

EN CRUZI LHADAS

Mapeando a Cultura
Material Africana
em Pernambuco

Isabelle Ferreira





Isabelle Ferreira

Encruzilhada

Maapeando a Cultura Material
Africana em Pernambuco

Título: Encruzilhadas: Mapeando a Cultura Material Africana em Pernambuco

Autora: Isabelle de Oliveira Ferreira

Editoração

Ilustração capa e miolo: Bento da Silva

Projeto Gráfico: Bento da Silva

Revisão de Texto: Mariana Andrade Gomes

Equipe Geral do Projeto

Pesquisara e Coordenadora do Projeto: Isabelle de Oliveira Ferreira

Pesquisador Assistente: Samuel Ferreira de Santana

Fotografia e Design: Bento da Silva

Assessoria de Comunicação: Wellington Ricardo da Silva

Intérprete de Libras: Tuana Maria da Silva e Joana Kelly Correia de Lucena da Silva Rosas;

Entrevistados: Helaynne Rahyssa Sampaio Viana; Marcos Antônio Silva do Nascimento; Dario Henrique Pereira Júnior; Daiane Silva Carvalho; Lúcia Helena Ramos.

Realização

Mandume Cultural

Apoio

Museu da Abolição/MAB – Ibram

Incentivo

Fundo Pernambucano de Incentivo a Cultura (FUNCULTURA)

Contato: mandumecultural.com

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Ferreira, Isabelle
Encruzilhadas [livro eletrônico] : mapeando
a cultura material africana em Pernambuco /
Isabelle Ferreira. -- 1. ed. -- Recife, PE :
Ed. da Autora, 2025.
PDF

Bibliografia.
ISBN 978-65-01-73808-6

1. África - Civilização - Influências brasileiras
2. África - Costumes 3. África - História 4. Arte
africana 5. Cultura africana 6. Religiões de origem
africana I. Título.

25-307921.0

CDD-960

Índices para catálogo sistemático:

1. África : História 960

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Sumário

06	Prefácio
09	Introdução
15	1. Cruzos, o conceito de Cultura Material Africana em perspectiva
	1.1. Exu e a Encruzilhada: as frestas e o conceito de Cultura Material Africana
	1.2. Museus e a Cultura Material Africana: entre preservação e ocultação
28	2. Oxê de Xangô: justiça, acervos e insurgências
	2.1. O Machado de Xangô: justiça e dualidade na construção dos acervos não-ocidentais
	2.2. Portas Abertas: rastros de restituição e presença
40	3. Okê Cidade: vestígios de presença da Cultura Material Africana em Pernambuco
	3.1. O Aparente do Oculto e o Oculto do Oculto: Afoxé Omo Nilê Ogunjá
	3.2. “Sentir – Ver – Tocar”: Afoxé Omim Sabá
	3.3. A Iyalotín de Oyá: Afoxé Oyá Alaxé
94	Considerações finais - do Silêncio à Presença: restituir o possível
96	Sobre a autora
97	Referências bibliográficas

Prefácio

No gesto de escrever, parto inicialmente da escuta. Para o povo negro, a oralidade é uma das fontes mais perspicazes para aprender e buscar formas emancipatórias para os(as, es) nossos(as, es). Nesses oito anos de investigação sobre acervos de Cultura Material Africana, seja dentro ou fora dos museus, um brado responsivo se fez presente desde meu primeiro encontro em específico com o Acervo de “Arte Africana” do Museu da Abolição. Aqueles objetos tinham algo a demarcar. Para além da presença das diversas etnias e de seus países de origem, havia corpos que já os conheciam, que dançavam e dialogavam com essas peças muito antes da chegada da coleção ao museu. Nesse sentido, decidi escutar.

Meu corpo mediativo, enquanto arte-educadora à época na instituição, inclinou-se a falar menos e a aprender mais. E, nessa troca, um novo sentido em relação a esses objetos foi construído. Ele se manifestava na vivência de pessoas negras diversas, pertencentes ou não às religiosidades de matriz africana, evidenciando o poder de movimento do patrimônio negro na diáspora brasileira, em especial em Pernambuco.

Nessas escutas, uma travessia se desenhou, e uma pesquisa cultural feita entre o corpo e o território se estabeleceu. Dos diversos silenciamentos que emanaram das fontes jornalísticas, surge um demarcador museal em Pernambuco. Esse recorte possibilitou mapear como essas peças circulam no âmbito institucional. Mas, no meio dessa pesquisa, um brado de tambor soou mais alto, vindo de fora do museu. Estava presente nos cortejos e na forma como, anualmente, a população pernambucana e brasileira se encontra e dança junto às esculturas e máscaras africanas nas ruas, entre um afoxé e outro, entre a beleza do povo negro e o bailar em comunidade.

Com tudo isso presente, trilhei alguns caminhos para essa pesquisa cultural. Junto com Samuel Santana, exploramos os arquivos públicos da cidade do Recife, embora sem muito sucesso na busca por temas que se conectassem à Cultura Material Africana no recorte temporal dos anos 2000 em Pernambuco. Na ausência, que também é forma de presença, voltamos-nos às exposições que passaram pela cidade, percebendo seu potencial e demarcando as narrativas que os acervos apresentam quando expostos.

Porém, o tambor e as relações dos afoxés soavam para fora dos muros institucionais e junto com Wellington Silva e Bento da Silva caminhei para algo que já havia chamado minha atenção no processo inicial de escuta no chão da arte-educação: os afoxés e os objetos de Cul-

tura Material Africana que tomam os cortejos anualmente. Em um processo mais de aprendizado, escutei atentamente o ofó que guia suas respectivas comunidades nas figuras de Dario Júnior, Marcos Silva e Hellaynne Sampaio. Sem eles, e sem o compromisso com o povo negro, esta escrita não seria possível.

Para além deles, há também o olhar da gestão. Saúdo e agradeço o ofó que guia as instituições Museu da Abolição e Museu Afro-Brasil Rolando Toro, nas pessoas de Daiane Carvalho e Lúcia Helena, agentes fundamentais para fomentar espaços em que a população negra possa se apropriar e pensar movimentos emancipatórios.

Assim, este texto se elaborou com escolhas epistemológicas que se aproximam da encruzilhada como espaço de criação. A encruzilhada, habitada por Exu, não admite linearidade. É lugar onde os caminhos se multiplicam e cada passo abre outras possibilidades. Nessa chave, o conceito de Cultura Material Africana aparece como movimento, como cruzamento de material e imaterial, visível e invisível, ancestral e contemporâneo. Não se trata de uma categoria estática, mas de um campo de disputa, invenção e vida, presente na relação entre os(as, es) agentes aqui envolvidos(as, es).

No diálogo com os museus, o texto assume o risco de desestabilizar. É preciso reconhecer que as instituições que guardam acervos africanos carregam também as marcas da violência colonial, atualizadas ou não. Não há acervo inocente. No entanto, o gesto aqui é o de restituir o possível: devolver narrativas, reativar vínculos, reencantar a presença desses objetos na vida coletiva. Restituir é justiça responsiva, como nos ensina Xangô com seu machado de dois gumes, exigindo equilíbrio, partilha e consciência do coletivo.

Se o museu é território de disputa, a rua é território de afirmação. Em Pernambuco, os afoxés, maracatus e brinquedos populares revelam que a cultura africana não sobrevive apenas nas vitrines, mas nas calçadas, nas ladeiras, nos corpos que dançam e cantam. Ao lado das peças preservadas nos museus estão os estandartes erguidos no carnaval, os tambores que ressoam nos terreiros, as oferendas que mantêm viva a cosmologia. É nesse cruzamento, entre instituição e corpo, vitrine e festa, silêncio e canto que o patrimônio negro se revela como força viva.

Este prefácio é, portanto, um convite. Convite a perceber que o que se encontrará nas páginas seguintes não é apenas análise de acervos, mas, também, gesto de afeto, memória e poesia que permeou toda esta pesquisa cultural. O livro se inscreve entre dois registros: a precisão acadêmica, que problematiza conceitos, proveniências e classificações; e a dimensão poética, que restitui aos objetos uma reflexão sobre os sopros de ancestralidade presentes na diáspora africana em Pernambuco e sua relação com a Cultura Material Africana.

Que este livro seja, portanto, lido não como conclusão, mas como convite. Que acenda no(a, e) leitor(a, e) a consciência de que a Cultura Material Africana não cabe em fronteiras estreitas, mas se expande em diáspora, em corpo, em patrimônio vivo. Que as páginas a seguir sejam mais que palavras: sejam sementes lançadas em solo fértil, aguardando o tempo da germinação.

Introdução

Instigado pelos silêncios gritantes da Cultura Material Africana, foi assim que o convite para assinar a pesquisa documental da historiadora e amiga Isabelle Ferreira me encontrou. Antes mesmo da entrega aos sabores do arquivo, o silêncio dos registros — ou melhor, a ausência deles — tornou-se nosso primeiro e fiel acompanhante nesta jornada. Entre tantas conversas sobre cultura popular e cultura erudita, arte africana e cânones museais congelados no tempo, nosso alvo e companheiro de caminho foi ganhando forma, abrindo espaço para o lançar da luz crítica da História. Calçados nos pés teóricos da Nova História, seguimos lado a lado com o silêncio historiográfico, buscando formas de contar a história da Cultura Material Africana para além dos documentos e instituições “oficiais”.

Mas toda travessia, por mais silenciosa que pareça, encontra um ponto de virada. E foi nesse exercício de escutar o que não foi dito, de colher o que se escondeu entre as brechas do tempo, que o caminho se abriu diante de nós como uma encruzilhada. Todo livro tem um ponto de partida. O deste nasce em uma encruzilhada. Não é apenas a bifurcação da estrada, feita de pó e pedra, mas uma encruzilhada viva, onde memórias se encontram, histórias se cruzam e os passos de quem veio antes nos guiam para o que ainda virá. A encruzilhada de que falo é habitada por Exu, Orixá da comunicação, Senhor dos caminhos, Aquele que nos lembra de que não existe uma única verdade. Há sempre mais de um olhar, mais de um destino, mais de uma possibilidade. É por esta chave simbólica que se abre este livro.

No movimento dos encontros proporcionados pela encruza, caminhamos entre museus, arquivos, acervos e memórias para pensar a presença — e, sobretudo, a ausência — da Cultura Material Africana nos espaços museais do Brasil. Mais do que objetos em vitrines, tratamos aqui de corpos, vozes, memórias atravessadas pela violência do colonialismo e suas atualizações com as aquisições contemporâneas, mas também pela força da resistência negra e afro-diaspórica.

A pesquisa que sustenta estas páginas se apoia em um gesto: restituir o possível. Restituir não apenas como devolver fisicamente uma peça a seu território de origem — gesto que em muitos casos é inviável —, mas como reativar sentidos, devolver narrativas, reconstruir vínculos entre as comunidades negras e os objetos que lhes foram arrancados. Restituir o possível é um ato de justiça, de memória e de futuro. Portanto, este não é um livro neutro. Não se pretende frio ou distante, como tantos relatórios e catálogos que povoam a história dos museus. É um livro que se inscreve no corpo: da autora, da ancestralidade e das comunidades que

sempre souberam que esses objetos não são apenas artefatos, mas presenças. A narrativa que a(e, o) leitora(e, or) encontrará aqui se move entre o rigor da pesquisa cultural e a poesia da memória. É livro e é travessia. É estudo acadêmico, mas também gesto de afeto. É atravessado por conceitos, mas também por histórias vividas, lembranças familiares, cantos de afoxé, silêncios dos arquivos e ecos das vozes que resistem.

Seus capítulos foram estruturados como movimentos de uma caminhada. O primeiro “Cruzos: O Conceito de Cultura Material Africana em Perspectiva”, guiado por Exu, abre as frestas para pensar o conceito de Cultura Material Africana em perspectiva. Carregada de ambivalências, a Cultura Material Africana revela sua potência: não como simples categoria ou como objeto estático em vitrines ocidentais, mas como campo de disputa, de negociação e de vida.

Ao longo da história, os chamados “objetos africanos” foram capturados e reduzidos a classificações rígidas. Foram vistos ora como peças primitivas, ora como curiosidades etnográficas, ora como referências para a arte moderna europeia. Mas no atravessamento desses rótulos permanece a fresta — esse espaço do “entre”, onde se instauram as dúvidas, onde a multiplicidade insiste em sobreviver. É na fresta que a cultura africana se afirma como algo em movimento, como um rio que não pode ser represado. Cada máscara, escultura, regalia, carrega não só formas estéticas, mas mundos inteiros. São objetos que nasceram de técnicas corporais, rituais comunitários, cosmologias que uniam o visível e o invisível. No entanto, quando arrancados de seus contextos, foram congelados em museus, despojados de seus significados originais, nomeados a partir de critérios externos. Ainda assim, sobrevivem. Continuam a vibrar, a emitir sinais, a convidar o olhar a escutar o inaudível.

O capítulo que abre caminhos ao tema nos convida a entender que cultura não é ornamento, mas condição de existência. Nenhum povo vive sem cultura; nenhum ser humano existe fora de suas crenças, normas, linguagens, modos de criar e de partilhar. Quando colonizadores chamaram sociedades africanas de “primitivas”, não foi pela ausência de cultura, mas pelo desejo de negar-lhes humanidade. O erro, porém, é revelador: pois é justamente na pluralidade cultural do continente africano que se inscreve sua força. Uma multiplicidade que abarca centenas de etnias, modos de viver, vestir, comer, rezar e festejar — e, ainda assim, mantém uma unidade profunda de valores e cosmologias que entrelaçam o continente e suas diásporas.

A Cultura Material Africana, nesse sentido, é um campo que não pode ser reduzido a definições estreitas. Trata-se de uma herança viva, transmitida de geração em geração, mas também de invenção contínua, sempre recriada no contato com outros mundos. Ela é visível, no barro moldado, na madeira talhada, no ferro forjado; mas também é invisível, na força dos

cânticos, nas narrativas míticas, nos segredos guardados. Cada objeto, ao mesmo tempo em que é artefato, é também símbolo, mediação, lugar de memória.

Assim, ao pensar essa cultura a partir do conceito de cruzo, o texto abre um caminho insurgente. Cruzar não é apenas misturar: é criar pontos de encontro, é permitir que as margens se falem, que o rígido se flexibilize, que o binário se dissolva em multiplicidade. A encruzilhada é espaço de escolha, mas também de travessia; lugar onde se questiona, mas também se inventa. E é nesse espaço que a Cultura Material Africana se afirma como ferramenta de resistência, gesto de emancipação e pedagogia do “entre”. Ao final, percebemos que não falamos apenas de objetos: falamos de mundos. E cada objeto, em sua materialidade e em sua memória, é um convite a reinventar a própria ideia de humanidade.

O segundo movimento, produzido pelo “Oxê de Xangô: Justiça, Acervos e Insurgências”, nos convida a pensar os museus não como templos neutros, mas como espaços atravessados por disputas de poder. O discurso da universalidade, que legitima a guarda desses acervos “em nome da humanidade”, é desnudado como continuação de uma lógica imperial. Contra esse discurso, ergue-se a insurgência dos povos negros e indígenas, que exigem novos modos de pensar o patrimônio: não mais como propriedade do Estado ou da instituição, mas como herança compartilhada, como memória viva.

Na encruzilhada do tempo e da memória, erguem-se não apenas objetos, mas batalhas invisíveis. As coleções de Cultura Material Africana, espalhadas pelos grandes museus do mundo e pelas instituições brasileiras, são territórios de disputa. Disputa entre presença e ausência, entre silêncio e palavra, entre lembrança e esquecimento. Nesse cenário, o machado de Xangô — o Oxê de dois gumes — aparece como metáfora e como princípio ético. Sua lâmina não corta apenas para um lado: corta em equilíbrio, exige ponderação, lembra que toda justiça se faz no peso do coletivo, no conselho que envolve múltiplas vozes.

Os acervos não-ocidentais, resultados de pilhagens, compras, trocas e doações, carregam as marcas da colonialidade. Muitos foram arrancados de seus contextos originais pela violência, outros chegaram pelas mãos de elites que transformaram a memória negra em mercadoria. Em todos os casos, a história que se cristalizou nos museus tentou neutralizar a dimensão viva desses objetos, tornando-os coisas, peças, curiosidades. Mas o Oxê de Xangô rasga essa neutralidade: lembra-nos que não há acervo inocente, que cada objeto traz consigo uma história de deslocamento, mas também de resistência. Nesse sentido, o gesto de “sankofiar” se torna fundamental. Sankofa, palavra que vem da tradição Akan, ensina que é preciso olhar para trás para seguir adiante. Não se trata de nostalgia, mas de um movimento: revisitar o passado para produzir novos olhares de dignidade por meio de uma narrativa atualizada e crítica.

A justiça de Xangô exige que essa restituição vá além do gesto diplomático ou institucional. É preciso restituir o possível: devolver não apenas coisas, mas sentidos; restituir não apenas artefatos, mas a dignidade simbólica das culturas que os produziram. Isso significa compreender que cada máscara, escultura, tecido é mais do que objeto: é testemunha de um mundo, portadora de direitos, expressão de uma cosmologia. Tratar esses objetos como arte isolada, como etnografia fria ou como mercadoria, é trair sua essência. A justiça de Xangô, ao contrário, pede que sejam recolocados em redes vivas de significado.

