindo do conhecimento local, da observação

do terreiro de candomblé musealizado do Opô Afonjá, que pretendo, no presente texto, narrar a natureza mesma de conceitos como os de musealização e musealidade, em suas aplicações mais profundamente humanas.

A história da constituição do patrimônio cultural está condicionada por uma sequência de rupturas: mudanças nas crenças coletivas e modos de vida, desorganizações técnicas, propagação de novos estilos que substituem os antigos. Toda a construção patrimonial se dá em um constante processo em que a memória entremeia concomitantemente passado, presente e futuro, mas a partir de olhares do presente no ato mesmo em que este é vivido e experimentado. Os museus abrigam objetos que, em sua maioria, vêm de um passado ou que já tenham participado de processos de mudanças e trocas, na constituição de um patrimônio presente. O domínio da identidade e da memória, o domínio dos museus, é o domínio dos mitos, símbolos e representações, que indicam no presente os caminhos já tomados e aqueles que poderão se tomar. Esta é a base daqueles museus que atuam no desenvolvimento das populações e são criados por elas. Segundo Davallon (DAVALLON, 2002, p. 44), uma das deficiências habituais do patrimônio no seu modo de colocar-se na esfera do real é, precisamente, a de separar o que é diferente do que é continuidade. A ideia mais comum é a de que o patrimônio assegura a continuidade entre aqueles que o produziram, ou o

depositaram, e os que são os herdeiros a quem ele foi transmitido. Logo, dificilmente podemos negar que a transmissão é constitutiva do patrimônio; sem ela sequer seria possível utilizar este termo.

A transmissão visa efetivamente uma continuidade entre os tempos das gerações; continuidade física (conservação) e continuidade de *status* (continuidade simbólica do objeto do patrimônio). E somos nós – todos aqueles que se ‘afetam’ dessa relação – que decidimos *que* edificações, *que* paisagens, *que* ritos, discursos ou memórias irão receber o estatuto de patrimônio. A operação parte do presente para visar os objetos do passado, mesmo que seja um passado recente. A questão não é como garantir a continuidade para evitar uma ruptura, mas definir como ela é constituída a partir das rupturas que sucedem. Trata-se de uma questão de decisão, que segue a lógica da continuidade e da ruptura. E é nessa interseção entre ruptura e continuidade que atua o Museu; ele acontece “na relação entre o que foi e o que é no instante” (SCHEINER, 1998).

Diferentes sociedades e culturas têm concepções próprias do tempo e do transcurso da vida, e tendem a organizar de forma própria os acontecimentos e a *história*. Estas diferenças se dão pela própria constituição da memória coletiva de cada grupo, o que leva à impossibilidade de se pensar uma história única para todos eles. Para Maurice Halbwachs, não há dúvida de que a história é um conjunto de

fatos selecionados e fixados que ao longo de algum tempo ocuparam lugar de destaque na memória dos homens (HALWACHS, 2001, p. 45). Por outro lado, existem múltiplas memórias coletivas, e esta seria uma das razões para que elas se distanciassem da história – pode-se dizer, na percepção clássica, que só existe uma história. (Id., p. 48)¹ Assim, não existem tempos universais ou únicos, mas a sociedade se decompõe em uma multiplicidade de grupos que possuem, cada um, o seu próprio sentido da *duração*.

Em sociedades de cultura mítica, em geral, o tempo é circular e a vida é concebida como uma eterna repetição do que já aconteceu, em um passado remoto narrado pelo mito. No candomblé, a ideia de tempo que se pode observar não apenas nas festas e rituais, mas também no cotidiano do terreiro, é a que está sujeita ao acontecer dos eventos e ao sabor da realização das tarefas (PRANDI, 2005, p. 25). O passado recente, nas comunidades de candomblé, confunde-se com o presente, de forma que os mortos podem participar da experiência presente dos vivos, enquanto estiverem vivos em suas lembranças. Este “*museu de memórias*”, em seu estado mais intangível, se constrói constantemente no cotidiano das pessoas, em suas relações com os antepassados.

Hoje estamos em outra instância daquela que via nos objetos a certeza de um passado cristalizado: a preservação não está somente direcionada para o que é adquirido e para o passado, é uma atitude proposta para questionar o presente, o meio ambiente e a vida atual. E, quando falamos em preservação e conservação neste novo contexto do museu integral (UNESCO, 1973, p. 198)², não é uma referência à preservação estática do objeto material. Aqui se fala em uma preservação ativa e viva, como é próprio Museu; é a preservação que deixa o objeto musealizado permanecer em seu uso, ‘naturalmente’, sem que ele perca suas características e, ao mesmo tempo, sem que seja cristalizado e removido perpetuamente da esfera do social. Sendo assim, a preservação é a manutenção dinâmica do que é vivido, em ato, e esta é a base para se pensar a ação denominada de comunitária nos museus.

O museu/comunidade/terreiro que aqui se propõe estudar deve ser visto como aquele – diria Bellaigüe – que nasce do desejo de um

¹ Para o autor, pode-se pensar em uma ‘história universal’, mas jamais em uma ‘memória universal’.