O trovão de Xangô ecoa nesse horizonte: estrondo que lembra que a justiça é fogo e é calor, mas também é equilíbrio e sabedoria. Cada peça ou fragmento da Cultura Material Africana torna-se fagulha dessa justiça responsiva, chamando-nos à responsabilidade de recontar, reparar, reexistir. Pois diante do machado de Xangô não há espaço para indiferença: há apenas o chamado urgente à presença, ao compromisso, à insurgência do que sobreviveu e insiste em viver. Ao acionar o Oxê de Xangô, somos levados a imaginar um outro futuro para esses acervos: um futuro de partilha, no qual a restituição não se reduz a devolver, mas a nutrir; em que os objetos não são relíquias mortas, mas agentes vivos de reencantamento e resistência. Nesse futuro sonhado e construído, os museus deixam de ser vitrines silenciosas e tornam-se espaços de escuta, diálogo e justiça.

Chegamos ao território. Depois das encruzilhadas de Exu e do machado de Xangô, é hora de olhar para o chão que pisamos, para a terra que guarda memórias, cicatrizes e sementes. Pernambuco, porto de chegada de tantos corpos escravizados, também se fez território de resistência, onde a presença africana floresceu em terreiros, festas, sons e objetos. Aqui, a Cultura Material Africana não é apenas memória congelada: é patrimônio vivo, herança que pulsa nas ruas, nas casas de santo, nas instituições e nos gestos cotidianos da população negra.

O terceiro movimento “Okê Cidade: Vestígios de Presença da Cultura Material Africana em Pernambuco” ergue-se como um mapa afetivo, traçando as linhas que ligam os acervos institucionais às expressões populares, os museus às calçadas dos cortejos, a história oficial aos fragmentos insurgentes da memória coletiva. Em Pernambuco, os vestígios da cultura africana resistem de muitas formas: nos atabaques do Xangô pernambucano, nos estandartes do maracatu, nas máscaras que atravessaram oceanos, nas esculturas que repousam em salas de exposição, mas também nos corpos que dançam, nas vozes que cantam, nos gestos que recriam mundos.

A noção de patrimônio negro, evocada por pensadores e militantes como Beatriz Nascimento, Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez e Kabengele Munanga, aparece aqui como chave para pensar esses vestígios. Não se trata de um patrimônio frio, catalogado apenas por leis ou convenções internacionais, mas de um patrimônio que vive no corpo coletivo, que se

transmite na oralidade, na prática, na celebração e que segue se reinventando.

Nesse horizonte, a Cultura Material Africana em Pernambuco não é apenas coleção guardada em museus, embora eles também tenham sua importância. O Museu da Abolição, o Museu Afro-Brasil Rolando Toro e outros espaços preservam peças, documentos e memórias, ainda que suas narrativas estejam repletas de lacunas e silêncios. Mas, para além das vitrines, a presença africana se afirma nos cortejos que descem as ladeiras do Recife, nos afoxés que ecoam no carnaval, nos brinquedos populares que guardam ressonâncias ancestrais. Cada tambor, cada vestimenta, cada objeto de culto ou de festa é ao mesmo tempo arte e resistência, estética e política.

A autora nos lembra que, mesmo diante da ausência de registros sistemáticos, há presenças que não podem ser apagadas. A exposição “O corpo na arte africana”, que circulou pelo Recife em 2013, abriu frestas de reconhecimento, provocou encontros, deslocou imaginários. Outras exposições, oficinas e pesquisas vêm compondo esse mosaico. Mas o essencial é perceber que a Cultura Material Africana em Pernambuco não está confinada a eventos ocasionais: ela atravessa o cotidiano, alimenta identidades, ressignifica o espaço urbano.

Cada objeto, seja uma escultura exposta, um adereço usado em cortejo, é testemunho da continuidade africana no território. São fragmentos que se entrelaçam, constituindo o que o capítulo chama de patrimônio negro: uma herança que não é apenas lembrança do passado, mas ferramenta de luta no presente. Portanto, o maracatu que desfila não é só festa, é afirmação política; a oferenda no terreiro não é só rito, é preservação da memória; a exposição no museu não é só mostra, é reparação parcial diante de tantos apagamentos.

Assim, “Okê Cidade” nos mostra Pernambuco como uma encruzilhada viva, onde África e Brasil se encontram e se reinventam continuamente. Entre a dor da diáspora e a força da reinvenção, entre a violência da escravidão e a criatividade da resistência, o território se revela como guardião de um legado que insiste em florescer. E é nesse florescimento, feito de máscaras, tambores, vestes, palavras e danças, que a Cultura Material Africana se afirma: não como ruína, mas como futuro.

Pois em Pernambuco cada objeto é também semente. E cada semente, mesmo quando plantada em solo de dor, insiste em nascer, crescer e transformar-se em árvore de memória. É assim que o patrimônio negro se ergue: como floresta que resiste ao corte, como chama que insiste em arder, como presença que, apesar de tudo, nunca deixou de existir.

O livro não termina em suas últimas páginas. Como nas encruzilhadas, cada fim é apenas outro começo. O que se oferece à(ae, ao) leitora(e, or) não é uma resposta definitiva, mas

um convite: olhar para os museus como territórios de disputa e de futuro. Ao falar da Cultura Material Africana, falamos também de nós mesmos: nossas memórias, feridas, e possibilidades de reinvenção. Os museus, quando atravessados pela justiça e pela ancestralidade, podem deixar de ser depósitos de silêncio e se transformar em terreiros, quilombos, escolas vivas.

Este livro, portanto, é uma travessia. E como toda travessia, pede companhia. Que possamos seguir juntas(es, os) abrindo frestas, cuidando da memória e restituindo, sempre, o possível.

Prof. Mestre Samuel Santana (PPGH – UFPE)

CRUZOS,

o conceito de

Cultura Material Africana

em perspectiva



Exu e a Encruzilhada: as frestas e o conceito de Cultura Material Africana

Pensar a entrada de objetos nomeados como “não-ocidentais” no contexto global de construção de um discurso universalista, de salvaguarda da memória e de classificação, passa a historiografia da chamada “arte africana”. No entanto, esses objetos estão entrelaçados por encruzilhadas discursivas — algo que rebate os binarismos instáveis que agregam sentidos às diversas peças espalhadas pelo mundo. Nesse sentido, entre a encruzilhada e o binarismo conceitual, somos levadas(es,os) às possíveis frestas, ao local do “entre”, entendido como espaço de dúvida e investigação.

Nesse espaço, surgem questionamentos: estamos diante de objetos estritamente estéticos, que por si só nos levam a considerá-los obras de arte, moldadas para um vislumbre artístico museal? Ou seriam as narrativas antropológicas apontadas pelo espaço estético, nuances mais legitimadoras frente aos artefatos e às sociedades de origem?

Essas perguntas nos conduzem à fresta, lugar de um possível movimento emancipatório que se transforma em um terceiro elemento. Esse não é o primeiro nem o segundo, mas a transição que abarca o movimento do “entre”. Essa esfera nos aproxima de Exu como Aquele que “esculhamba os efeitos monológicos dos discursos presentes nos regimes de verdade ocidentais” (Rufino, 2019, p. 56). No rompimento, lembremos do itan em que Exu, ao passar por dois camponeses com seu chapéu pintado de um lado de preto e do outro de vermelho, prega uma peça. Ao verem o grande Orixá passar, ficam fascinados por sua alegria e tentam descrevê-lo a partir do objeto que carregava na cabeça. Ao elaborarem suas impressões, um afirmou que o chapéu de Exu era vermelho, o outro o refutou e disse que era preto. Na tentativa de sustentar uma única visão e uma verdade absoluta, o embate se instaurou, gerando um confronto interminável que culminou na destruição de ambos.

Esse itan nos mostra que uma das pedagogias de Exu é instaurar o conflito diante da presunção de uma verdade fixada e conclusiva. Essa forma emancipatória de conhecimento nos impulsiona a instaurar uma dúvida investigativa que atravessa a potência do próprio movimento. Dentro dessa mobilidade constante — que se reflete na encruzilhada como esse terceiro elemento —, não mais o primeiro nem o segundo, mas a transformação que nos leva para um “entre”, surge a fresta por onde emerge o conceito de Cultura Material Africana.

Nesse limiar, percebem-se epistemes que envolvem esses objetos e as categorias monolíticas e fixas que definiram suas entradas e permanências nas instituições museais. Esse

caminho nos conduz ao estudo das trajetórias de determinados objetos oriundos do continente africano ao longo do tempo, especialmente em relação à sua inserção no contexto ocidental e seus processos de significação que se interconectam com coleções em outros territórios no mundo, como a América Latina.

Dos gabinetes de curiosidades¹ à incorporação de coleções nos museus enquanto instituições, evidenciam-se nomeações, teorias e narrativas que revelam elementos ideológicos, sintomas da colonialidade do poder e do ser, bem como a constituição de um sujeito/imaginário pré-formatado diante das dinâmicas associadas à Cultura Material Africana. Se as dinâmicas ocidentais estabeleceram autoridade sobre os elementos estéticos e antropológicos relacionados a esses objetos, cabe imaginar efeitos estratégicos que subvertam as estruturas rígidas do aparato teórico instituído sobre eles, principalmente no contexto da diáspora africana no Brasil.

Nessa tentativa, pensar a ampliação do conceito como elemento de negociação frente às categorias cristalizadas constitui uma estratégia histórica. Construir uma historiografia e um olhar crítico diante da inserção desses objetos em múltiplos territórios, considerando as conceituações, destinos, significações e elementos padronizados que nomearam e ainda nomeiam essas peças ao longo do tempo e espaço torna-se urgente.

Como campo em construção, os estudos que abarcam o que comumente se denomina “arte africana” vêm provocando reflexões a partir da revisitação e do contato da diáspora negra com tais objetos — seja no contexto museal ou fora dele. Tais reflexões acionam elementos críticos indispensáveis diante das generalizações conceituais, das narrativas estereotipadas, do apagamento dos processos de produção e das dinâmicas de feitura e da fruição artística, somadas a diversas outras problemáticas que tensionam o próprio conceito de “arte africana”.

No cerne dessas reflexões que acompanham a historiografia sobre o tema, proponho a aproximação do conceito de cultura como um local de cruzamento. Faço essa escolha epistêmica diante das possibilidades fronteiriças que esse termo polissêmico e flexível oferece — em contraste com o constructo de “arte africana”, que carrega um sentido formulado e demarcado no espaço-tempo, transformando profundamente o relacionamento com tais objetos originários do continente africano. Essa mudança produziu categorias e enquadramentos para essa cultura material, arquitetando uma ideia de autenticidade, definindo quais peças seriam legitimadas como arte e, sobretudo, consolidando a figura do conhecedor de arte como detentor de um poder legitimador discursivo e visual sobre esses objetos.

1 Ideia oriunda dos séculos XV ao XVII que visualiza espaços que detinham valor artístico ou etnográfico como depósitos, câmara das maravilhas, espaços de consagração das elites europeias.

Esse rótulo, que atravessa as relações de poder e de sentido construídas, também foi analisado sob a ótica antropológica. Uma abordagem que, inicialmente preocupada com classificar, nomear e colecionar tais objetos, passou a concebê-los dentro de suas funções simbólicas ou sociais, muitas vezes negligenciando as especificidades formais. Nesse sentido, o intelectual José Reginaldo Gonçalves nos dirá, que

Evidentemente as monografias clássicas da antropologia estão repletas de dados sobre objetos materiais e seus usos. Seu entendimento, entretanto, a partir das categoriais teóricas dessa disciplina, tende a ser concebido a partir de suas funções sociais ou de suas funções simbólicas, deixando em segundo plano a especificidade, a forma e a materialidade desses objetos e seus usos por meio de técnicas corporais. O fato importante a considerar é que, se nos colocarmos do ponto de vista nativo, a vida social não seria possível sem esses objetos materiais e sem as técnicas corporais que eles supõem. O que seria o kula sem os colares, braceletes, sem as canoas e todo o conjunto de técnicas necessárias à sua construção e ao seu uso?” (Gonçalves, 2017, p. 22)

Na tentativa de delimitar uma abordagem que pudesse afirmar a cor correta dos sentidos e signos apresentados por esses objetos, o sentido fronteiro da cultura oferece uma alternativa de encontro para a análise. Diante de seu sentido polissêmico, podemos compreender cultura como o modo de vida de um povo — o que pressupõe que não há povo sem cultura. Essa afirmação nos revela que nenhuma sociedade consegue sobreviver sem algum tipo de normas, de crenças, de organização social, entre outros aspectos fundamentais. Nesse contexto, alguns estudiosos universalistas, ao longo de seu contato com o continente africano, julgaram essas sociedades como “primitivas”, respaldando-se muitas vezes na negação de suas histórias, expressões artísticas, religiões e até filosofias.

Contudo, afirmar que tais grupos não possuem cultura é uma consideração falsa e presunçosa, já que é justamente a cultura que constitui a base de distinção entre um povo e outro, especialmente diante da multiplicidade de países e grupos étnicos existentes na África.

Assim, nos deparamos com uma possibilidade de fresta — aquela que nos apresenta um continente habitado por diversas nacionalidades étnicas, com distintos modos de comer, vestir, produzir, dançar, falar e muito mais. Ainda que exista uma vasta multiplicidade cultural, há elementos dominantes nos sistemas de valores e crenças dessas sociedades que as distinguem de outros povos ao redor do mundo. Apesar das variações que emergem de cada manifestação local ou regional — todas elas singulares —, as culturas das sociedades tradicionais africanas mantêm proximidades entre si, logo,

[...] As culturas das sociedades tradicionais africanas, juntamente com seus sistemas de valores e crenças, são próximas, até que embora va-

riem ligeiramente um do outro. Essas pequenas variações só existem quando comparamos uma cultura africana com outras. Certamente as culturas africanas diferem muito das culturas de outras regiões ou continentes. E acreditamos que não há necessidade de exagerar neste ponto, uma vez que existem semelhanças suficientes para justificar nosso uso do termo “cultura africana”. Aqui certamente encontraríamos um mundo de diferenças e diversidade de crenças, valores e cultura em geral.[...] (Idang, 2015, p. 100, tradução minha)²

Essa Cultura Africana carrega também seus aspectos materiais e imateriais. Apesar de estarmos diante de duas classificações que permeiam a distinção entre o material/visível e os saberes/invisíveis, tais conceitos se apresentam como dinâmicos e inter cruzados. Em consonância, percebem-se também as transformações adaptativas desses elementos culturais como uma habilidade intrínseca à sua vivacidade. A cultura, enquanto elemento vivo, permite expandir sentidos e significados, possibilitando a integração da materialidade produzida, que carrega uma complexidade social capaz de revelar relações de poder, (re)construções de pensamento e processos de simbolização (Bhabha, 1998 p. 29).

Nesse contexto, o conceito de Cultura Material Africana delimitará os estudos em torno das materialidades — em sua maioria entrelaçadas ao conceito de “tradicional” — que a permeiam. Trata-se de um universo que abrange uma variedade de objetos, confeccionados em múltiplos suportes, que analisam o modo de vida africano em suas diferentes formas e ramificações. Nessa dimensão, olharemos para essa Cultura como

[...] à soma total de inclinações e capacidades atitudinais compartilhadas, arte, crenças, códigos morais e práticas que caracterizam os africanos. Pode ser concebido como um contínuo, reservatório cumulativo contendo elementos materiais e imateriais que são socialmente transmitido de uma geração para outra. A cultura africana, portanto, refere-se a todo o lote da herança africana. (Ezedike, 2009, p. 455 apud Idang, 2015, p. 101, tradução minha)³

2 [...] The cultures of traditional African societies, together with their value systems and beliefs are close, even though they vary slightly from one another. These slight variations only exist when we compare an African culture with others. Certainly African cultures differ vastly from the cultures of other regions or continents. And we believe there is no need to over-labour this point since there are sufficient similarities to justify our usage of the term “African culture”. Here we would be sure to find a world of differences and diversity in beliefs, values and culture generally. [...] (Idang, 2015, p. 100).

3 “[...] refers to the sum total of shared attitudinal inclinations and capabilities, art, beliefs, moral codes and practices that characterize Africans. It can be conceived as a continuous, cumulative reservoir containing both material and non-material elements that are socially transmitted from one generation to another. African culture, therefore, refers to the whole lot of African heritage.” (Ezedike, 2009, p. 455 apud Idang, 2015, p. 101).

Com uma possibilidade de caminho epistêmico desenhada na encruzilhada, torna-se necessário analisá-la frente aos diversos contextos de saída, entrada e exibição da Cultura Material Africana espalhados pelo mundo. Enquanto a modernidade trouxe consigo tentáculos encabeçados pelo colonialismo e sedimentados pela colonialidade do poder — que ao longo do tempo sufocaram diversos territórios e suas culturas —, ao aproximarmos tal movimento ao continente africano e aos discursos construídos em torno de seus objetos nas dinâmicas universalizantes, nota-se um esforço inicial em elaborar um discurso constituído e validado para que, no curso das interações e construções simbólicas, esses objetos de “curiosidade” pudessem afirmar um plano macro e micro de dominação. De fato, a cultura, a informação e o conhecimento (Mignolo; Pinto, 2015, p. 386) formam o tripé que sustenta a dominação política e econômica, sendo também a partir deles que realidades discursivas são forjadas para acen-tuar a diferença.

Nesse projeto de dominação, observa-se atualmente uma tentativa de ruptura em favor de um engajamento epistêmico que se propõe a olhar para dentro, reconhecendo outras dinâmicas culturais. Quando essas dinâmicas são analisadas, percebe-se que há um caráter local, regional e global, por vezes oculto sob a máscara do universalismo. Ao vestir essa máscara, esse projeto silencia a participação de outras vozes, utilizando-se de um único canal enuncia-dor e articulador para falar por elas.

É nesse alinhamento que se insere a entrada de alguns objetos oriundos das diversas culturas africanas no espaço museal/cultural — local de dominação colonial que costumava-se pensar como únicos lugares de salvaguarda de memória e do patrimônio. Por meio de rótulos como “objetos de poder”, “objetos de povos incivilizados”, “objetos primitivos” e tantas outras classificações, evidencia-se a tentativa de enquadrar e subalternizar a existência afri-cana. Esse constructo que perpassa o mundo ocidental, mas também seus diversos tentáculos pelos territórios latinos, do Sul entre outros, reafirma uma etnologia que perpetuou a ideia de uma dicotomia entre sociedades primitivas e civilizadas, e, junto a ela, a noção de um universo próprio e impermeável à experiência “sofisticada” da arte ocidental, perpetuando, assim, uma África representada como um reservatório de mistérios, consumida por discursos e interpre-tações ocidentais que simbolicamente se constituem a partir da selvageria (Mbembe, 2018 p. 84).

Dessa forma, muito antes de os modernistas exaltarem e, mais tarde, os críticos da Arte Ocidental cunharem termos que rotularam a Cultura Material Africana presente em coleções ao redor do mundo, as relações coloniais no continente africano desempenharam papel es-sencial na introdução desses objetos nos circuitos artísticos e intelectuais. Os movimentos que envolvem esse processo implicam transformações que impactam estratégias epistêmicas, políticas e valores estéticos. A evolução que levou à classificação desses objetos como “artefa-

tos tribais”, depois como “curiosidades” (como no século XIX), e posteriormente à sua reclassificação como “objetos etnográficos” ou “arte primitiva” (no século XX), carrega em si processos impregnados de ideias de “tradicional” e “autêntico”, relegando suas plasticidades e contextos históricos a um campo secundário, ainda que emergente.

Das experiências históricas, antropológicas, sociais e artísticas, a fresta da cultura vem iluminando alguns anseios que fundamentam uma busca de ampliação dos olhares sobre tais objetos. Trata-se de mais um caminho possível diante das encruzilhadas que essas peças carregam dentro de seus países de origem, somando-se às experiências da diáspora africana em diversos continentes. Nesse espaço emancipatório — no sentido das possibilidades de construção de significados, imagens e símbolos, tanto materiais quanto imateriais —, um dos ambientes onde tais objetos adentram com a chancela da preservação patrimonial e guarda da memória é o museu. Com elas, um discurso preservacionista é entrelaçado com mecanismos de silenciamento cultural, inscrevendo a ausência do outro diante do “eu” colonial.

Museus e a Cultura Material Africana: entre preservação e ocultação

Pode-se dizer que as ações colecionistas e suas múltiplas fases — estendendo-se até os dias atuais — demarcam uma construção do que chamamos de museus. Inicialmente, a abertura de coleções particulares e os chamados “Gabinetes de Curiosidades” marcaram uma narrativa universal frente ao outro, que o “eu” colonial necessitava nomear, controlar e sobre o qual precisava construir uma história. Tais espaços, que receberam objetos de diversas partes do mundo, escancararam os feitos de pilhagens, exotismos, dominação e narrativas complexas associadas à chamada expansão europeia, perpetuada a partir do século XIV.

Esses locais são também espaços de privilégio e de legitimação de uma elite intelectual predominantemente branca que afirma deter o saber e as classificações. Não por acaso, a fundação dos ideários sobre o museu parte dessas bases, sustentando uma noção de identidade, nacionalidade e pertencimento que exclui o outro fora do contexto ocidental. Sob uma perspectiva universalista, essas instituições se constituem como símbolos de uma época, apresentadas como contribuições para a humanidade. Mesmo sugerindo certa neutralidade, trata-se de espaços que participaram de processos de dominação e de representação do Estado-Nação. Os objetos expostos nos museus tornam-se símbolos de glória nacional, expressões de uma civilização considerada “superior” e de uma narrativa ocidental inseparável do discurso dos vencedores e dos ícones dessa civilização.

Permeados por essa aura, adentramos os espaços elementares da luz, que ora falha, ora se transforma em verdadeira penumbra. Ao entrar nesse ambiente de dúvidas e incertezas,

nos deparamos com um atravessamento: uma zona fronteira que revela conflitos políticos, sociais e epistemológicos. Essa zona, situada nas esquinas da modernidade ocidental, coloca-nos diante de objetos saqueados, higienizados, sem proveniência e dispostos nesses espaços sob as nomenclaturas de arte ou objetos etnográficos, evidenciando a face da violência colonial perpetrada.

Ao pensar o Brasil, nessa relação, grande parte dos acervos de Cultura Material Africana não advém de históricos coloniais semelhantes aos dos grandes museus do Norte Global. Muitos foram constituídos a partir de um mercado de arte, do colecionismo e de interesses diversos voltados à formação de coleções, sobretudo a partir do século XX. Esse movimento pode não carregar a mácula da violência colonial presente nas narrativas que acompanham as coleções do Norte global, mas perpetua um histórico de compra, entrada e proveniência de análise e pesquisa desses objetos que os fixam em um passado histórico, que não agrega tais críticas no contexto brasileiro. Para além disso, há uma dissociação das experiências e vivências da diáspora negra brasileira frente a esses objetos, algo que pode sustentar uma outra relação para além da salvaguarda institucional ou de um “passado etnográfico” que geralmente sustenta as narrativas dessas peças.

Assim, as nuances que envolvem a inserção de objetos não ocidentais nos espaços expositivos, ao longo do tempo, delineiam uma legitimidade europeia que se assume como detentora dos códigos e significados, transformando, ao longo dos séculos, a forma de relacionamento com tais coleções. De “objetos primitivos” a peças de valor artístico, observam-se tensionamentos e ampliações nos modos de aproximação com esses materiais. Um dos pontos centrais dessa discussão está na própria constituição das instituições museais no Norte global em contraste com o Sul. A disparidade é evidente, e constrói-se uma imagem de ideal preservacionista e transmissora de saberes, que sustenta uma narrativa capaz de justificar, inclusive, toda a intervenção ocidental sob a justificativa de proteger a história e o patrimônio da humanidade. Nesse sentido, nos deparamos com dados bastante significativos,

[...] A análise dessas desigualdades lança luz sobre as estruturas de exploração e extração que fizeram a riqueza dos museus do Norte, a extração de objetos, ideias e força criativa: “61% dos estabelecimentos estão localizados na Europa Ocidental e na América do Norte, 18% na Ásia-Pacífico, 11% na Europa Oriental, 8% na América Latina, 0,8% na África e 0,7% nos Estados Árabes”, “a África e os pequenos Estados insulares em desenvolvimento representando apenas 1,5% do número total dos museus do mundo. Falamos de 61% contra 1,5%. (Vergès, 2023, p. 90)

Somado a esse tensionamento que fixa o território desses objetos nos grandes museus situados no Norte global, agregamos à análise todo o passado colonial que reverbera nos modos de aquisição e apresentação desses objetos nas instituições museais. As justificativas que

envolvem esses métodos de aquisição revelam como as instituições são atravessadas por uma encruzilhada, que as leva a afirmar seu poder como detentoras, além de construir um diálogo de mediação para o suposto desenvolvimento das culturas que o poder colonial, o mesmo que as constituiu — destruiu. Nesses impasses, somos levades(as, os) a questionar as possibilidades de uma posição do “entre”.

Esse “entre” acionado aqui também perpassa as dinâmicas de trânsito dessas peças fora do contexto ocidental e Norte global. Isso nos possibilita questionar sobre as pesquisas elaboradas na América Latina, e com certa atenção, as realizadas no Brasil sobre o tema. Decerto, estamos traçando até aqui uma historiografia e repertório frente a coleções nos contextos ocidentais, pois é nesse território que tais objetos se legitimam diante dos repertórios acadêmicos e artísticos. E a partir da circulação de objetos e coleções em outros territórios, há uma incidência de aproximar esse repertório para pensar as coleções.

O que cabe perguntar é como se constrói tal legitimação, como também a insistência de realizarmos as pesquisas, mesmo no Sul global, a partir de um teor epistêmico e narrativo, que não assegura as experiências provenientes da nossa construção intelectual brasileira. Nesse sentido, é importante registrar que diante das poucas pesquisas sobre as coleções de Cultura Material Africana no Brasil, e de um mapeamento preliminar construído sobre elas⁴, o que se constata é uma incidência de formação de coleções a partir de outro movimento para suas constituições.

Esse movimento representa um campo ainda em construção. Nos domínios da Arqueologia, da História Social ou da História da Arte encontramos pesquisas que ressaltam os vieses estéticos e antropológicos das coleções espalhadas pelo território nacional, porém carecendo de uma historiografia delimitada e assertiva. Decerto, os estudos de Arte Africana no Brasil se solidificam no cenário acadêmico apenas no fim do século XIX e início do XX.

4 Com o intuito de aproximar e executar um levantamento de instituições e particulares que possuem obras e coleções, segue uma listagem atualizada: “Museus: Fundação Ema Gordon Klabin (SP); Fundação Museu Carlos Costa Pinto; Museu de Arte de São Paulo (MASP) - Col. Robilotta (SP); Museu Afro Brasil (SP); Museu Cafua das Mercês (Museu do negro) (MA); Museu da Abolição (PE); Museu da Vida/Casa de Oswaldo Cruz - 140 obras (RJ); Museu Intercontinental ÁfricaBrasil - c.800 obras (ES); Museu Nacional de Belas Artes - 111 obras (RJ); Museu Paraense Emilio Goeldi (PA); Casa do Benin (BA); Casa de Angola (BA); Coleções Universitárias e de Institutos de Pesquisa UNICAMP - Col. Rogério César de Cerqueira Leite (SP); Museu de Arqueologia e Etnologia (USP) (SP); UFBA - Museu Afro-Brasileiro (BA); Coleção Perseverança de Alagoas, Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (AL); UFRJ - Museu Nacional (RJ); Colecionadores Particulares: Emanuel Araujo (São Paulo) - c. 400 obras; Rogério Cerqueira Leite - c.200; Manoel Robilotta - c.50 obras; Eduardo Couto (Recife) c. 200; obras Rossini Perez (Rio de Janeiro) 100 obras; Maciel de Aguiar (São Matheus - ES); Cláudio Masella (BA) - c. 1000 obras (doação para o Governo do Estado da Bahia); Acácio Videira (Belo Horizonte - MG) -336 obras; (Museu Afro-Brasil, 2017, p. 8-9).

Foi precisamente em 1904 que o primeiro artigo dedicado ao tema foi escrito. “As Belas Artes dos Colonos Pretos do Brasil”, como foi intitulado pelo médico maranhense Nina Rodrigues, apresenta um conjunto de peças afro-brasileiras e africanas. Nesse contexto, a busca por explicações antropológicas para elementos religiosos é um quesito analisado, interligando-os a uma função social. Essas peças da coleção de Nina Rodrigues, formada em 1902, foram frutos de coletas, doações e batidas policiais, ocorridas durante o período de grande repressão aos terreiros de matrizes africanas, especificamente durante as atividades do intelectual e médico Arthur Ramos⁵.

A partir da aparição da temática em escritos no território nacional, nos permitimos refletir sobre as deficiências existentes na formação das coleções africanas por aqui. O que se desenha em território nacional é a construção de acervos oriundos de doações, compras e recolhidas em território, em grande maioria durante o século XX. Uma construção que difere bastante das relações que os agentes coloniais do Norte global possuíram frente à construção violenta de seus acervos, como citado anteriormente.

Mas, apesar dessa elaboração das coleções de Cultura Material Africana no contexto brasileiro diferir da constituição do passado colonial do Norte global, cabe refletirmos sobre os mecanismos de retroalimentação da ferida colonial que atravessa esses acervos. No caso brasileiro, estamos diante de coleções formadas inicialmente para reforçar um viés modernista da arte e seus impactos na arte moderna brasileira. Bem como da construção de acervos a partir de compras, trocas e presentes de agentes brasileiros e africanos.

Por mais que esse repertório de construção nos apresente um outro cenário de formação de coleções, o que se observa são mecanismos de silenciamento de proveniência, narrativas controversas e conflitantes frente à formação de algumas coleções, pouca presença no circuito museal e artístico brasileiro, repertórios exotizantes e outras tentativas de solapar as multiplicidades desses acervos. Algo que nos leva a refletir o quanto os mecanismos da colonialidade do poder se atualizam e, mesmo diante de relações de constituições diferentes entre o Norte e o Sul global, há uma aproximação das tecnologias coloniais em relação à constituição das coleções de Cultura Material Africana.

Cabe lembrar nesse quesito, o incêndio do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, em que uma das mais antigas coleções de Cultura Material Africana do Brasil, junto a outras do setor de Etnologia e Etnografia (SEE), foi totalmente incinerada após esse desastre ocorrido por

5 Arthur Ramos (1903-1949) foi um dos principais antropólogos brasileiros do século XX, tendo sido um dos principais agentes na institucionalização das Ciências Sociais no Brasil.

descaso público à instituição em questão⁶. Além desse caso, podemos também citar a coleção de Cultura Material Africana do Museu Paraense Emílio Goeldi (Ibram), que apresenta objetos que datam do século XIX. Tal acervo voltou a ser exposto neste ano, durante as comemorações do Novembro Negro no Pará, numa exposição intitulada “Diásporas — Artefatos africanos e de origem africana do acervo do Museu Goeldi”, quarenta anos depois da sua última aparição, em 1984⁷.

Sobre essas coleções iniciais, a do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, agrega peças que entraram para o acervo no início do século XIX e outras em meados do século XX. Já a coleção presente no Museu Emílio Goeldi no Pará possui em sua constituição peças que foram coletadas no continente africano entre 1887 e 1904. Tal coleção foi ofertada pelo senador José Júlio de Andrade (1862-1953) ao governador do estado do Pará Magalhães Barata (1888-1959), que a doou ao museu em 1933. Vale salientar que as informações aqui apresentadas ainda carecem de mais especificidades, essas que detalham a forma de recolha, de escolha e de trânsito, algo que não é muito comum nas trajetórias dessas e de outras coleções de Cultura Material Africana no Brasil.

Diante desse cenário, certamente, algumas narrativas são construídas no limiar da negociação, utilizando o aparato do colonizador frente à constituição dessas coleções. No entanto, quando analisamos o campo das disputas simbólicas e narrativas, percebe-se uma busca por promover uma compreensão mútua entre os agentes envolvidos, assim como uma harmonia social que implica uma reformulação e aproximação com tais acervos não ocidentais.

E, no contexto pernambucano, isso não é diferente; das coleções institucionais presentes em Recife (Museu da Abolição e Museu Afro-Brasil Rolando Toro), algumas pesquisas iniciais foram elaboradas. Porém, o repertório desses acervos agrega ainda lacunas quanto aos estudos de proveniências destinado a tais coleções, assim como na construção de outros repertórios narrativos e imagéticos que facilitem e consigam trazer outras formas de compreensão desses acervos no contexto territorial. Nesse sentido, as narrativas apresentadas aqui buscam possibilitar, a partir desta fresta, um cruzo necessário para expandir esse patrimônio africano como legado vivo em Pernambuco. Além de construir outros repertórios de salvaguarda e presente desses objetos no contexto da população negra em Pernambuco.

Assim, possibilitamos uma abertura de estímulo à tradução, em que um outro lugar cul-

6 Sobre o incêndio, cf. [O incêndio de 2018 | SEE | Museu Nacional - UFRJ](#). Acesso em: 22 dez. 2022.

7 Sobre a exposição, cf. [Após quase 40 anos, Museu Goeldi volta a exibir sua Coleção Africana na exposição “Diásporas” — Museu Paraense Emílio Goeldi](#). Acesso em: 22 dez. 2022.

tural e político se cruza (Bhabha, 1998 p. 68), proporcionando uma imersão nos valores estéticos, socioculturais e temporais. A incorporação desse modelo amplia o debate e desafia o binarismo profundamente enraizado na visão ocidental e nos museus. Portanto, independentemente da classificação e dos estudos de proveniência dessas peças pelas instituições, discutem-se aqui as possibilidades, mediante a ampliação proporcionada pelo conceito de cultura. Sob esse prisma, o termo ‘cultura material africana’ é uma ponte entre o visível e o invisível, que possibilita uma conexão entre a materialidade e a imaterialidade.