² Noção de museu, proposta pela Declaração de Santiago, no Chile, em 1972, que engloba o meio social em que este se vê inserido, atribuindo como responsabilidades museológicas algumas das responsabilidades sociais. Esta concepção representou para os museus e para a reflexão museológica um convite a se perceber as sociedades objetificadas nos museus a partir do conjunto de relações que elas evocam, mais do que através dos seus produtos culturais, naturais e históricos. Da mesma forma o patrimônio, apreendido em sua integralidade é capaz de evidenciar todo o corpo de relações que o produziram, e os processos dessa produção.

³ Aqui falamos em uma conservação do patrimônio em processo, que se dá sempre no presente, ou seja, uma conservação daquilo que ainda está em uso no cotidiano, sujeito às variações e trocas que se dão em contato com o humano e com o meio. É o tipo de conservação que se atribui às línguas faladas, que são preservadas por aqueles que fazem uso delas e estão em constante mutação.

dado grupo de identificar-se ou de reconhecer sua memória, face a um assombro que brota do confronto com o presente (BELLAIGÜE, 1994). É somente através desta essência liminar dos museus, que se coloca em prática a musealização, que tem como fins últimos a conservação³ e a transmissão do patrimônio dos grupos, daquela parcela do invisível que se deseja tornar visível.

2. Îlê Opô Afonjá: a construção do axé

É fato sabido que os monumentos mais valiosos, o maior dos patrimônios da cultura negra na Bahia são as pessoas antes das coisas. Ao se tombar um terreiro de *candomblé*, o que se deseja preservar em primeiro lugar é o grupo social que nele vive, se transforma e se manifesta culturalmente pela religião. As *iyás*, as mães, figuras emblemáticas dentro de grande parte destas *comunidades*, são responsáveis pela preservação da memória das linhagens religiosas descendentes de nações africanas (CAMPOS, 2003, p. 7). Estas mulheres asseguram a ligação das comunidades com seus ancestrais míticos. Elas educam e conduzem, recriando constantemente os costumes africanos na diáspora. A liderança religiosa é liderança comunitária. A mãe (*iyá*), no caso dos grupos matriarcais, recebe, juntamente com o título de *ialorixá*, um cargo herdado diretamente da velha tradição *iorubá*.

O Îlê Axé Opô Afonjá, terreiro da nação Queto, foi fundado em 1910 por Mãe Aninha (*Obá Biyi*), em São

Gonçalo do Retiro, no bairro do Cabula, periferia de Salvador – oásis da cultura considerada tradicional em meio a uma periferia conturbada. Ao chegar pela primeira vez à Îlê – ou casa – Opô Afonjá fui recebido por um grupo de pessoas que, sem deixar interromper as atividades do cotidiano, não demonstraram qualquer desconforto com a situação particular de serem observados por um Outro. Logo que demonstrei minha curiosidade pelo local e pelo trabalho ali desenvolvido, toda a experiência se tornou ainda mais acolhedora. Rapidamente era despertada em parte dos moradores locais o desejo de mostrar a mim sua casa, o axé, que na terminologia local significava verdadeiramente a integralidade entre o território local, a religião e as relações que daí advinham, incluindo aquelas com a natureza que permeia o espaço. Este, por sua vez, não pode ser definido exclusivamente como um espaço religioso: é um espaço verdadeiramente habitado, onde vive um grupo de mais de 300 pessoas e 20 famílias. O terreno, tombado em 1999 pelo IPHAN, a partir do esforço e insistência de Mãe Stella, abriga a população ativa no *candomblé* do Opô Afonjá. Orgulhosos por serem patrimônio público, os integrantes da comunidade afirmam que se não fosse pelo ato do tombamento aquele território já não existiria em meio aos arredores ocupados atualmente pelo processo intermitente de favelização. O desejo da musealização contínua das relações no cenário tombado se vê refletido na ênfase dada

nos discursos à *comunicação* da identidade do candomblé como mecanismo que permitiria retirar da marginalidade um coletivo mal interpretado pelo senso comum.

A escola municipal Eugênia Anna dos Santos – que recebeu o nome da fundadora do Opô Afonjá – localizada dentro do terreno tombado, recebe as crianças da comunidade, assim como recebe alunos do bairro do Cabula e arredores. O trabalho desenvolvido está diretamente voltado para a religião como fonte de reconhecimento e auto-estima. As canções e as histórias de cada orixá são ensinadas, assim como as crianças também têm o contato com a natureza através do jardim ao lado, a horta, onde elas mesmas cultivam as plantas a serem usadas nos rituais. Neste ambiente, cada um cresce interagindo com a religião, com a cultura local, e desde muito cedo já há o sentimento de fazer parte do grupo. Diferentemente de alguns terreiros de candomblé, no Opô Afonjá, o orixá é revelado no início da infância, na construção de uma identidade individual dentro da coletividade – mas a partir das categorias construídas na memória do coletivo. O terreiro, portanto, se espalha para além dos limites do “tombamento”, através das pessoas que carregam consigo, na valorização de si mesmas, o que ali é preservado como bem imaterial de maior valor.