Assim como, não podemos retroagir no tempo e espaço e (re)-colocá-los em seus respectivos locais de origem, ainda que na contemporaneidade se discuta a repatriação desses artefatos. O objetivo é problematizar o papel dos museus na legitimação dos discursos dos grupos sociais hegemônicos através das narrativas apresentadas nas exposições museológicas. (Ferreira, 2011, p. 94)

A fresta aberta aqui proposta não busca oferecer respostas definitivas, mas, sim, ampliar e aproximar o conceito de cultura, contribuindo para o entendimento da Cultura Material como um campo flexível e interseccional, onde a binaridade é constantemente tensionada e novas possibilidades podem emergir. Nesse cenário, é fundamental destacar que, independentemente das classificações, os objetos oriundos de diversas culturas africanas só foram legitimados na perspectiva universalista, a partir de sua incorporação em acervos museológicos e coleções, bem como pela chancela de artistas modernos europeus que se apropriaram dessas referências em seus processos de produção e os resultados em obras artísticas.

Mesmo diante dessas legitimações, a chamada “arte africana tradicional” ainda é frequentemente preterida, o que revela uma resistência em reconhecer a complexidade dessas peças. Essa desvalorização é acompanhada por apagamentos e pela persistência de estereótipos, decorrentes do desconhecimento sobre as dinâmicas materiais e imateriais que atravessam sua produção. Tal cenário, muitas vezes, perpetua leituras antropológicas limitadas, distantes das experiências culturais que as originaram.

Ao incorporarmos a dialogia presente no conceito de cultura aos estudos sobre esses objetos, é necessário adotar uma abordagem que vá além dos múltiplos sentidos atribuídos ao termo. Cada sociedade constrói formas próprias de expressar, significar e experimentar a vida, reveladas em suas instituições, nas artes, nos conhecimentos compartilhados e nas práticas cotidianas. Nessa perspectiva, os significados culturais não são apenas herdados, mas também reinventados a partir da vivência coletiva. Como afirma Raymond Williams (1958, p.1-2), a natureza da cultura “é sempre tanto tradicional quanto criativa; é tanto os mais ordinários significados comuns quanto os mais refinados significados individuais”.

Dessa forma, a cultura projeta uma identidade relacional, entrelaçada com fatores

como história, ambiente, conhecimento, poder, riqueza e valores — elementos centrais no campo do desenvolvimento humano. Ao observarmos o aspecto cultural no contexto africano, percebemos que a cultura molda profundamente a percepção de ser, por meio de uma relação contínua com o entorno. Esse processo constrói identidades em trânsito, situadas entre o tradicional e o contemporâneo, em que as diferenças e as mesclas culturais não representam limites, mas, ao contrário, afirmam outras formas de existir, criar e narrar o mundo.

A preocupação dos africanos tem sido recuperar o que lhes foi negado, modificar o que foi introduzido, reconectar a cultura e o desenvolvimento, apropriar-se do passado de modo a criar um futuro melhor, e defender o “particular” diante da ofensiva do “universal”. Como todos os povos colonizados, para os africanos, a cultura é um instrumento de resistência contra o imperialismo. Os líderes e intelectuais africanos desejam ser a vanguarda da mudança cultural, protegendo o continente do imperialismo cultural ocidental e promovendo a preservação da cultura. (Falola, 2020, p. 88)

Observar o continente africano e seus caminhos em direção à definição de cultura é um exercício fundamental, especialmente porque um dos principais desafios relacionados a essas peças diz respeito à defesa do particular em contraposição ao universal. Há um volume significativo de dados sobre a dinâmica dos objetos oriundos das diversas culturas africanas e suas respectivas interações sociais, o que permite compreendê-los como componentes fundamentais nos processos de significação e construção de sentido cultural.

Nesse contexto, não se trata de objetos passíveis de classificações simplistas — como sendo apenas “isto” ou “aquilo” —, mas, sim, de elementos inseridos em redes complexas de significados que são indispensáveis para sua plena compreensão. Essa abordagem, mais flexível e sensível aos múltiplos elementos visuais, constrói um campo figurativo que integra o verbal e o não verbal, revelando um universo próprio que tem na cultura o seu ponto de origem e elaboração.

OXÊ DE XANGÔ:

Justiça, acervos e

insurgências



O Machado de Xangô: justiça e dualidade na construção dos acervos não-ocidentais

Estamos diante de um campo de batalha, onde se desenham diversas interrogações e afirmações de construções frente a um espaço e a um tempo. Como se espera, há uma lei ou uma justiça que deve imperar sobre a outra. Nela, somos instigadas(es, os) a pensar numa vitória que agrega dualidades — vitória sobre a perda, esquecimento versus lembrança, desfazimento de saberes diante de um saber dominante. Dualidades.

Sob uma perspectiva colonizada, esse estado dual atravessa as noções de tempo e espaço, muitas vezes fixando-as como estatutos imóveis. Na fuga dessa rigidez colonizadora — que tentou silenciar ou apagar outras nuances presentes naquele campo de batalha inicial — somos levadas(es, os) a “sankofiar”.

Esse “sankofiar” não se limita ao ato de olhar para trás para seguir adiante, mas se entrecruza a outros princípios civilizatórios para traçar novas possibilidades frente aos acervos de Cultura Material Africana e suas inserções nos contextos dentro e fora do continente. Esse giro é necessário, pois, como nos lembra Mbembe, “o tempo, por conseguinte, se vive, se vê e se lê na paisagem” (2018, p. 219). Nessa leitura, somos provocadas(es, os) a pensar as dualidades que permeiam a entrada desses acervos e, posteriormente, a justiça de Xangô como outro ideal civilizatório para esses objetos e seus atuais contextos.

Nas relações de poder hegemônicas, algumas categorias foram homogeneizadas para sustentar o curso ocidental da história, promovido por uma matriz eurocêntrica. Uma delas foi o próprio ideal de civilização, que, imbuído de dualidades, autorizou distinções entre o que é humano e o que não é. Para alcançar esse “humano”, exigia-se a introdução em determinados vetores sociais como condição primordial. Nesse sentido, Mbembe aponta três vetores centrais para o adestramento civilizatório: a conversão ao cristianismo, a inserção na economia de mercado por meio do trabalho e a adoção das normas do sistema político vigente (2018, p. 158).

Esses vetores revelam, além de um processo de adestramento aos moldes ocidentais, um caminho de perturbação e destruição promovido por uma certa ideia de civilidade vinculada ao projeto colonial. No entanto, mesmo diante dessas imposições — valores, técnicas, línguas, entre outros —, as tecnologias ancestrais dos espaços que transcendem o tempo seguem dançando ao redor da hegemonia cultural ocidental.

Esse bailado estratégico supera a força física do jugo colonial. E é nesse gesto que a justiça de Xangô se afirma como presença, como outro ideal civilizatório. O Orixá, amplamente cultuado nas casas de matriz africana no Brasil, ganha protagonismo neste discurso por sua justiça responsiva. Ela se baseia em princípios éticos como a consciência de nosso papel na sociedade: se exigimos respeito, precisamos também entronizá-lo; se somos chamadas(es, os) a julgar, devemos assumir a responsabilidade por nossas decisões; se almejamos crescer individualmente, é preciso caminhar junto ao coletivo que nos cerca.

A perícia necessária para esse feito civilizatório entrelaça outras epistemologias, levando-nos a compreender as relações interdimensionais como estratégias que se conectam ao movimento da sankofa. Aproximar essas epistemologias — oriundas dos terreiros, movimentos negros, estratégias ancestrais e perspectivas afrocentradas — nos desloca para outro modo de existência no mundo. A justiça aqui evocada é parte de um ideal civilizatório que encontra sentido e potência nos contextos de onde emerge, operando a partir de uma ética do olhar que considera o espaço e o tempo que se anunciam.

O Oxê de Xangô, machado de dois gumes que representa seu instrumento de poder, nos atravessa com essa ética. Ele nos conduz ao equilíbrio, ao espaço de equidade na tomada de decisões. Nesse espaço, não se decide sozinha(e, o): Xangô constrói sua majestade junto aos doze ministros que o auxiliam nas decisões coletivas que envolvem o poder da justiça. Assim, compreendemos que acionar essa justiça é reconhecer sua dualidade, inscrita no machado que pode cortar para ambos os lados, mas também no seu equilíbrio, que nos permite entender as relações espiraladas entre tempo e espaço.

Dessa forma, sob a primazia do Oxê, que carrega outra epistemologia sobre justiça e dualidade, como os processos de constituição dos acervos ou a própria presença de objetos da Cultura Material Africana em outros contextos fora da instituição museu anunciam uma ampliação de presença e proveniência? Existe uma outra forma de encarar todo o histórico por trás da trajetória sobre esse tema por uma outra via de pensamento, que finque, por exemplo, as dinâmicas da população negra frente a tais objetos? As tentativas que aqui apresento estão entrelaçadas a essas questões, compreendendo que os caminhos propostos envolvem uma construção de pensamento e o reequilíbrio de relações já historicamente estabelecidas.

Nesse processo, ao compor seus acervos com coleções não ocidentais, o museu universal incorpora à sua narrativa a ideia de estar agindo “em nome do bem da humanidade”. Ele se torna símbolo de estados — tanto liberais quanto autoritários — que outorgam a essas instituições uma importância vinculada à suposta missão educativa. No entanto, essa tentativa educacional frequentemente se exime de um estágio crítico mais aprofundado, ignorando os debates promovidos por movimentos contemporâneos. Isso leva o público dos museus a

aderir a uma estética, uma corporeidade e uma verdade histórica e artística limitadas pelas escolhas institucionais e curatoriais.

Ao refletirmos sobre a Cultura Material Africana, nos deparamos não apenas com as múltiplas investidas coloniais de entrada nessas instituições e na formação de coleções, mas também com as múltiplas simbologias desses objetos em seus contextos originais de espaço e tempo e, como tais contextos dialogam com a diáspora africana no Brasil, e aqui em Pernambuco. Somos lembradas(es, os) de que, embora depositados e neutralizados por narrativas ocidentais — ora entronizados como objetos etnológicos, ora como artísticos —, esses objetos estão entrelaçados em narrativas que ora são silenciadas, ora são amplamente conhecidas diante do seu espaço-tempo de criação, como também sua relação na diáspora africana, no contexto do Brasil. Nesse sentido, a pesquisadora e intelectual Anne Lafont, em seu livro *Arte dos Mundos Negros*, nos diz:

As pesquisadoras e os pesquisadores que trabalham com diferentes aspectos da história africana e da diáspora desde o século XV, especialmente com os objetos, destacam a individualização dos fabricantes e dos usuários, reconhecendo um conjunto de coordenadas identificatórias como uma condição e um tributo indispensáveis à prática de uma pesquisa dentro de um arquivo que frequentemente nega um lugar digno aos atores africanos. Cuidar de reconstituir as trajetórias individuais das personalidades e dos artistas; modelos de retratos, aqueles que trabalharam na escultura de um nkisi da região de Luando (atual Congo), ou ainda de um tecido bogolan de Segou, no Mali, é decifrar uma África que por muito tempo foi considerada unívoca no plano histórico e geográfico. (Lafont, 2023, p. 68)

Repensando as narrativas que hoje aportam as coleções de Cultura Material Africana, somos chamadas(es, os) a perceber o que foi expropriado e apropriado por espaços museais hegemônicos como tentativa de neutralizar seu papel frente aos silêncios ocasionados pelas múltiplas formas de traslado de objetos do continente africano. Com a efervescência dos debates sobre restituição e repatriação no contexto europeu, podemos nos perguntar como esse debate toca nas coleções de Cultura Material Africana presentes no Brasil. Apesar de carecer de pesquisas de proveniência mais aprofundadas, além de um mapeamento atualizado desses acervos, constata-se, nas poucas pesquisas que versam sobre o tema, que grande parte das coleções presentes no Brasil foram formadas durante o século XX. E a sua maioria a partir da compra e doação de figuras ligadas às elites brasileiras e às instituições que hoje possuem em seus acervos objetos oriundos do continente.

Esse movimento nos faz refletir sobre as violências que perpassam esses acervos ao longo de seus processos de institucionalização. Decerto, no caso do Brasil, percebe-se inicialmente que essa violência imperial que saqueou, higienizou e roubou objetos do continente

africano não se faz presente. Mas nos faz refletir sobre as atualizações das violências imperiais, que permeiam a formação de coleções diante da relação de compra e venda, além das doações e seus históricos.

E, nesse rito, a tentativa da pessoa pesquisadora, pela ótica dos princípios do Oxê de Xangô, visa à perícia. Nela, os passos iniciais buscam o desaprender da tendência imbuída na(e, o) pesquisadora(e, or)-historiadora(e, or), que analisaria esse campo “como se essas ações e reivindicações tivessem parado de competir com outras; é preciso, em vez disso, manter vivo o potencial de reverter a história” (Azoulay, 2024, p. 29).

Nesse caminho, entendemos que os mecanismos de inserção dessas peças articulam um processo de desligamento de suas realidades. E, junto a isso, conceitos políticos e sociais são anexados como tentativas de compreensão desses objetos. Essa utilização alimenta categorias ainda perpetuadas que condicionam como a história mundial — atrelada ao museu universal e à constituição de seus acervos — é organizada, arquivada, representada e articulada como exemplo para outras instituições. Omitem-se nesse processo narrativas outras, essas que possam ativar tais peças dentro do contexto a qual se inserem. Nesse sentido, ao pensar a realidade brasileira, e em específico Pernambuco, a presença desses objetos permeiam os vestígios africanos nos terreiros de matrizes africanas, as manifestações populares negras e nas estéticas negras em diáspora que se afirmam pelas imagéticas da Cultura Material Africana.

Com isso, chegamos a alguns caminhos para uma justiça responsiva diante dos atos perpetrados frente a essas coleções. Mesmo diante de uma desapropriação com a entrada desses objetos no contexto museal, um outro lado pensando a diáspora negra e suas relações com tais objetos dentro e fora desse contexto museal, nos possibilita uma ontologia plural, essa que aciona o continente africano, mas também a fluidez aglutinadora da diáspora negra brasileira.

Assim, diante do Oxê de Xangô, busca-se equilíbrio e perícia; escutamos o brado estrondoso do trovão que corta o céu e representa a força de Xangô sobre nossas cabeças. Esse fogo que toca o chão nos traz o elemento do calor — lembrando que, na cultura africana e na diáspora negra, a transmissão dos saberes é trocada, plural e dialogada diante da quentura do fogo. E, para aguentar esse ardor, são necessárias tomadas de decisão estratégicas e assertivas, com um criterioso planejamento que implique a justiça como elemento central. De certo, nem mesmo todo o jugo colonial imbuído nessas coleções em instituições museais ocidentais e europeias foi suficiente para provocar uma destruição unânime e sem potencial de reversibilidade. Na tentativa de apagamento por um ideal universalista, a pluralidade das comunidades formadas pelos saberes africanos, na diáspora brasileira, soergue-se pelo seu poder de resiliência e resistência. Nesse sentido,

[...] As pessoas que os colonizadores encontraram e exploraram nunca foram reduzidas ao que se esperava que se tornassem – seres sem mundo –, mas continuaram a deixar sua marca no mundo que as forças imperiais “descobriram”. Por mais tentador que seja para o sujeito que procura denunciar moralmente as pilhagens e a destruição imperiais, a amplificação da violência ocorre necessariamente à custa de um notável relato da mundanidade de suas vítimas, articulada na pluralidade e variedade de seus modos de envolvimento com o mundo. [...] (Azoulay, 2024, p. 45)

Na tentativa de utopias emancipatórias frente a esses acervos, busca-se instigar um exercício. Nele reside a possibilidade de restaurar, reabitar e rebobinar o momento anterior à violência ocorrida a partir do que ainda sobrevive. A possibilidade desse momento não busca escantear ou normalizar os históricos, mas agregar as ações e memórias potenciais não imperiais. Nem sempre esse feito é algo simples, mas a história potencial nos possibilita não uma restauração dos mundos depois da violência, mas uma volta ao momento que antecede todo esse processo.

Ariella Azoulay, a intelectual que nos abre essa fresta, chama a atenção para esse empreendimento difícil de ser imaginado, já que nossos locus cotidianos estão inseridos nas operações incrustadas nas tecnologias imperiais⁸. Isso faz com que esse exercício seja, muitas vezes, impensável diante da neutralização do discurso frente às narrativas hegemônicas. Dessa forma, a tentativa é a busca por um pensamento político não imperial, em que o véu do aparente discurso neutro, independente de suas consequências, possa ser descortinado e outros mecanismos de compreensão de mundo possam adentrar, com o auxílio de diferentes abordagens (Azoulay, 2024, p. 35-37).

Nessas diferentes abordagens, aciono aqui a possibilidade da restituição do possível como campo de criação próprio e de reflexão que venho agregando frente à dinâmica desses acervos. Permeado por uma justiça responsiva, que implica a ética ancestral do Orixá que vem costurando essa escrita, Xangô nos impele a pensar nas decisões tomadas como algo que deve estar afinado ao estado de presença. A presença permite o reconhecimento, a aproximação

8 Para Ariella Azoulay, o imperialismo não é apenas um período histórico encerrado ou uma política externa agressiva, mas uma tecnologia contínua de destruição e administração da vida, que estrutura a forma como os arquivos, as imagens, os saberes e as relações sociais são organizados até hoje. Em *História Potencial*, ela afirma que o imperialismo deve ser compreendido como equivalente aos processos coloniais, pois ambos se baseiam na separação entre quem pode exercer soberania e quem deve ser administrado. Essa lógica molda os sistemas de conhecimento e legitima formas de violência, apagamento e apropriação. Assim, seu chamado é por uma “história potencial” — não como reconstrução do passado, mas como possibilidade de reativar relações e mundos que foram interrompidos pela imposição do olhar imperial. (Azoulay, 2024, p. 35-37).

das pessoas agentes, a escuta ativa e a continuidade dos compromissos construídos mediante o crescimento de caráter coletivo. Para que tal tentativa seja colocada em prática, é necessário o esforço de diferentes campos e pessoas para a transformação social em habitar o mundo fora do eixo imperialista mundial, assim como utilizá-las como perspectivas de reivindicações políticas, sociais e culturais.