2.1 A experiência museológica: o espaço do terreiro e o lugar da musealização

A relação com o passado no Opô Afonjá está marcada, de forma aparente, na constituição do espaço físico e social do terreiro de candomblé que abriga a comunidade – e onde o sentido de comunidade é praticado. A alguns passos da escola, a grande cruz fincada ao solo lembra a todos os passantes o culto aos ancestrais. Passado, presente e futuro, então, se encontram no mesmo chão. Naquele lugar, é fora das paredes do pequeno museu tradicional que guarda alguns objetos representativos da história do terreiro, que se dá a experiência museológica. A concepção empírica de um “museu comunitário”, com todos os seus atributos, está ali presente, sem que, entretanto, qualquer tipo de terminologia museológica seja atribuída ao conjunto. O processo de musealização no sentido que aqui se propõe se manifesta em todas as ins-

tâncias do terreiro. A maior parte das atividades locais gira em torno das práticas religiosas e da perpetuação da tradição. Toda a organização comunitária se dá de acordo com a preservação da memória.

Com efeito, ao se pensar o espaço a partir de uma abordagem não-geométrica e não exclusivamente física, podemos entender a proposta de Michel Maffesoli, de que “o espaço só tem sentido se pode ser vivido com outros, de perto” (MAFFESOLI, 1996, p. 262). Para o autor, o espaço é tempo cristalizado, ele é estipulado pelas relações sociais em uma esfera que une natureza e cultura, universo tangível e intangível – como é possível perceber no Opô Afonjá e em outros espaços musealizados por grupos de pessoas, nas práticas de seus cotidianos coletivos. Desta forma, o que define o sucesso de museus comunitários e a plena vivência do espaço, são as pessoas que o habitam. Assim, o espaço se difere do lugar, no sentido de o primeiro poder ser pensado como um “cruzamento de móveis”, como na concepção de Michel de Certeau, que é animado pelo conjunto de movimentos que nele se desdobram, produzidos pelas operações que o orientam, circunstanciam e temporalizam (CERTEAU, 1994, p. 2002). O espaço é um lugar praticado, e sob esta ótica, o mundo só existe porque o partilhamos com outros; pois este é um mundo emocional, mundo afetivo. Esta é a lógica que se deve utilizar para compreender o terreiro. Instância relacional, o terrei-

ro não é o território onde se pratica o *candomblé*, é um espaço simbólico fundado na prática religiosa; ele se dá pelas relações que nele sucedem, e ele é palco e *altar* para as representações que o grupo faz de si mesmo. Estas relações e representações que se pretendem transmitir pelo ato mesmo da musealização, são guardadas no discurso e fixadas nas pessoas, fazendo circular no espaço o que a comunidade chama de *axé*.

2.2 A transmissão do patrimônio e o sentido de museu

Esta força, este *axé* em sua profunda intangibilidade pode ser percebido como o principal conceito para se começar a compreender a complexidade da crença mantenedora da religião de descendência africana neste contexto. O *axé* revela a presença da fé religiosa em quase todos os aspectos da vida cotidiana dos moradores do Opô Afonjá, podendo ser estudado como um *fato social total*⁵, no sentido de integrar a vida banal ou *profana* e a vida *sagrada* em um só fluxo de forças – que abarca, notadamente, o patrimônio afetivo e religioso, tangível e intangível.

É interessante pensar que as *iyás*, herdeiras e portadoras do *axé* no terreiro, se referem a ele como uma força material, assim como espiritual. Antes mesmo de ter de zelar pela guarda dos templos, altares, ornamentos e de todos os objetos sagrados, as mães de santo têm a responsabilidade de preservar o *axé*, ou todo o resto perde o seu sentido. Para as ialorixás, a relação com o divino faz transcender a vivência comunitária, constrói o carisma e estabelece o *axé*. Quando se relacionam com sua comunidade, as *iyás* já revelam seu olhar encantado; elas “vêm as coisas daqui com os olhos de lá” (CAMPOS, 2003, p. 23). A dinâmica do grupo funciona como se toda estrutura comunitária fosse periodicamente substituída por uma nova ordem enviada pelo *orun* – vinda do céu – a cada ascensão de uma ialorixá. O centro em torno do qual existe e se transforma toda a comunidade é o útero da mãe, o ninho de onde provém toda a força, o centro mais íntimo da casa a partir do qual a tradição se mantém, corpo por onde o poder circula e se propaga. É, então, por meio de um poder sustentado na individualidade que se estrutura a comunidade.

É no ritual do *candomblé* que toda indi-

vidualidade é reafirmada, e se constrói a autoestima coletiva, assim como as identidades individuais. No entanto, esta relação específica com o “eu” se dá através da ancestralidade – que delinea o pertencimento, o merecimento e a participação – mas que se resolve em outro plano que não o terrestre. Não é no *aié*, mas no *orun*, que as relações e os destinos se esclarecem (Id., p. 19). Assim, a crença no sagrado perpassa um conhecimento, mas também um desconhecimento. Ao mesmo tempo em que os indivíduos reverenciam a sua origem, voltando-se para os ancestrais e fazendo deles uma fonte de autenticidade e de sacralidade, eles buscam respostas e acreditam que estas virão por meio do contato com o divino. Neste sentido, o objeto sagrado – tangível ou intangível – transmitido pelos deuses e retransmitido pelos ancestrais, é patrimônio do Opô Afonjá, guardado por um universo ritualizado e pelos segredos⁵ da religião.

O *candomblé* é uma religião de chamado (*peji*), e a adoração do orixá é feita no *peji* – que também designa ‘altar’, mas que no sentido iorubá se refere ao lugar em que se reúnem os que são chamados, espaço de encontro dos diversos iniciados, onde o sagrado se manifesta. O corpo é o grande *peji* através do qual o orixá é adorado na incorporação absoluta, o transe, “situação em que desaparece o adorador, permanecendo apenas o adorado” (Ibid.). O ‘altar’ desaparece, resta apenas o orixá. Perde-se o corpo e ganha-se aquilo que o indivi-

⁵ Em diversos momentos, no discurso das lideranças locais foi explicitada a dificuldade de se disseminar o *candomblé* – no sentido de torná-lo conhecido e logo desmarginalizá-lo – sem que, entretanto, se desvele os segredos da religião.

dualiza, o orixá, que está no não-tempo e no não-espaço, mas naquele momento faz parte da comunidade, lhe dá sentido. O patrimônio de todos e de cada um passa a ser a própria pessoa investida de sentido no ritual. Os ritmos que brotam das figuras dançantes são “ritmos de alguma coisa dentro de cada um, sangue pulsando, dedos se abrindo, fôlegos tomados, tudo o que pode ocorrer no corpo, tudo a que o espírito se entrega” (RIBEIRO, 2007, p. 107). O orgulho que se vê espelhado “em todo gesto, toda martelada de pé, todo olhar levantado, todo ombro erguido, todo passo à frente, todo agitar de braços e mãos, tudo com que se pode exhibir altivez” (Ibid.), aí se produz a musealidade, aí está o patrimônio vivo.

3. Magia e musealidade

A partir de uma investigação da própria natureza da musealização, pode-se perceber que a ‘elevação’ de um objeto da cultura à categoria de patrimônio se dá como uma espécie de atribuição mágica a um objeto determinado, ou a um espaço a que se atribui valor, fragmento do mundo que, imediatamente, ganha o sentido de excepcionalidade sobre a totalidade – ele representa-a e contém todo o resto em si, ou ainda, como no caso do terreiro, representa algo que se vê para além do mundo da matéria.

Como explicitou Ivo Maroevič, a *musealidade* abrange a maior parte das qualidades não-materiais do objeto ou dos conjuntos de patrimônio; ela é a caracte-

rística de um objeto material que, *inserido em uma realidade, documenta outra realidade* (MAROEVIČ, 1997). Termo pensado na museologia por Zbyneck Stransky, como *qualidade das coisas musealizadas* (apud. BARY; TOMBELEM, 1998, p. 229), diz respeito a um estado inicial da musealização, de separação ou suspensão (que exigiria, de um certo modo, a extração simbólica ou real – do contexto de origem⁶). *Musealidade* é, portanto, o valor não material ou o significado de um objeto que nos dá o motivo de sua musealização (MAROEVIČ, 1997). Trata-se de uma ressignificação necessariamente. *Musealização*, segundo Maroevič, é o processo que permite aos objetos viverem dentro de um contexto museológico. Pode-se dizer que ela é o ato de produzir objetos inalienados e inalienáveis, que têm a função de “representar o irrepresentável” (GODELIER, 2007, p. 85). A musealização, assim, nasce com a musealidade, que pode ser entendida, sociologicamente, como um tipo de consenso nos grupos humanos, que lhes confere sentido e lhes permite existir na esfera do simbólico. Logo, a musealização opera analogamente a um ato mágico no conceito antropológico elaborado por Marcel Mauss.

Entendendo a magia como forma primeira do pensamento humano, Mauss afirma que, como fenômeno que compreende agentes, atos e representações (MAUSS, 2005, p. 55), a magia como um todo e os ritos mágicos em geral são fa-

⁶ Stransky enfatiza que é preciso que o contexto de onde o objeto foi ‘retirado’ seja documentado – já que há a separação de elementos – para que possa haver a restituição. Sem a documentação acompanhando-a, a coisa selecionada não pode se tornar uma ‘musealia’ (objeto de museu). (STRANSKY, 1995 apud BARY, TOBELEM, 1998). E nesta perspectiva musealidade e musealização estão ligadas ao registro como forma legal de conferir valor a um bem (ou de tradução do

valor simbólico já existente em estatuto patrimonial reconhecido por lei).