Para tanto, não basta apenas aproximar os debates sobre os “de” ou “des”, mas sim, levar em consideração a criticidade da arquitetura e história desses objetos dentro e fora do continente. E assim perguntar-se: como construir um lugar em que as múltiplas vozes que representam esses objetos possam ser aproximadas, ressignificadas e repensadas a partir da expansão da equipe que faz esse museu, em relação à sociedade que o cerca? Isso envolve doses diárias de um processo educacional e museológico atrelado a uma imaginação urgente que encare as utopias emancipatórias como um terreno fértil.

No caminho por esse espaço autônomo, que engloba as multiplicidades do mundo humano e não humano, a Cultura Material Africana nos leva a construir um repositório de sentidos emancipatórios que ligam o continente africano e suas diversas diásporas no mundo. A autonomia aqui apresentada implica uma ação, um espírito de presença, que deseja um local para além do museu, como caminho de compartilhamento, justiça e aproximação frente a esses objetos e aos agentes implicados direta e indiretamente.

Uma outra possibilidade implica a busca por desaprender para aprender, com o auxílio de múltiplas frentes que unem esforços para proporcionar novas formas de habitar o mundo. Nesse sentido, somos interpelados(as, os),

[...] em vez de estudar as esculturas saqueadas no Congo, da Síria ou da Palestina como se sua presença no museu — prontas para olhar e o escrutínio do historiador da arte — fosse inquestionável (o que implica aceitar os procedimentos “neutros” da disciplina como o arcabouço que define esses modos de existências dos objetos), com meus companheiros eu abordo essas esculturas como se elas ainda pertencessem às comunidades das quais foram expropriadas. Enquanto esses itens, agora expostos sobretudo nos cubos brancos dos museus, são considerados objetos de arte, refiro-me a eles como objetos nos quais estão inscritos os direitos das comunidades violadas. Isso segue meu raciocínio de que os objetos e dos documentos não são o que fomos socializados e treinados para ver: artefatos autônomos cujo conteúdo inscrito existe para ser interpretado pelos especialistas. Ao contrário, eles fazem parte dos mundos materiais que dão corpo aos direitos das pessoas. (Azoulay, 2024, p. 47)

Das estratégias aqui apresentadas, e outras mais existentes, a ação é ponto fulcral. Ainda estamos no limiar delas frente aos acervos de Cultura Material Africana, mas arcabouços

imaginativos e rearranjos possíveis podem construir encruzilhadas com infinitudes responsivas. Nesse sentido, o museu, enquanto instituição atravessada por narrativas hegemônicas, deve ser tensionado não apenas por meio de diagnósticos críticos, mas também por práticas concretas de transformação. Isso implica repensar radicalmente suas estruturas, reconfigurar seus vínculos com os acervos não-ocidentais e inserir vozes plurais na elaboração de sentidos e representações.

Essa tarefa convoca um estado de presença e justiça responsiva, como propõe a ética de Xangô, que sustenta este trabalho. O enfrentamento às estruturas que sustentam as instituições universais deve deixar-se permear pelas tentativas possíveis de espaços autônomos, habitados por outras ontologias, outras histórias e outras formas de narrar essa Cultura Material Africana. Que esses acervos possam, enfim, deixar de ser apenas marcas do silenciamento, e passem a ocupar, com força própria, um lugar no presente — não como relíquias do passado, mas como agentes vivos de reencantamento, reparação e resistência.

Portas Abertas: rastros de restituição e presença

No limiar dos estudos contemporâneos que envolvem os acervos não ocidentais no mundo, observa-se um acirramento nas discussões sobre os processos de reparação e restituição desses objetos. Esse retorno, muitas vezes, está atrelado a pedidos formais, pesquisas acadêmicas, negativas institucionais e tratativas diplomáticas que reacendem as violências imperiais associadas aos processos de aquisição dessas coleções. Em contraponto a esse mapa hegemônico e institucional, emergem agentes empenhados(as, os) em desaprender tais mecanismos coloniais atualizados, buscando formas expansivas de construir novos mapas de retorno para esses objetos.

Acionar esse instrumento geográfico como metáfora, especialmente no caso das coleções de Cultura Material Africana no Brasil, e em específico em Pernambuco, finca possibilidades de reconstrução de outros mundos. Não se trata de cristalizá-los em um tempo ou espaço do passado, mas de reencaminhá-los aos seus locais de proeminência a partir de uma perspectiva de cuidado — cuidado este que conecta a diáspora negra aos objetos provenientes das diversas culturas africanas. É aqui que emerge a ideia de restituir o possível: um gesto que não busca recompor o todo perdido, mas cultivar a presença, a memória e os sentidos que ainda sobrevivem e podem ser ativados.

Nesse sentido, a noção de patrimônio negro, amplamente discutida nos trabalhos de Beatriz Nascimento, nos convida a compreender que os espaços, os objetos e as práticas cultu-

rais da população negra não são apenas vestígios de um passado expropriado, mas territórios vivos de memória e resistência. Restituir o possível aproxima-se desse gesto: é uma ação de cuidado que reconhece os vínculos afetivos, sociais e simbólicos que esses objetos mantêm com suas comunidades de origem, permitindo que continuem a gerar sentido no presente. Aqui, a restituição não aciona a devolução física conforme os processos no contexto europeu, mas se faz num processo relacional que reativa histórias e preserva direitos de existir para além do colonialismo.

Dessa forma, não basta apenas exigir que as instituições cessem suas dinâmicas de invisibilização frente a esses acervos; é preciso interpelá-las historicamente, instigando a aproximação da população negra em diáspora diante dessas dinâmicas. Abdias do Nascimento, em “O quilombismo” (2002), já nos lembrava que o reconhecimento do patrimônio negro exige visibilidade para práticas culturais e objetos que a história oficial tentou silenciar. Assim, restituir o possível é também promover um espaço de escuta e de ampliação de voz, garantindo que tais acervos e objetos de Cultura Material Africana possam dialogar com seus contextos culturais originais e com as múltiplas experiências da diáspora.

Para avançar nas reflexões que este tema suscita, aciono um espaço geográfico e metafórico: a “porta do não retorno”. Localizada na cidade de Uidá, na Ilha de Gorée (Benin), ela demarca geográfica e historicamente a saída forçada de inúmeras pessoas negras rumo à condição de escravizadas no chamado “Novo Mundo”. De forma violenta, a memória dessa travessia é representada por portões que institucionalizam a delapidação do ser, condicionando-o a uma ida sem retorno, marcada por classificações e hierarquias impostas como universais. Nesse gesto, restituir o possível se apresenta como uma estratégia de reconstrução simbólica, que não busca apagar a violência, mas criar frestas de presença, memória e pertencimento.

Nesse sentido, o patrimônio negro também se manifesta nas práticas cotidianas, na oralidade, na religiosidade, nas festas populares e nos saberes transmitidos entre gerações. Inserir essas perspectivas no diálogo com os acervos permite que os objetos deixem de ser apenas artefatos isolados em vitrines e passem a integrar redes vivas de significados. Restituir o possível, então, amplia-se para incluir essa dimensão performativa e relacional do patrimônio negro, em que a memória não é estática, mas pulsante, negociada e reconstituída por diferentes agentes e contextos.

A exemplo dessa porta, Azoulay (2024) nos lembra que muitas outras existiram, espalhadas por portos e locais de escoamento de pessoas escravizadas em todo o continente africano. Após a travessia desses portões, as possibilidades de reivindicação, recuperação ou remediação tornavam-se praticamente inexistentes, já que a legitimidade dos sistemas imperiais se

apresentava como imune a qualquer perturbação estrutural. Sem espaço para o dismantelamento dessas lógicas, uma fissura entre passado e presente se estabelece, impulsionada por uma pulsão de morte que atravessa povos, sociedades e culturas — revelando, ainda hoje, um cenário profundamente perturbador.

Não ter um nome ao qual recorrer é não ter passado; não ter passado apontava para uma fissura entre o passado e o presente. Essa fissura é representada na Porta do Não Retorno: aquele lugar de onde nossa ancestralidade partiu de um mundo para o outro; do Velho Mundo para o Novo. O lugar onde todos os nomes foram esquecidos e todos os começos, reencenados. Em um sentido desolador, essa porta foi o lugar de criação das pessoas Negras na Diáspora do Novo Mundo e significou ao mesmo tempo o fim de começos traçáveis. Começos que se deixam observar por meio de um nome ou um conjunto de histórias familiares que vão ainda mais longe no passado do que quinhentos e poucos anos, ou os tipos de começos que podem ser expressos em um nome que, por sua vez, marca nosso território ou ocupação. Estou interessada em explorar esse lugar de criação — a Porta do Não Retorno, um lugar de começos esvaziados — como um lugar de pertencimento e de não pertencimento. (Brand, 2022, p. 19-20)

Dentro dessa fissura, restituir o possível se coloca como um gesto de reativação: é reconstruir laços entre objetos, memória e agentes, mesmo quando a totalidade do patrimônio foi fragmentada ou perdida. O Atlântico Negro, analisado por Paul Gilroy (2001), reafirma, nesse sentido, que a diáspora africana produz mundos em movimento, atravessados por ausências e presenças, onde as histórias não se perdem totalmente, mas se transformam, se redistribuem e continuam a exercer influência. Sob essa perspectiva, o ato de restituir o possível se articula com o patrimônio negro como prática contínua de resistência, de cuidado e de reconhecimento da potência cultural das comunidades negras.

Somado a esse movimento, essa porta também foi um lugar de criação das pessoas negras na diáspora, e significou, ao mesmo tempo, o fim de começos traçáveis. Começos que se deixam observar por meio de um nome ou um conjunto de histórias familiares que vão ainda mais longe no passado do que quinhentos e poucos anos, ou os tipos de começos que podem ser expressos em um nome que, por sua vez, marca nosso território ou ocupação. Assim, as múltiplas possibilidades, aqui estimuladas, reconhecem esses começos e os reativa no presente, atribuindo sentido e continuidade a narrativas que resistiram às forças coloniais.

No movimento que esse cenário produz, busquemos outros conjuntos intercambiáveis que, diante da perturbação proposta, encontraram frestas e instalaram presenças, no intuito de impedir uma completa tomada das epistemologias imperiais frente aos temas que encorpam esses objetos. Estamos em busca desse lugar de criação: das multiplicidades de narrativas e vivências de mundo que, muito antes de atravessar a porta do não retorno, já se desenhavam

como tradição viva⁹ — e que as classificações e hierarquias não fizeram sucumbir. Nesse sentido, reconhecamos a valorização das práticas e memórias que persistem, mesmo em face da violência histórica, promovendo um patrimônio negro vivo e presente.

Através dessa tentativa, chegamos a alguns questionamentos que envolvem esses objetos no contexto brasileiro: qual a dimensão da restituição como ampliador de processos simbólicos, museais e sociais? E como essas discussões podem permear as esferas do cuidado no que consiste às narrativas de vida possíveis que tais objetos agregam, traçando linhas tênues entre o continente africano e a diáspora negra brasileira? Restituir o possível, nesse cenário, é cultivar a presença desses vestígios e dos saberes que florescem, aproximando as comunidades, os terreiros, as rodas de maracatu, os afoxés e de todos os lugares onde o patrimônio negro pulsa e se renova.

Diante desse panorama, é possível pensar a restituição do possível como ato político, pedagógico e poético. E inserir essa perspectiva nos permite compreender não apenas uma recomposição de acervos, mas os gestos de cuidado e de ativação cultural, em que o patrimônio negro se manifesta como força vital, capaz de sustentar resistências e reexistir.

Nesse movimento de reativação, a ética de Xangô se faz presente: seu machado de dois gumes não corta apenas, mas equilibra, orienta e convoca à justiça responsiva. Assim como o Oxê corta e pondera, restituir o possível exige discernimento e presença: cada gesto, cada decisão, cada ato de cuidado com a memória que pulsa nesses objetos deve dialogar entre os cruzos que partem do continente africano e com os princípios da equidade, da coletividade e da potência ética que atravessa os terreiros, as comunidades e a diáspora. É um corte que preserva, um corte que restitui, um corte que possibilita novas trajetórias.

E, nesse corte, reside a poesia da restituição: o possível que se restitui não é um retorno congelado no tempo, mas uma abertura para circular, pulsar e se multiplicar. O patrimônio negro não se limita aos objetos ou às ruínas do passado, ele se prolonga nos corpos, nos gestos, nas vozes e nas práticas que sobrevivem. Restituir o possível é ouvir o trovão de Xangô que

9 O conceito de tradição viva, formulado por Amadou Hampâté Bâ, intelectual e historiador mali-nês, refere-se a um modo dinâmico e ativo de transmissão de saberes, que resiste à ideia de tradição como algo estático ou fossilizado. Segundo Hampâté Bâ, a tradição viva é sustentada pela oralidade, pelas práticas rituais, pelo corpo, pela coletividade e pela memória intergeracional, compondo um sistema de conhecimento em constante recriação. Para ele, “na África, quando morre um ancião, é como se uma biblioteca tivesse sido queimada” (UNESCO, 2010, p. 57), o que reforça o valor dos saberes não escritos e o papel fundamental da escuta, da presença e da experiência. Nesse sentido, tradição viva é também resistência: um movimento que recusa a cristalização dos saberes africanos e que continua operando como força vital e política nas disputas por reparação, memória e justiça.

ecoa sobre nós, sentir o calor do fogo que toca o chão e compreender que a justiça, para ser plena, deve dançar entre a memória e o presente, entre o silêncio imposto e o som que persiste.

OKÊ CIDADE

VESTÍGIOS DE PRESENÇA

DA CULTURA MATERIAL

AFRICANA EM PERNAMBUCO



Entre os cruzos, segurando firmemente o Oxê diante do caminho já percorrido, voltamos o olhar para o território. O passado colonial que fez de Pernambuco um dos principais portos de chegada de pessoas africanas escravizadas não é novidade — essa história tem sido vasculhada por pesquisas e memórias que voltam a ecoar. Ainda assim, é sempre necessário recontar: cada lembrança é também uma forma de caçada, um gesto de trazer à superfície o que tantas vezes foi silenciado. Do encontro forçado, mas também da resistência incessante, brotaram rastros, práticas, rituais e modos de viver que tecem um primeiro repertório cultural e histórico do estado.

É nesse horizonte que evocamos Okê Cidade como imagem e travessia. Oxóssi, Orixá da fartura e da caça, nos lembra que viver é também buscar, mirar com precisão e caminhar em meio às incertezas. Na cidade, essa metáfora se adensa: caçamos sustento, dignidade, caminhos e memórias a cada dia. As ruas e esquinas se tornam matas simbólicas onde sobrevivências são disputadas. Entre o concreto e o barro, entre o ferro e a pedra, a Jurema Sagrada finca suas raízes, lembrando que a cidade também é terreiro, também é chão sagrado. Assim, Okê Cidade abre passagem para pensar o que se desenha neste capítulo: uma paisagem em que os vestígios da Cultura Material Africana se revelam não apenas como relíquias do passado, mas como presenças vivas que seguem orientando o presente.

Nesse movimento de permanência e reinvenção, a cultura afro-pernambucana, assim como em tantos territórios do Brasil, se levanta a partir dos sinais e vestígios que resistem. Cada manifestação cultural e artística se ergue como caça certa, como flecha de Oxóssi que atravessa o tempo. Em Pernambuco, esses rastros africanos ecoam desde a esfera religiosa, com as matrizes de fé que sustentam o Xangô Pernambucano, até os brinquedos populares, as tradições ancestrais, os cantos políticos e as formas de salvaguardar continuamente esses saberes. O estado, nesse entrelace, é espaço de fusão e confronto, onde o africano e o indígena seguem compondo uma tessitura comum.

Nesse contexto, a Cultura Material Africana não poderia estar ausente do repertório cultural e artístico acionado. Com sua materialidade múltipla e palpável, ela compõe o que denominamos Patrimônio Negro. Esse conceito vem sendo discutido e difundido há algum tempo por intelectuais como Beatriz do Nascimento (1942–1995), Kabengele Munanga (1942–), Mãe Stela de Oxóssi (1925–2018), Lélia Gonzalez (1935–1994) e Abdias do Nascimento (1914–2011), que ampliam nossa compreensão de patrimônio a partir das experiências da população negra.

O patrimônio cultural, segundo duas referências legais, traz definições importantes. A

primeira, da UNESCO, afirma: “patrimônio cultural compreende os monumentos, conjuntos e sítios que tenham valor histórico, estético, arqueológico, científico, etnológico ou antropológico.” (UNESCO, 1972 – Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural). A segunda, da Constituição Federal de 1988, amplia essa noção ao definir como patrimônio cultural brasileiro “os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (Brasil, 1988, Art. 216).

Ambos os instrumentos apresentam uma visão ora estática, ora dinâmica sobre patrimônio, mas ainda bastante generalista, já que a sociedade brasileira possui especificidades em sua formação. Ao acionarmos intelectuais negres(os, as) e suas vivências em relação a pessoas, territórios e perspectivas sociais, culturais e estéticas, percebemos uma ampliação desse conceito. Esse repertório dinâmico, forjado pela trajetória da população negra no Brasil, expande a noção de patrimônio.

Contudo, muito antes dessas discussões acadêmicas, já havia uma construção própria sobre patrimônio negro no Brasil. As(os) intelectuais citadas(os) traduzem em palavras dinâmicas que brotavam dos terreiros e de outros espaços de organização negra. O quilombismo (2002), proposto por Abdias do Nascimento como movimento político, dialoga com a concepção de quilombo como patrimônio negro, já refletida por Beatriz do Nascimento (2006). Essa visão se fortalece com Kabengele Munanga (1988), ao ressaltar o patrimônio como legado ancestral da diáspora africana no Brasil. Os bens que dele emanam, sejam das religiosidades afro-brasileiras ou das expressões culturais, constituem identidade e memória coletiva. Esse patrimônio se opõe à visão estática dos instrumentos legais e evidencia o dinamismo, a vitalidade e uma ligação intrínseca com a comunidade.

Sob essa perspectiva, coloco no centro do cruzo a Cultura Material Africana e suas relações em Pernambuco. Acredito que, ao inserir essa materialidade nas dinâmicas do patrimônio negro no estado, é possível traçar caminhos emancipatórios diante das peças e coleções que circularam pela região, das que permanecem em museus e dos objetos que, em sua singularidade, marcam a presença africana no território.

Assim, esta pesquisa inicialmente se estruturou a partir de fontes oriundas de arquivos públicos, matérias jornalísticas e instituições museais do estado. O recorte temporal adotado foi a década de 2000, período escolhido por possibilitar um levantamento de referências anteriores ao início desta investigação. Nesse processo, destacou-se uma exposição realizada em 2013, que, ao ser localizada, fortaleceu a perspectiva de uma história do tempo presente sobre esses acervos. Além disso, buscou-se observar as dinâmicas atuais de exposições, coleções e o modo como a sociedade pernambucana se relaciona com esses objetos que integram o patri-

mônio negro.

Em parceria com o pesquisador e mestre em Cultura Popular Samuel Santana, iniciaram-se as pesquisas em arquivos. O primeiro impacto foi a ausência das palavras-chave definidas para a busca. Após revisão metodológica, foram adotados os termos: Arte Africana, Máscaras/Máscaras africanas, Esculturas/Esculturas africanas, Coleção africana, Exposição de arte africana, Cultura africana, Coleção de arte africana, Acervos de arte africana, Acervos de arte afro-brasileira, “O Corpo na Arte Africana” (Fiocruz) – Exposição, “Culturas Africanas: arte, mitos e tradições” (Ibram e UFPE).

Com esse conjunto de referências, foram analisadas fontes documentais no Arquivo Público Jordão Emerenciano e na Fundação Joaquim Nabuco, ambos no Recife, além da Hemeroteca Digital. Nessas fontes, destacou-se a presença de matérias jornalísticas como espaço de maior incidência de registros. O *Jornal do Commercio*, sobretudo nos cadernos de Artes Plásticas, Sociedade e Cultura, foi o veículo mais promissor em termos de narrativas.

Não foram localizadas ocorrências diretas das palavras-chave, mas sim referências expositivas que evidenciam a ausência quase total de temáticas ligadas a perspectivas artísticas negras ou africanas no circuito de artes do Recife durante o período. Além disso, observou-se um discurso que remetia ao primitivismo em reportagens sobre mostras ligadas a outros referenciais, como as culturas indígenas. Exemplo disso é uma matéria de 24 de janeiro de 2000, que afirma: “A mostra tem como objetivo buscar a iconografia de cunho primitivo, inspirada no registro de motivos gráficos indígenas.” (*Jornal do Commercio*, vol. 2, caderno C, Recife, 24 jan. 2000). Diante dessa lacuna, buscou-se agregar as presenças já mapeadas, como a exposição de Cultura Material Africana realizada em 2013, e iniciar um levantamento entre o Museu da Abolição e o Museu Afro-Brasil Rolando Toro.

Nesse contexto, em 2013, fruto da itinerância organizada pela Fiocruz com base na coleção de Artes Africanas Savino — composta por cerca de quinhentos objetos de quinze países da África Subsaariana, entre eles Benim, Mali, Nigéria, Costa do Marfim e Moçambique —, a exposição *O Corpo na Arte Africana* chegou ao Recife.

Organizada em torno da noção de corpo como eixo central — não apenas como entidade física, mas também como espaço simbólico de encontro entre natureza e cultura, matéria e espiritualidade —, a mostra foi estruturada em módulos temáticos que abordavam identidade, maternidade, sexualidade, coletividade e crença. Propôs, assim, uma leitura plural das Áfricas e de suas conexões com a formação cultural brasileira (Sousa, 2022, p. 93-95).

Inicialmente montada no Museu da Vida (Fiocruz), em Manguinhos, a exposição não ha-

via sido pensada para circular. Contudo, o sucesso alcançado levou à decisão de itinerância, que percorreu nove cidades em três regiões do Brasil e recebeu mais de trinta mil visitantes (Sousa, 2022, p. 94). Recife integrou o circuito ao lado de capitais como João Pessoa, Maceió e Natal. Em 2013, a mostra foi apresentada na Sala Nordeste da Funarte durante 44 dias, de 17 de setembro a 30 de outubro, destacando-se pela recepção de um público heterogêneo, pouco habituado a exposições de arte africana desvinculadas de estigmas de pobreza, doença e guerra (Sousa, 2022, p. 94-95; 336).

Sobre a itinerância em Recife, a pesquisadora Eloisa Ramos Souza aponta, em sua tese, tanto as dificuldades estruturais (como negociações locais para iluminação e montagem) quanto o potencial de reconhecimento. Nesse sentido, a presença da mostra na cidade evidenciou uma distância em relação ao patrimônio africano, mas também ressaltou a potência artística dessa cultura material como ferramenta de pertencimento e reconfiguração de imaginários (Sousa, 2022, p. 336-337).

Figura 1 — O curador Wilson Savino e parte de sua coleção



Fonte: flickr Museu da Vida/ FIOCRUZ

Figuras 2 e 3 — Exposição “O Corpo na Arte Africana” no Museu da Vida – Manguinhos/ RJ



Fonte: flickr Museu da Vida/ FIOCRUZ

Nesse traçado do mapa, que registra a passagem da exposição “O corpo na Arte Africana” em Recife, destacamos outro espaço institucional que, ao longo de sua trajetória enquanto museu, tem fortalecido o patrimônio negro pernambucano. O Museu da Abolição (MAB), situado em Recife/PE, é um dos poucos dedicados à valorização da cultura negra e das heranças africanas no Brasil. Vinculado ao Ibram desde 2009, é o único museu voltado exclusivamente para a temática negra sob a administração do órgão.

Antes dessa incorporação, a instituição funcionava em um amplo sobrado de estilo português, localizado no coração do bairro da Madalena. A edificação pertenceu ao conselheiro João Alfredo Corrêa de Oliveira — figura histórica associada à assinatura da chamada Lei Áurea. O imóvel, símbolo da aristocracia do século XIX, havia sido originalmente nomeado por seu proprietário anterior, Pedro Afonso Duro, como “sobrado da Madalena”, em homenagem à sua esposa Madalena Gonçalves. A permanência desse nome, tanto no bairro quanto no edifício, remete a um passado diretamente ligado ao poder patriarcal e escravocrata. Mais do que um sobrado, o espaço também abrigou um engenho. E, ainda que a denominação permaneça, busca-se hoje ressignificar esse território, tendo em vista que a construção foi erguida e mantida pela tecnologia e pelo trabalho das mãos negras.

A trajetória do sobrado enquanto museu tem início na década de 1950, quando, por meio do Projeto de Lei nº 39, de 14/05/1954, durante o governo de Juscelino Kubitschek, iniciou-se o processo de sua institucionalização. Entretanto, entre o decreto de criação em 22 de dezembro de 1957 e sua inauguração em 1986, o percurso de transformação em equipamento museológico foi marcado por inúmeras idas e vindas. Questões como desapropriação, escassez de recursos, projetos expográficos interrompidos, instabilidades políticas e dificuldades estruturais atravessaram esse caminho. Após a abertura, o museu enfrentou novos períodos de instabilidade, com fechamentos e reaberturas nos anos 1990 e início dos 2000. Somente a partir de sua integração ao Ibram, em 2009, passou a apresentar uma atuação mais contínua no cenário pernambucano e nacional.

Pode-se afirmar que o Museu da Abolição se enquadra na categoria de museus históricos. Essa perspectiva nos convida a compreender as narrativas museais não apenas como registros do passado, mas também como reflexões sobre as problemáticas que o constituem. A Cultura Material presente nesses museus históricos carrega interpretações sobre a contemporaneidade social, que precisam ser criticamente examinadas. De fato, grande parte das instituições históricas brasileiras ainda estrutura suas exposições e narrativas a partir de perspectivas tradicionais, sendo o discurso frequentemente mobilizado por ações pedagógicas como principal via de ativação da memória coletiva.

Figura 4 — Fachada do Sobrado Grande da Madalena



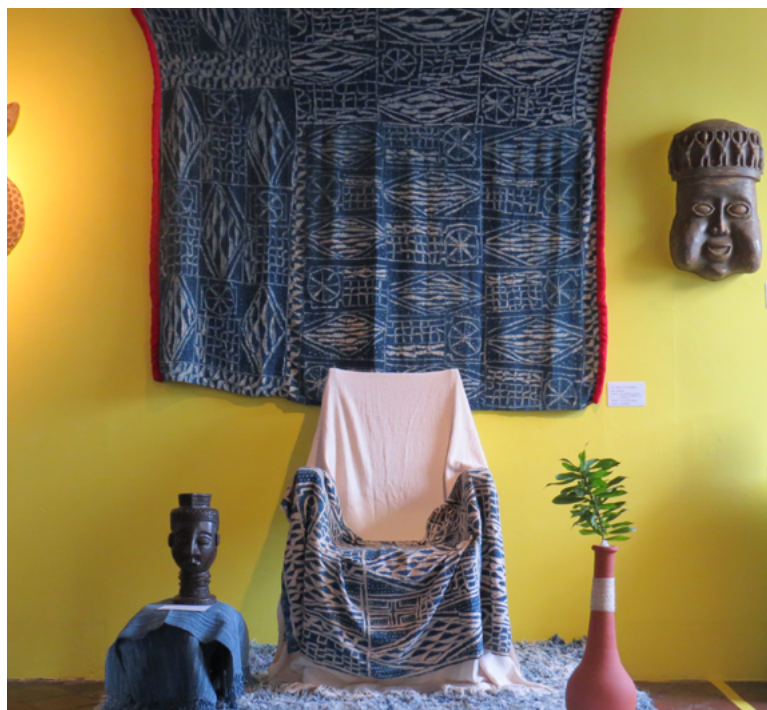
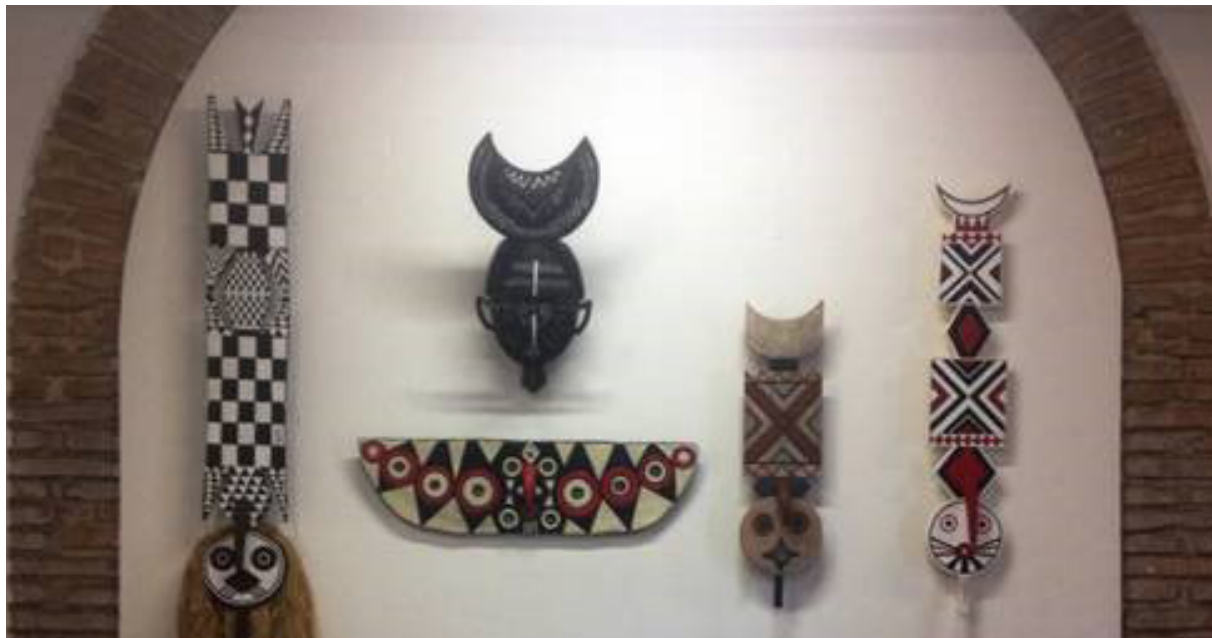
Fonte: site institucional do Museu da Abolição

É nesse limiar da memória coletiva que as narrativas e exposições de Cultura Material Africana passam a integrar a dinâmica do museu em Recife. Em duas edições (2015 e 2019), a mostra “Culturas Africanas: Arte, Mitos e Tradições” foi realizada no Museu da Abolição, tendo como ponto de partida um projeto sob direção da professora do Departamento de Artes da UFPE, Suely Cisneiros Munis, em conjunto com a orientação e curadoria do professor e pesquisador em antropologia da arte tradicional africana, Paulo Lemos de Carvalho.

O objetivo de ambas as exposições era apresentar os resultados das experimentações a partir da modelagem em argila desenvolvida pelos estudantes da disciplina sobre cultura tradicional africana e suas representações, ofertada pelo referido departamento. O contato desses discentes destacou as linhas sutis que ressignificam a Cultura Material Africana na diáspora negra em Recife. Além disso, o conhecimento oral e a experiência direta do curador, que transitou por diversos grupos étnicos africanos, trouxeram uma bagagem imersiva que ampliou o impacto das peças tanto para o público visitante dessa coleção de releituras quanto para es(as, os) estudantes envolvides(as, os) no processo.

A exposição se apresenta em forma de releituras totens, máscaras, escudos, objetos rituais, de uso lúdico e utilitário. Algumas peças originais de vestuário da nobreza tradicional, também fazem parte da expografia, propondo uma imersão. (MAB/ UFPE. Exposição “Culturas Africanas: Arte, Mitos e Tradições”; 2019 ¹⁰

Figuras 5 e 6 — Exposição “Culturas Africanas: Arte, Mitos e Tradições” 2019



Fonte: site institucional do Museus da Abolição

10 [Chega ao Museu da Abolição a 2ª edição da Exposição: “Culturas Africanas: Arte, Mitos e Tradições” – Museu da Abolição](#). Acesso em: 19 set. 2025.

Assim, 2016 marca um ponto decisivo para o acervo do MAB. Em 28 de dezembro daquele ano, aportava no Museu da Abolição uma coleção de Cultura Material Africana. Essa chegada se relaciona à relevância da Lei nº 12.840/2013, que redefiniu a organização patrimonial, artística e cultural da instituição. Antes dessa normativa, o acervo estava majoritariamente associado a narrativas hegemônicas vinculadas ao passado colonial que perpassa o casarão, exposto ao público por meio de mostras que reforçavam versões oficiais acerca da abolição da escravatura, sustentadas pelos objetos incorporados ao museu no momento de sua constituição como unidade do Ibram.

A entrada do conjunto, denominado “arte africana”, no Museu da Abolição constitui um marco narrativo diante dos contextos históricos, culturais e artísticos sobre o continente africano, além de seus vínculos com a diáspora negra brasileira. O processo de aquisição foi documentado publicamente, desde a notificação enviada aos museus do Ibram sobre a incidência das peças no contexto da lei até a finalização das etapas jurídicas de transferência e chegada da coleção.

A incorporação desse acervo ao MAB percorreu muitos trajetos, iniciando com a identificação de três peças encontradas na alfândega. Após inspeção realizada por uma equipe especializada do Ibram, constatou-se um volume muito maior — cerca de 135 peças — o que levou à formação de uma coleção para os profissionais envolvidos.