⁷ A simpatia sendo aquilo que prevê que semelhantes produzem semelhantes, da mesma forma que coisas que já estiveram em contato continuam a agir umas sobre as outras (MAUSS, 2005, p.50).

tos da tradição. Ou seja, atos que não se repetem, não são mágicos. E, da mesma forma, atos cuja eficácia todo um grupo não crê, também não o são. O autor ainda aponta que, sendo a simpatia “característica necessária e suficiente da magia”⁷, os ritos mágicos são simpáticos e os ritos simpáticos são mágicos. Sendo assim, de acordo com Mauss, na simpatia, “a parte está para o todo assim como a imagem para a coisa representada” (Ibid.) em um processo que muito se assemelha aquele que chama-se hoje de *musealização*.

O mistério também está presente na magia. Como característica fundamental das cerimônias mágicas mencionada por Mauss, estas não costumam ocorrer no templo ou no altar doméstico, “mas geralmente nos bosques, longe das habitações, na noite ou na sombra” (Id., p. 60). Mesmo lícito, o ato mágico se esconde: “mesmo quando é obrigado a agir diante do público, o mágico busca evadir-se; seu gesto se faz furtivo, sua fala indistinta” (Ibid.). E assim, o isolamento aqui, como o segredo, é um sinal quase perfeito da natureza íntima do rito mágico; “o ato e o ator são cercados de mistério”. Esse mistério, constitutivo do ato mágico, onde quer que ele ocorra, pode ser explicado como um desconhecimento comum entre o mágico e seu cliente, e não é a mesma coisa que a simples cumplicidade no secreto (FAVRET-SAADA, 2007, p. 46). Todo tipo de magia se sustenta por aquilo que não se permite saber. Por isso não há razão para que o membro de um

grupo definido pela religião – ou pela magia da musealização – esteja interessado pelo projeto de desvelar aquilo que só pode subsistir velado, em nome do qual ele deveria renunciar aos benefícios simbólicos de dispositivos tão preciosos (Ibid.). As sombras, assim, fazem parte do objeto mágico que é um objeto liminar. Desta forma, o acesso ao ato mágico – como testemunha, como ator, ou como mero observador – confere certo valor simbólico ao indivíduo no grupo, já que este também passa a fazer parte dos dois mundos. No Opô Afonjá, as crianças, a partir do momento em que lhes é permitido participar de festas que antes lhes eram secretas, adquirem um novo estatuto na comunidade do terreiro e até mesmo entre seus familiares.

Assim, do mesmo modo pelo qual o mágico atua, a experiência museal atribui valor na dialética do mistério e da revelação. E é neste sentido que objetos são “elevados”, isolados, valorizados, revestidos de magia, e se tornam patrimônio – categoria mágica que os permite transcender a realidade e os remetem a um real remoto, imaginado e idealizado, que legitima o seu grande poder.

Esta concepção da magia descende da formulação de Tylor (TYLOR, 1913) sobre o animismo, que entende a necessidade mental humana de atribuir “almas” às coisas do mundo como se fossem semelhantes aos próprios homens. A alma, segundo Tylor, como causa da vida e do pensamento, capacidade de penetrar em outros corpos, de humanos, animais e objetos, é a base da diferenciação entre material e imaterial, de forma que o que há hoje, na religião e também nas ciências, não deixa de ser um caráter animista, que passa por uma afirmação de ideias, que tendem a ser reificadas e objetificadas de maneira que o que nasce como ideia, ou conceito, perde gradativamente o estatuto de ideia e se torna “coisa”. Não seria este semelhante ao processo que forma os patrimônios e que dá sentido aos objetos dos museus?

Mas para a magia funcionar, no sentido de “fazer” patrimônios, os quadros da memória são ligados e religados aos contextos do presente. O objeto, por exemplo, retirado de seu contexto histórico precisa ser ressignificado para que seja musealizado, já que o sentido da musealização é sempre construído no presente, a partir dos múltiplos olhares que direcionamos ao passado ou a outros mundos

ocultos. Ao longo desse processo a musealidade encaminhará a descoberta de estímulos para a associação e a conotação. Promoverá uma compreensão integral dos valores do patrimônio, produzindo uma “substância” que pode ser comunicada às pessoas de diferentes gerações. Tradicionalmente apoiada nas coisas materiais, a musealização está voltada a uma ação de produção coletiva de sentidos. Assim ela assume um papel proeminente na constituição de uma memória patrimonial. Mais do que produzir patrimônios, ela os insere em narrativas específicas, cria contextos e formula falas. O objeto mágico, através do museu, põe em prática a sua magia. O que o torna convincente é o próprio resultado de sua ação sobre aqueles que se permitem engajar na performance do mágico.

4. Vida, morte e musealização

Com seu sopro, Oiá atíça com furor as chamas da forja de Ogum que precisava de armas para a guerra, e o sopro distante de Oiá reavivava a forja fria. Segundo a mitologia dos orixás, Oiá – que mais tarde seria chamada de Iansã, ao se tornar mãe de nove filhos –, com um sopro que atravessava toda a terra e arrastava consigo pó, folhas e tudo o mais pelo caminho (PRANDI, 2001, p. 304), criou o vento, e quando este ficava tão forte que a tudo destruía, criou também a tempestade. Na tentativa de manter a chama acesa, Oiá destruía o caminho por onde seu sopro passava. Talvez o seu dilema tenha contribuído para que fosse nomeada rainha dos espíritos dos mortos, condutora dos *eguns* para o outro mundo, responsável por gerar a ponte entre Terra e céu.

O vento furioso, símbolo de uma cólera pura (BACHELARD, 2001, p. 231), da cólera sem objeto e sem pretexto, a tudo toca com seu poder de destruição. Mas, na ganância de destruir sem razão, o vento dá ao ser a força da criação. Vê-se aqui nesta alegoria, que o destruir é caminho para criar. Vida e morte dão forma ao ato da musealização que é um ato sempre inacabado. Descobrimos, enfim, que a espontaneidade da criação não existiria sem o sopro destrutivo de Oiá.

Para Merleau-Ponty, a vida nada mais é do que a morte anulada, já que se acredita ser “obrigado a explicar por um princípio estranho tudo o que nela ultrapassa a simples soma de suas condições necessárias” (MER-

LEAU-PONTY, 2003, p. 87). No candomblé, vida e morte fazem parte de um ciclo que sempre se repete – a criança que nasce é o velho que retorna (PRANDI, 2005, p. 53). Vida e morte se alternam e se complementam. Este é o ciclo que liga *aiê* – aqui como instância onde se dá o contato dos vivos e a natureza –, e o *orun* – mundo sobrenatural onde estão os orixás, outras divindades e os espíritos ancestrais. Não há julgamento após a morte, e os espíritos retornam à vida no *aiê*, tão logo possível. O melhor dos mundos é aquele em que se vive, o *aiê*, pois nesta mitologia o bom é viver. Assim, o *emi*, sopro vital, é o que permite que a vida se manifeste. Representado pela respiração, ele deixa a materialidade do corpo no momento da morte. Detentor deste sopro vital, de uma espécie de *emi* próprio, o Museu desperta a vida nas coisas – e não o contrário.

A preservação do patrimônio tem origem, onde quer que tenha sido posta em prática desta forma pela primeira vez, da vontade humana de marcar a sua permanência. É característico de qualquer grupo humano querer se fazer presente, mesmo antes de ter a sua finitude evidenciada. Esta tendência se justifica na ideia defendida por Scheiner da “incessante busca humana da permanência”, que faz com que o ser humano tente “iludir a finitude” já que esta é a forma que encontra para se fazer presente mesmo após a morte. É nesta relação com a temporalidade que se fundamenta a noção de

patrimônio:

Apenas a morte nos devolve à essência do universo: deixamos de ser entes para integrarmos ao mundo. É esta a nossa angústia primordial, da qual procuramos escapar pela imersão na cotidianidade: saber que nosso Ser morrerá sozinho, pois a morte não pode ser partilhada, nem evitada. E é para escapar a essa angústia que continuamente elaboramos representações da permanência. (SCHEINER, 2004, p. 33)

Aqui a ideia destrutiva do fim liga-se à preservação. Trabalhando o conceito de patrimônio ligado à noção da morte – ou da sua negação através da preservação cristalizadora – Scheiner lembra que, neste caso, ela pode ser interpretada também como transformação, e não apenas como fim. A esfera patrimonial é constituída por uma forte tendência de se enganar a morte, “como se fosse possível fazer parar o tempo, ou impedir a matéria de movimentar-se no espaço” (Id. p. 78). A autora constata que o registro ou inscrição de alguma coisa como bem patrimonial, o ato de tombamento, poderia corresponder “a um ritual de ‘morte iniciática’” (Id. p. 84) por meio do qual a referência só existe de fato na instância patrimonial. É como se o bem deixasse de existir no mundo real, perdendo sua vida útil, e deixasse de estar em constante interação com a sociedade a que pertence, abandonando a realidade

para fazer parte de um mundo sagrado e inalcançável pelos mortais. Lembro aqui que a morte pode significar a passagem para uma suposta eternidade, na qual tudo se mantém como referencial. O que seria morte, então, para as coisas que temos como patrimônio, é, na verdade, uma passagem da existência profana, para uma outra vida na esfera do sagrado.