Nesse percurso, registraram-se trocas de informações que apontam possíveis negligências, apreensões por órgãos de vigilância sanitária devido ao estado crítico de parte das obras e até mesmo a tentativa de destinação do conjunto a uma casa de leilões no Rio de Janeiro, dada a magnitude da coleção. Essa trajetória evidencia as atualizações das violências que atravessam a história desses objetos. De modo mais contemporâneo, a incorporação ao MAB se consolidou como tentativa de resgate do patrimônio histórico e artístico. A atuação da antropóloga Dra. Maria Elisabeth Arruda, então diretora da instituição, foi determinante para assegurar a transferência integral da coleção ao Museu da Abolição, considerando seu valor simbólico para as representações da população negra e para a missão do museu em relação à comunidade afro-brasileira.

Concluído o processo e oficializada a chegada da coleção em 28 de dezembro de 2016, as peças passaram inicialmente por procedimentos de conservação e restauro, em parceria com as equipes do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) e do próprio MAB, num intercâmbio técnico, institucional e educativo. A partir desse trabalho preliminar, cogitou-se a realização de uma mostra temporária, organizada pelo corpo museológico da instituição, que buscava destacar o caráter estético do acervo de “Arte Africana” e, ao mesmo tempo, integrar outras obras ao patrimônio do MAB, de acordo com a normativa mencionada.

A exposição “Novos Objetos, Novas Coleções” (2017) foi então concebida para sublinhar esse novo momento institucional. Nela, o MAB apresentou narrativas renovadas a partir do acervo recém-incorporado e articulou histórias, dimensões artísticas e leituras culturais contemporâneas sobre a população negra. No interior dessa mostra, a sala chamada “Arte Africana” foi exibida por último, reunindo 34 peças dispostas de forma a aproximar o visitante. Algumas esculturas e regalias foram apresentadas em suportes de madeira, enquanto máscaras foram afixadas nas paredes. A exposição permaneceu acessível ao público até 2019, quando o Museu da Abolição fechou para reforma de seu espaço físico, mantendo todo o acervo em reserva técnica desde então.

Figura 7 — Exposição “Novos objetos, Novas coleções” na sala intitulada “Arte africana” no Museu da Abolição. Em exposição 34 das 107 peças que fazem parte dessa coleção



Fonte: facebook do Museu da Abolição

Com as movimentações institucionais e as possibilidades de exposição desse acervo em Pernambuco, também se destacam as parcerias técnicas do Museu da Abolição com outras instituições no estado voltadas à salvaguarda e à circulação da referida coleção. Em 2023, fotografias do acervo foram apresentadas como parte da instalação na exposição “Massanganu: memórias negras”. A exposição ocupou o espaço do Engenho Massangana, localizado no Cabo de Santo Agostinho, um equipamento cultural da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), vinculado à Diretoria de Memória, Educação, Cultura e Arte (Dimeca). A mostra trouxe reflexões contemporâneas sobre a produção intelectual e artística de autoria negra, além de provocar críticas ao próprio espaço colonial do Engenho.

Figuras 8 e 9 — Exposição “Massanganu: memórias negras” (2023), Engenho Massangana/ PE





Fonte: instagram do Engenho Massangana

Como parte da expografia, algumas peças do acervo de Cultura Material Africana do MAB foram apresentadas em formato fotográfico, impressas em chapas de acrílico. A narrativa que partia dessa primeira sala da exposição incorporava a multiplicidade do continente africano, suas diversas formas de cultura, arte e identidade. Ao visitar essa sala, observa-se um estímulo a uma conexão e espelhamento entre aqueles objetos e a herança diaspórica presente no Brasil. Nesse sentido, esse ambiente marcava uma expansão sobre o continente africano — ainda que as peças não estivessem fisicamente presentes, seus simulacros provocavam reflexões pedagógicas críticas sobre as relações Brasil-África. Além disso, tocavam nas ausências desses acervos, considerando seu histórico e as complexas discussões sobre Cultura Material Africana na contemporaneidade. O que se observa, então, nessa exposição, é uma escolha que parte dos cruzamentos epistemológicos trazidos por esses objetos, com o suporte escolhido para a exposição e com o tema central da mostra, as memórias negras e suas perspectivas diaspóricas, a partir do espaço simbólico do Engenho Massangana.

No centro da sala, local de destaque, objetos de origem africana, do acervo do Museu da Abolição, remetem à riqueza artística; contudo, seus autores e funções foram esquecidos, apagados nos caminhos que percorreram entre a África e o Brasil. Não podem ser vistas apenas como obras de arte, representam parte da cultura de seus povos, possuem sentidos e razões. Acima delas, na obra da designer Olívia Gerônimo, os antepassados africanos, ainda contemporâneos, observam e zelam por parte de suas descendências e histórias hoje presentes no Brasil, conectando e mantendo o elo entre as culturas. (Texto Curatorial da exposição “Massanganu: memórias negras”; 2023)

Com essa troca, em 2024, o Museu da Abolição assinou um termo de cooperação técnica com a Fundaj para processos preventivos voltados a esse acervo. Diante da permanência das peças na reserva técnica e sem a possibilidade de retorno museológico ao público, as parcerias institucionais possibilitam uma movimentação constante desse acervo e sua conservação a longo prazo. Nesse contexto, uma seleção de peças foi escolhida para o início dos trabalhos de restauração, que ficaram a cargo da equipe do Laboratório de Pesquisa, Conservação e Restauração de Documentos e Obras de Arte Antônio Montenegro (Laborarte), da Fundação Joaquim Nabuco. Como proposta para lançar luz sobre todo esse processo cooperativo e apresentar as peças dentro de uma narrativa que visava desmistificar as reflexões usuais que acompanham algumas exposições sobre Cultura Material Africana, a mostra intitulada “Para que as estátuas não morram” trouxe um olhar para o continente africano a partir dos países representados, além de refletir sobre questões de identidade, diversidade e memória.

[...] Daiane Carvalho, museóloga do MAB [...]: São duas instituições públicas que têm competências similares e que se fortalecem com iniciativas como esta. Além disso, o fato de esses objetos estarem publicamente dentro desse que foi um engenho, e provavelmente teve escravizados que vieram dentro desse ‘sequestro’ de países africanos e agora expõe objetos étnicos africanos que estão no museu a partir desse processo de perdimento da Receita Federal, mas que não temos muitas informações de como chegaram ao Brasil, faz com que reflitamos sobre esses processos diaspóricos tanto dos humanos quanto dos objetos a partir da colonização e da globalização.

Nas perspectivas curatoriais, o nome da exposição parte também das reflexões presentes no documentário francês intitulado “As Estátuas Também Morrem”. Esse material audiovisual, de 1953, apresenta alguns efeitos do colonialismo frente à musealização das peças de Cultura Material Africana. Como caminho narrativo, traz as coleções presentes na Europa e todos os elementos que buscam descaracterizar, desconfigurar e higienizar tais peças para os grandes circuitos expositivos. Assim, a mostra inaugurada durante o mês de maio, no Engenho Massangana, partiu dessas reflexões ampliando-as para o debate contemporâneo que envolve os diálogos sobre preservação e restituição dessas peças. Ao utilizar os elementos pedagógicos, a exposição também dialogou com as possibilidades da diáspora negra brasileira

e suas conexões entre as materialidades. Sendo um debate inicial sobre culturas que se interligam, a exposição se tornou um caminho possível para pensar esses objetos para além da sua musealização.

Figuras 10 e 11 — Exposição “Para que as estátuas não morram” / 2024 – Engenho Massangana



Fonte: instagram do Engenho Massangana

Nas parcerias que movimentam a circularidade desse acervo presente no MAB, em 2025, uma outra exposição trouxe para o diálogo quatro peças do acervo de Cultura Material da instituição. A mostra “Reflexos da Dignidade: mulheres negras e bem-viver” teve como pensamento curatorial investigações e experimentações do veículo de comunicação Blogueiras Negras a partir do projeto “Aliança Negra: A outra Face da Violência” (Fundo Elas +), em parceria com o Mandume Cultural (Coletivo de Produção Radical Negra).

A exposição trouxe como mote de reflexão a reimaginação de uma sociedade em que o bem-viver negro fosse comum, partindo principalmente das tecnologias ancestrais que advêm dessa comunidade que é majoritariamente sustentada pela força das mulheres negras. Nesse sentido, as quatro peças de Cultura Material Africana presentes na mostra trouxeram elementos dessa força mulheril ancestral que olha para a continuidade de outras mulheridades negras na contemporaneidade, a partir do espelhamento e de fios (in)visíveis nas obras expostas nas paredes na sala intitulada “Cartografando Arte e Identidade”. Tais obras apresentavam perspectivas artísticas e visuais de mulheres negras artistas participantes da exposição.

Figura 12 — Exposição “Reflexos da Dignidade: mulheres negras e bem-viver” / 2025 – Museu da Abolição/ PE



Fonte: Bento Da Silva, 2025

Junto ao Museu da Abolição, outra instituição museal no estado voltada às temáticas afro-brasileiras também reúne em seu acervo uma coleção de Cultura Material Africana. Até pouco tempo desconhecida do grande público, essa coleção reflete tanto o traço de um colecionador que a constituiu quanto o desejo de fincá-la em solo pernambucano. Além disso, marca, antes mesmo da criação do museu, um movimento de aproximação social por meio das linguagens artísticas, em que o corpo se torna mecanismo de expansão da arte e da educação.

Assim, o Museu Afro-Brasil Rolando Toro tem sua trajetória inicialmente vinculada à fundação de uma organização não governamental chamada Instituto Vida. Criada na década de 1990, a ONG tinha como foco o trabalho com arte, cultura e educação para jovens das periferias do Recife, tendo o corpo como principal eixo — sobretudo a partir de experiências com o hip-hop, a dança afro e diferentes perspectivas artísticas. Esse percurso foi, pouco a pouco, direcionando o olhar para a arte como via de desenvolvimento humano. Nesse contexto, os fundamentos da Biodança¹¹, sistema criado por Rolando Toro, tornaram-se pilares na elaboração das ações conduzidas pelos agentes junto ao público participante.

Rolando Toro, além de criador do “Sistema Biodança” nos anos 1960, era também antropólogo e apreciador das culturas africanas — e, por consequência, de sua cultura material. A atual gestora do Muafro, Lúcia Helena Ramos, além de professora de Biodança, acompanhava os trabalhos de Toro em suas vindas ao Recife. O estado de Pernambuco, com sua riqueza cultural, sobretudo a ligada à diáspora africana, despertava seu interesse. Esse movimento foi fundamental para que, em suas passagens pelo território, surgisse também o desejo de constituir, a partir de suas práticas, elementos artísticos capazes de reafirmar identidades.

Nesse horizonte, Lúcia Helena relata que Toro alimentava o desejo de criar um museu. Esse anseio foi se consolidando à medida que ele reunia uma coleção formada nos territórios por onde passava como agente cultural. Paralelamente, emergiu a figura de um colecionador de Cultura Material Africana e afro-brasileira que, ao constituir um acervo pessoal, posteriormente o doou ao espaço onde hoje se encontra o Muafro. Sobre esse processo, Lúcia Helena afirma:

Na Itália, e em Salvador, ele começou a despertar o desejo de comprar peças. E aí, a ideia do colecionador, quando compra, vai comprando. E criou um acervo e começou a trabalhar juntos um projeto de um museu. Porque ele entendia que era em Recife que esse museu poderia aconte-

11 “Biodança é um sistema de integração humana, renovação orgânica, reeducação afetiva e reaprendizado das funções originárias da vida em um ambiente enriquecido. Sua metodologia consiste em induzir vivências integradoras por meio da música, do canto, do movimento e de situações de encontro em grupo.” Disponível em: Biodanza, seus princípios, aplicações e extensões. Acessado em: 09 jun. 2022.

cer, devido o vínculo. Então, com seu falecimento em 2010, já estávamos a três anos antes trabalhando em cima da cessão das peças para o museu, só precisava comprar o prédio. Então, foi a partir de um amigo em comum que a compra desse prédio é feita. Numa época em que havia uma baixa imobiliária do entorno, e uma falta de habitação dos prédios em volta. Com a compra do prédio, começamos a pensar em trazer o acervo. Ele ainda conheceu o prédio, mas um ano depois ele faleceu. (Lúcia Helena, entrevista à autora, 25 mar. 2025)

Com a constituição do prédio, inicia-se o traslado do acervo para a sede do Muafro. Para esse feito, parte da coleção foi trazida de Santiago, no Chile — local de residência de Rolando Toro até seu falecimento. Uma sala foi reformada e, em 2011, ocorreu a chegada de parte do acervo a Recife. Esse momento marcou uma pré-inauguração do espaço, celebrada com a instalação das primeiras peças e o início das atividades na sede do museu, localizada na Rua Mariz de Barros, no bairro do Recife Antigo.

Figura 13 — Prédio que está localizado o Museu Afro-Brasil Rolando Toro/ PE



Fonte: Google

O projeto do Muafro se estrutura como a proposta de um museu vivo. Seu acervo reúne 18 peças afro-brasileiras de autoria do artista Otávio Bahia, além de 44 obras de Cultura Material Africana oriundas de diferentes países do continente. Ao lado dessas coleções, existe uma busca permanente por construir um espaço dinâmico, articulando práticas da Biodança, oficinas de percussão, dança afro e diversas ações que abarcam as manifestações culturais e populares negras presentes na cidade do Recife.

Nesse horizonte, afirma a gestora, há um empenho constante em compreender o museu em diálogo com a cidade e com toda a influência da cultura africana no estado. Essa trajetória dinâmica revela também que o acervo percorreu caminhos de proveniência complexa, vinculado tanto à trajetória do colecionador quanto ao processo de chegada ao Brasil — em especial, a Pernambuco. Atenta a esse percurso, Lúcia Helena apresenta essa aquisição:

Primeiro, ele morava em Milão, e lá é o que se caracteriza a compra do próprio artista africano. Ele foi à Tanzânia, Guiné-Bissau, ele chegou a comprar peças na África, mas ele também comprava em feiras em Milão. Ele tinha uma pessoa que trazia para ele, porque o pai era artista e ele fazia as peças e levava já para o Rolando Toro. Então, ele comprava do artista mesmo, não comprava de quem vendia. Então foram esses dois movimentos, tanto a compra em Milão numa feira, quanto nas idas ao continente e comprava. (Lúcia Helena, entrevista à autora, 25 mar. 2025)

Nessa relação entre o colecionador e sua coleção, percebe-se que o olhar dele sobre a arte, sobretudo suas conexões com a Biodança como fundamento, sustentava a narrativa que emergia dessas peças. O fascínio pela Biodança, suas relações com os movimentos corporais e com as danças africanas e brasileiras, estimularam Rolando Toro a constituir essa coleção. Nesse contexto, que valorizava a cultura africana e sua materialidade, a escolha das obras reflete uma função cotidiana, atrelada à prática e à vivência estética.

As peças, observadas pelo colecionador e posteriormente adquiridas, serviam como arcabouço narrativo, estético e visual para a ampliação dos elementos da Biodança em sua completude, especialmente em relação às influências da diáspora negra em Recife. Ao mesmo tempo, o discurso revela os mecanismos de sustentação narrativa de um acervo por meio do olhar do colecionador, que, com seus anseios e visão, conferia sentido vital às peças. Nesse processo, os elementos estéticos, formais e simbólicos eram incorporados conforme a intenção de construir uma coleção singular, respeitando integralmente a perspectiva do seu idealizador.

Então, já tinha nele esse olhar, porque ele entende que a dança afro, africana, traz muito do que ele propõe para uma metodologia que ele denominou Biodança. Que é a ideia que a dança é uma expressão livre,

do cotidiano, da vida, daquilo que a pessoa é. E ele via muito isso na cultura africana, na arte africana. As peças que ele tem, a escolha, o olhar dele é muito em função dessa relação que a peça tem com o cotidiano. Para ele, o simbolismo da arte tinha muito da escolha dele, como ele via o simbolismo nas peças. A expressão das peças sobre o que ela diz de uma cultura, do cotidiano, natural, de uma forma de viver. Ele era antropólogo também, e psicólogo, e ele entendia que a arte estimula a relação mais direta com a realidade. (Lúcia Helena, entrevista à autora, 25 mar. 2025)

Nesse contexto, que permeia a formação dessa coleção com caráter etnográfico e antropológico, o acervo vai delineando, junto à consolidação do Muafro como instituição voltada às temáticas negras na cidade, mais uma presença significativa de Cultura Material Africana. Embora tenha chegado a Recife em 2011, apenas em 2022 parte dele foi apresentada ao público. Nesse intervalo, realizou-se um trabalho de conservação e higienização em parceria com a Universidade Federal de Pernambuco e seu Departamento de Museologia. Esse cuidado assegurou a boa preservação das peças, embora ainda sejam necessários processos de restauro, segundo a gestora entrevistada.