Podemos ainda falar de uma musealização da vida que não teme a perda, mas a enfrenta bravamente. Para Cury (CURY, 1999), o “Museu-poeta” é aquele que possui um “olhar museológico” capaz de perceber o valor dos objetos ao selecioná-los e ao preservá-los. O “olhar museológico” é o critério poético do museu para reconhecer a poesia espalhada nas coisas. O museu não coleta coisas, ele coleta a poesia que está nelas. Sendo assim, é este “olhar museológico” que vê além das próprias coisas, que define a musealização. Para Cury, a proximidade entre os sentidos expostos faz com que o uso mais comum do termo “musealização” corresponda ao processo global que parte da aquisição, chegando à comunicação: o processo de musealização englobaria, e ao mesmo tempo se concluiria, na comunicação museológica. No caso dos museus de território e, especialmente, dos ecomuseus⁸, ela se dá a cada dia, de forma contínua, desenvolvendo-se juntamente com a comunidade e o território. Entretanto, as novas ideias da museologia, relativas ao patrimônio e à musealização de qualquer objeto representativo da relação do humano com o real, estimulam a crença de que tudo pode ser musealizado. O museu pode ser visto como o lugar consagrado de todos os grandes valores culturais, como já afirmava Jeudy.

Mas então, o que é o museu, quando desejamos preservar elementos de nossa cultura que antes não eram pensados como musealizáveis? O que acontece quando desejamos musealizar territórios, valores culturais locais e comunidades? Entre a reconstituição ‘autêntica’ e a produção de um artifício absoluto, as escolhas estratégicas se opõem, e a “arqueonostalgia” – como diria Jeudy (JEUDY, 1990, p. 176) – é chamada a se sobrepor aos múltiplos jogos de memória do futuro⁹. Stransky, no âmbito desta crítica contemporânea à musealização, lembra que o termo museificar passa a ser usado para dar

⁸ Instituição museal que associa a preservação do patrimônio cultural e do patrimônio natural no contexto social de uma comunidade, tendo como principal bem preservado no cotidiano a memória das pessoas. Entendido como “laboratório, conservatório e escola” por Georges-Henri Rivière, um dos teóricos do termo na década de 1980, o ecomuseu também pode ser pensado como “espelho” ou representação em que a comunidade se vê e constrói a sua auto-

-estima a partir do reconhecimento de si no patrimônio local. Para muitos autores, o ecomuseu reforça e amplia as diversas formas de atividade museológica – relativiza significativamente o que se entendia antes por musealização, dando-lhe um sentido prolongado – acrescentando-lhes grande abertura. (SOARES, 2008).

⁹O termo “arqueonostalgia” se refere ao nostálgico olhar que se volta exclusivamente para o passado longínquo.

¹⁰No ótica de tal crítica, v. BAUDRILLARD, 1991.

sentido pejorativo ao ato em si (STRANSKY, apud BARY & TOMBELEM, 1998)¹⁰.

Perceber os museus e os patrimônios como fazendo parte de um só movimento de mudança, em estado inacabado, significa pensá-los inseridos em uma realidade constituída de constantes perdas que levam à criação. O desapego pela permanência chega aos museus junto com o sopro de Oiá. Destrói-se completamente o caminho até o destino, mas a chama acesa na forja de Ogum não se deixa apagar. O candomblé, religião que evoca um universo encantado que transcende a materialidade do real e toca profundamente os sentidos dos seus fiéis, lança ao mundo um olhar próprio, que muito se assemelha em intensidade e em poder, àquele lançado pelo museu sobre as coisas que caracterizam a relação do humano com o meio. Ao evocar o invisível, o candomblé remete à origem individual das pessoas e produz uma experiência mágica que define o papel de cada um na comunidade religiosa. A preservação desta experiência, e dos ritos e mitos que a constituem, faz do terreiro um espaço de memória, um patrimônio e um museu.

5. Museu: morada dos deuses

O céu é a morada dos deuses; é, segundo Eliade (ELIADE, 1996, p. 101), onde chegam alguns privilegiados, mediante ritos de ascensão. Para lá se elevam as almas dos mortos, e o “muito alto” é, portanto, uma dimensão inacessível ao humano como tal, pertencendo

aos seres sobre-humanos. Aquele que se eleva deixa de ser humano e passa a fazer parte da condição divina. O “subir ao altar” é o abandono da condição humana para se alcançar o céu.

Exu é o orixá sempre presente no momento em que céu e Terra se encontram. O culto dos demais orixás depende dele, que é o mensageiro (PRANDI, 2001, p. 20). Sem a presença de Exu, orixás e humanos não podem se comunicar. Sem sua participação não existe movimento, não existe mudança ou qualquer tipo de troca entre os dois mundos. É a sua voz e a sua fala que permitem este encontro. E, a partir do momento em que as portas se vêem todas abertas, tanto no orum como no aiê, inicia-se a dança mágica que caracteriza o momento em que o terreiro se faz altar e se aproxima do céu. É neste momento que se dá a verdadeira ligação – ‘*religare*’ – com o divino. O que antes era o “muito alto” agora toca a Terra de forma avassaladora, percorre o interior dos seres, manifesta o sagrado intangível na matéria do corpo humano. Neste instante, tudo o que importa está ali manifestado, é tudo que se pode perceber pela experiência do divino na individualidade do próprio corpo. O Museu também assim se manifesta. O que o constitui é a própria força de sua presença. Como o orixá que desce a Terra, o Museu se manifesta na presença, e o que vale é a sua forma no agora.

Tudo nos eleva, tudo nos levanta, mesmo quando descemos (...) Essa mocidade da leveza não será a marca dessa força confiante que nos vai fazer deixar a terra, que nos faz acreditar que vamos subir naturalmente aos céus, com o vento, com um sopro, levados diretamente pela impressão de felicidade inefável? (Id., p. 33)

Com efeito, a musealização é o meio pelo qual o Museu se manifesta no instante do presente. Ela dá sentido às coisas do mundo, aquelas que queremos ter mais perto, guardadas, para que não corram a risco da distância, mas que, ao mesmo tempo, são aproximadas do céu, onde a finitude da matéria terrestre não pode chegar. E nessa dicotomia entre o ‘próximo’ e o que está ‘muito distante’, entre vida e morte, céu e Terra, tão

característica da preservação do patrimônio – pois este conjuga em si matéria e não-matéria, presença e ausência – museus e patrimônios se recriam, pois a cada momento é recriado o seu objeto, a sua essência, o indivíduo humano, que se renova também neste eterno tocar de céu e Terra.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARY, Marie-Odile de, TOBELEM, Jean-Michel (dir.). Manuel de muséographie: Petit guide à l'usage des responsables de musée. Biarritz: Option Culture, 1998.

BELLAIGÜE, Mathilde. Memória, Espaço, Tempo e Poder. In: ENCONTRO [ANUAL] DO GRUPO REGIONAL DO COMITÊ INTERNACIONAL DE MUSEOLOGIA PARA A AMÉRICA LATINA E O CARIBE / ICOFOM LAM (2). Quito, Equador. 18 julho / 23 julho 1993. Coord. Lucia Astudillo, Nelly Decarolis, Tereza Scheiner. Museus, Museologia, Espaço e Poder na América Latina e no Caribe. Quito: Organização Regional do Conselho Internacional de Museus para a América Latina e o Caribe / ICOM LAC. 1994.

BENJAMIN, Walter. Rua de sentido único e Infância em Berlim por volta de 1900. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

BRULON SOARES, B. C. Quando o Museu abre portas e janelas: O reencontro com o humano no Museu contemporâneo. 2008. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2008.

CAMPOS, Vera Felicidade de Almeida. Mãe Stella de Oxóssi: Perfil de uma liderança religiosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CERTEAU, Michel de. Relatos de espaço. In: _____. A invenção do cotidiano. Petrópolis: Vozes, 1994.

CURY, Marília Xavier. Museu, filho de Orfeu, e musealização. In: SIMPÓSIO MUSEOLOGIA, FILOSOFIA E IDENTIDADE NA AMÉRICA LATINA E CARIBE. ICOFOM LAM, Coro, Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, p.50-55, 1999.

DAVALLON, Jean. Tradition, mémoire, patrimoine. In: SCHIELE, Bernard (dir.). Patrimoines et identités. Québec: Éditions Multimondes, 2002.

ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano: A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

EVRARD, Marcel. The Ecomuseum: conscience of lasting, transitory expression of identity. In: [ANNUAL CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY / ICOFOM (8)]. ISS: ICOFOM STUDY SERIES, Buenos Aires. Symposium Museology and Identity. Basic papers. Mémoires de Base. International Committee

for Museology / ICOFOM; Museum of National Antiquities, Stockholm, Sweden, n.10, p. 85-88, 1986.

FAVRET-SAAD, Jeanne. Les mots, la mort, les sorts. Paris: Gallimard, 2007.
HALBWACHS, Maurice. La memoire collective (1950). Édition électronique. Les classiques des sciences sociales. Québec: Université du Québec, 2001. Disponível em: <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html>. Acesso em: 03 de novembro de 2009. p.48.

JEUDY, Henri Pierre. Introduction. In: _____. (dir.) Patrimoines en folie. Paris: Éd. De la Maison des sciences de l'homme, 1990.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Introdução à obra de Marcel Mauss. p.11-46. In: MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

MAFFESOLI, Michel. No fundo das aparências. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

MAROEVIČ, Ivo. O papel da musealidade na preservação da memória. In: SIMPÓSIO ANUAL MUSEOLOGIA E MEMÓRIA. ICOFOM. Comitê Internacional de museologia/ICOFOM. Paris, Conselho Internacional de Museus/ICOM, 1997.

MAUSS, Marcel. Esboço de uma teoria geral da magia. p.49-185. In: _____. Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

MERLEAU-PONTY, M. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 2003.
PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos Orixás. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

_____. Segredos guardados: Orixás na alma brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RIBEIRO, João Ubaldo. Viva o povo brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

SCHEINER, T. C. Imagens do não-lugar: Comunicação e os novos patrimônios. 2004. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ECO, Rio de Janeiro, 2004.

_____. Apolo e Dionísio no templo das musas: Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental. 1998. Dissertação (Mestrado em comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ECO, Rio de Janeiro, 1998.

TYLOR, Edward B. Primitive culture. London: John Murray, 1913.