Em 2022, parte do acervo foi exibida ao público. Diante de uma coleção que evidencia tanto o movimento do colecionador quanto sua aproximação com o artista baiano Otávio Bahia, a primeira exposição desse conjunto destacou a produção afro-brasileira. Nela, esculturas e máscaras em madeira assinadas pelo artista foram apresentadas, reconhecendo-o como grande inspiração para o percurso de Rolando Toro enquanto colecionador. Assim, a mostra “Um homem com calos nas mãos não precisa de identidade” (2022) ocupou uma das salas do museu e destacou a seleção do colecionador em diálogo com a cultura afro-brasileira, valorizando seus aspectos estéticos, simbólicos e ritualísticos. Nesse sentido, o texto curatorial da exposição apresenta:

A exposição “O homem com calos nas mãos não precisa de identidade”, do artista Otávio Bahia, é composta por 9 máscaras em madeira e 7 esculturas em madeira e cerâmica. Essas peças fazem parte do acervo do Antropólogo chileno Rolando Toro, adquiridas ao longo de suas viagens ao estado da Bahia. Rolando Todo criador da Biodanza era também colecionador de artes negras, afro-brasileiras. No Brasil em visitas anuais pelo Nordeste teve a oportunidade de conhecer as peças no mercado Modelo e depois no ateliê do artista no Subúrbio Ferroviário de Salvador. (Texto Curatorial “Um homem com calos nas mãos não precisa de identidade”; MUAFRO, 2022)

Figura 14 — Exposição “Um homem com calos nas mãos não precisa de identidade” (2022) – MUAFRO/ PE



Fonte: Google

Figura 15 — Exposição “Um homem com calos nas mãos não precisa de identidade” (2022) – MUAFRO/ PE



Fonte: Bento da Silva, 2025

Com a entrada desse acervo no circuito, a gestão do Muafro passou a considerar a construção expográfica de uma exposição de longa duração, em que a coleção de Cultura Material Africana presente na instituição assumisse protagonismo. Assim, a partir do fomento do edital do Fundo de Incentivo à Cultura de Pernambuco (Funcultura) 2023, tornou-se viável e possível visibilizar a produção dessa mostra.

Durante a entrevista realizada para a elaboração deste livro, a exposição encontrava-se em fase de produção, mas já revelava um movimento muito aguardado. A gestora Lúcia Helena relatou que, desde a chegada do acervo, havia dois eixos de iniciativa: um a partir da coleção afro-brasileira e outro oriundo da coleção de Cultura Material Africana. Sobre o processo de constituição do projeto expográfico, ela comenta:

Fiquei muito em dúvida se faria tudo junto, mas chegamos a fazer um espaço afro-brasileiro e outro espaço africano. Aí conseguimos concluir a afro-brasileira, mas ficamos tentando captar recursos para fazer a outra parte que conclui o acervo que a gente recebeu de Rolando Toro. A ideia primeira era estudar as obras, fizemos assim uma pesquisa, conseguimos um apoio do Funcultura 2023, e conseguimos montar uma equipe de pesquisadores para trabalhar em cima da relação etnográfica das peças. Um antropólogo africano, Fernando Martins; eu como pesquisadora, eu tenho dois mestrados, um em relações étnico-racial e outra em identidade, educação e cultura; e chamamos a antropóloga Thainá e o antropólogo africano Arnaldo Sucuma. Então, fizemos a pesquisa, identificamos e localizamos as peças, foi superinteressante ver em que grupos culturais essas peças representam. E a ideia é esse mesmo, de expor em função do que ela tem em relação àquele país, àquele cultura africana. Estamos no período de produção do projeto, e terá também um catálogo. Vai ficar lindo, a força da arte em pleno coração da cidade. O projeto expográfico é de Fátima Ximenes, arquiteta. (Lúcia Helena, entrevista à autora, 25 mar. 2025)

Dessa interlocução até a concretização da exposição, alguns meses se desenrolaram, e em 24 de julho de 2025 foi inaugurada no Muafro a mostra intitulada “Entre Continentes: Olhares Sobre Arte e Africanidades”. Nela, as 44 peças de Cultura Material Africana que compõem o acervo foram apresentadas sob a curadoria de Cícera Rosa e Jorge Luiz dos Santos. Junto às obras, estruturou-se um percurso curatorial de cunho etnográfico, enfatizando as múltiplas africanidades e os intercruzamentos culturais.

Esse viés etnográfico e antropológico orienta não apenas a exposição de Cultura Material Africana do Muafro, mas também a de Cultura Material Afro-Brasileira, que integra o acervo da instituição. Embora a gestão busque aproximar a população negra de Recife desse acervo, a curadoria também mantém uma escolha cuidadosa que valoriza a proveniência das peças como sustentáculo da narrativa apresentada.

A diversidade das obras em diálogo com elementos da natureza, espiritualidade e memória, nos conduz a refletir sobre as múltiplas formas de transmissão de conhecimento, sentidos e estéticas. São esculturas, instrumentos, ornamentos de cabeça, máscaras, objetos de poder e rituais que expressam, em sua materialidade, os diferentes modos de ver e de estar no mundo. Permeando as expressões artísticas, percebe-se a riqueza simbólica que atravessa tempo e espaço, fortalecendo as matrizes civilizatórias africanas, suas raízes e ciclos de continuidade. Essas obras são testemunhos da força criadora, da resiliência e da estética dos povos africanos e afro-brasileiros, contribuindo para compreender a pluralidade e complexidade de suas culturas e suas influências africanas no mundo. (Texto Curatorial “Entre Continentes: Olhares Sobre Arte e Africanidades”; RAMOS, 2025)

Figuras 16, 17 e 18 — Exposição “Entre Continentes: Olhares Sobre Arte e Africanidades” (2025) – MUAFRO/ PE



Fonte: instagram do MUAFRO

Nesse ponto, começamos a perceber as escolhas que o cruzo frente a essas coleções possibilita, e como ele atinge algumas dinâmicas no estado de Pernambuco. Apesar desse viés etnográfico, durante a entrevista, a gestora trouxe uma preocupação por uma certa aprovação por parte da população negra para expor essas peças. Falou-nos que, com chegada delas, convocou alguns Babalorixás e Iyalorixás da cidade do Recife para conhecer essa coleção. Para além desse intendo, era foca da equipe do Muafro uma aprovação mediante àqueles que vivenciam a cultura africana na diáspora africana de forma direta. Desse momento, há uma recepção aproximativa e cheia de conagraçamento desses agentes frente a essa coleção. Algo que possibilitou, segundo a gestora um aval e posterior tranquilidade para apresentar ao grande público.

Decerto, esse movimento ocasionado pela Lúcia Helena perpassa as possibilidades de restituir e como fazê-lo frente àqueles que nunca se apartaram dessa cultura material. Esse movimento sedimenta um dos braços dessa restituição do possível, essa que advém do que foi possível contar a partir da experiência da diáspora, e como tais objetos são muito mais próximos das dinâmicas dos terreiros, manifestações, vivências e brinquedos populares negros na cidade do Recife.

Nas presenças em exposição, há também movimentos outros que partem de projetos culturais que demarcam virtualmente a existência desse acervo em Pernambuco. Iniciativas como a do Mandume Cultural perpassam essas tentativas de pensar o patrimônio negro como algo vivo, em movimento e atrelado ao que é possível restituir imageticamente e simbolicamente.

Nesse limiar, o coletivo fundado em Recife, em 2019, vem ao longo dos últimos anos pensando formas emancipatórias de aproximar a Cultura Material Africana às dinâmicas oriundas da diáspora africana no Brasil, e em específico em Pernambuco. Lócus de diversas manifestações culturais africanas e afro-brasileiras, Pernambuco vem sendo um local de expansão desse coletivo frente a esse acervo, no sentido de busca de outras imagéticas da população negra, da história do continente africano e todos os vestígios que se fincam na vivência da população negra no estado.

É nesses rastros que chegamos aos afoxés na cidade do Recife e sua relação com a Cultura Material Africana. Os afoxés são manifestações culturais de origem afro-brasileira que articulam música, dança, religiosidade e resistência. Com raízes no candomblé, especialmente nas tradições de matriz iorubá, o termo “afoxé” pode ser entendido como “palavra de comando” ou “enunciado que faz acontecer”, refletindo sua função ritualística e simbólica. Embora sua presença seja destacada nos desfiles de carnaval, esses grupos vão muito além da festividade: são expressões de fé, identidade e luta contra o racismo, preservando e difundindo as

tradições afro-brasileiras nas ruas e nos espaços de memória da cidade.

Em Recife, os afoxés ocupam um lugar central na cena cultural, sendo reconhecidos como Patrimônio Cultural Imaterial. E, nesse contexto de valorização e preservação das tradições afro-brasileiras, que se somam ao entendimento sobre patrimônio negro e as possibilidades de restituir narrativas, simbologias, estéticas entre outros fundamentos que entrelaçam o sentido negro de existir, olhemos para a relação Cultura Material Africana, Educação e aproximação com a população negra.

Para além dos espaços museais, a Cultura Material Africana em Pernambuco se faz presente anualmente em um movimento próprio, durante o carnaval, e próximo da população negra. Nesse diálogo que quebra as ideias contemplativas sobre essas peças presentes na esfera museal, ou ao total silenciamento ocasionado pelos arquivos, os Babálotins e Yalotins permanecem vivos, e vivas e agregam não apenas o objeto de apreciação estética, mas também de experiência filosófica, religiosa e vivência social da diáspora negra em Pernambuco. É a partir desse diálogo que se dá a transição para a última etapa dessa pesquisa: a entrevista e a análise sobre a aproximação dos afoxés e seus elementos para a compreensão da Cultura Material Africana em Recife.

O Aparente do Oculto e o Oculto do Oculto: Afoxé Omo Nilê Ogunjá

*O povo que canta e encanta com sua alegria,
Jamais pode deixar sua tradição morrer.
Firme na presença do Orixá,
Exaltando sua negritude por onde passar...*

(OMO NILÊ OGUNJÁ, Afoxé. Nossa Tradição. Recife: Universal Music, 2018. CD)

O Afoxé Omô Nilê Ogunjá, fundado em 2004 no bairro do Ibura – Recife/PE, traz em sua história a vertente educativa como um viés de luta antirracista e de (re)construção de repertórios para o povo negro. Desde 2007 é liderado por Dario Henrique Pereira Júnior, Babalorixá do terreiro Ilê Axé Oju Omin, filho de Ogum e “nascido e criado no bairro do Ibura” (Dario Pereira Júnior, 2025). Ao longo de seus 21 anos de existência, o afoxé vem construindo repertórios imagéticos, musicais e educativos, marcando presença para além do carnaval.

A atuação de Pai Dario como educador, sua circulação pelo bairro do Ibura e sua “afetação” diante das filosofias africanas que atravessam o candomblé, junto aos mistérios da Jurema Sagrada, marcam sua relação com o afoxé, que ele assume em 2007.

Apesar disso, Pai Dario lembra que o marco de criação do Omô Nilé Ogunjá é de 2004, quando o afoxé foi constituído em outra casa de tradição Ketu, pertencente a Pai Lula de Oxalufã, situada na UR-01, no Ibura. Pouco tempo depois, por motivos particulares, o grupo foi transferido para o Ilê Axé Oju Omin, ficando sob a guarda sagrada de Pai Dario e do axé de Ogum que o acompanha. Nesse percurso de origem, Pai Dario ressalta também sua atuação no afoxé Oyá Alaxé como um dos fundadores, além de destacar os caminhos cruzados que deram corpo à sua chegada e atuação posterior no Omô Nilé Ogunjá.

Por conta do impulsionamento, da visibilidade dos trabalhos nas “Escolas Abertas”¹² que acontecia para valorização dessa cultura negra junto com a própria terça negra, muita coisa passa a ganhar visibilidade. E, seu Lula resolve junto com o Ogã dele, André, que me convida: “Rapaz eu faço parte de outro afoxé” [Ele diz]. O afoxé ia ser de Oxalá, e tal, e eu disse, vai fazendo. Eu era da Escola Aberta, animador cultural da Secretaria de Educação da Prefeitura do Recife. Nesse período, André que era o porteiro da escola, Ogã de candomblé, me via com as guias, voltas [perguntava]: “Tu é de candomblé?”. [Pai Dario respondia]: “Sou, da casa de Mãe Amara de Xangô”. [André dizia]: “A gente vai fazer um afoxé aqui”, e eu ensinando os meninos na escola. [...] Mas na frente, ele chega e diz que já havia o nome para o afoxé, [André diz]: “A gente jogou os búzios e Oxalá não quer afoxé não, quem quer o afoxé é Ogum.”. Eu sou de Ogum, aí eu já olhei para ele [surpreso], o afoxé é de Ogum com Oxalá, Ogunjá.” (Pai Dario Pereira Júnior, entrevista à autora, 17 mar. 2025)

Com essa aproximação, percebe-se que a trajetória do Omô Nilé Ogunjá revela um processo de construção enraizado no território do Ibura e sustentado pelo foco educacional presente na vivência de seu fundador. Esse caráter educativo atravessa a atuação do afoxé até os dias atuais e, para além do carnaval enquanto grande celebração, se firma cotidianamente a partir de sua sede no Ibura e de diversos projetos que têm o afoxé como centro de ação. Nesse contexto de entrada no grupo, Pai Dario ressalta:

E ele continua me fazendo o convite [sobre o convite de André para participar do Afoxé Omo Nilé Ogunjá]. [Pai Dario diz] Vamos fazer o seguinte: tu quer fazer um afoxé para levar a mensagem do povo negro,

12 O Programa Escola Aberta — iniciativa apoiada pela UNESCO e implementada em parceria com o MEC e secretarias estaduais — foi realizado em Pernambuco desde o final dos anos 1990 e ao longo dos anos 2000, oferecendo atividades culturais, esportivas, de inclusão digital e formação comunitária ao ocupar escolas nos fins de semana e fortalecer articulações entre escola e território. (UNESCO, 2008; Prefeitura Do Recife, 2011)

para rescrever a história de um povo ou tu quer fazer um afoxé para tocar na Terça Negra?¹³. Aí, ele [André]: não! Mas era né, que iria dar visibilidade. [Pai Dario diz] então faz o seguinte, a gente faz um afoxé, mas o foco dele vai ser educação e o combate ao racismo aqui no Ibura. Então, o afoxé nasce em 2004 [...], e aí a gente começa. O afoxé fica de 2004, e só se apresenta na Terça Negra em 2007. A gente tinha foco mesmo no que a gente queria. (Dario Júnior, entrevista à autora, 17 mar. 2025)

De 2004 até o presente, o Afoxé, para além de sua atuação no carnaval do Recife, coleciona projetos educacionais, culturais e apresentações em diversos territórios de Pernambuco e em outros locais. Em sua sede, no bairro do Ibura, sua presença se afirma em letras garrafais, marcando não apenas o território, mas também sua condição de patrimônio cultural. Em 2024, o grupo foi reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial do Recife pela Lei Municipal nº 19.283. Esse título reforça a tradição nagô a que pertence e, em cortejo aberto, evidencia a força da imaterialidade agregada à materialidade.

Assim, esse patrimônio negro, que perpassa as heranças africanas no Brasil, nos instiga a ultrapassar os limites institucionais da preservação oficial. Abdias do Nascimento, em sua obra *O quilombismo* (2002), reflete sobre essa dimensão e ressalta que o patrimônio negro é fluido e inter cruzado: manifesta-se nas artes, nos ritos religiosos, nas formas de sociabilidade e no pensamento político.

Dessa forma, o patrimônio não está restrito a monumentos ou acervos tangíveis, mas está enraizado no quilombismo — conceito que Abdias propõe e que nos orienta a compreender o patrimônio como prática histórica de criar, salvaguardar e recriar mundos coletivos de liberdade. Essa visão amplia a noção de cultura material, pois cada objeto, gesto ou canto vinculado à memória africana carrega a força de uma luta por sobrevivência e a afirmação de uma identidade que, apesar da violência colonial, resiste e se reinventa.

Nesse movimento de ultrapassagem, que amplia nosso olhar sobre a dimensão do patrimônio negro ao articular cultura material e imaterial, destaca-se a importância do estado de presença. É a partir dele que se fundamentam sentidos emancipatórios para pensar a atuação dos brinquedos populares, como os afoxés. Para além da ludicidade à qual esse termo costuma

13 A Terça Negra é um evento cultural permanente realizado pelo Movimento Negro Unificado (MNU-PE) no Recife, cuja origem remonta a 1998 no Pagode do Didi, passando para o Pátio de São Pedro em 2001, onde permanece até os dias atuais. A iniciativa oferece encontros artísticos e culturais de matriz afro — maracatu, afoxé, coco, reggae, hip hop — com debates sobre identidade, ancestralidade e políticas afirmativas, fortalecendo a presença negra no espaço público recifense. (Movimento Negro Unificado – Pernambuco, 1998; Prefeitura Do Recife, 2001)

ser associado durante o carnaval pernambucano, o afoxé solidifica uma dimensão multidisciplinar que envolve justamente esse estado de presença.

Essa noção emerge da fluidez dialógica do próprio termo afoxé: alguns o definem como “o candomblé na rua” ou “o poder da palavra”. Pai Dario, por sua vez, acrescenta outro sentido, que perpassa o significado literal do nome: “o enunciado que faz acontecer”. Essa compreensão lhe foi apresentada em diálogo com o professor nigeriano Félix Ayoh’Omidire. O conceito adentra o poder da palavra como presença, que anuncia de forma circular outras áreas fundamentais para entender o patrimônio negro. Na presença e na enunciação do acontecimento — do que se vê e do que permanece oculto — constrói-se o legado patrimonial negro brasileiro, a partir dos vestígios africanos que fazem das manifestações culturais negras lugares contínuos de salvaguarda da materialidade e da imaterialidade.

Patrimônio para gente é o que fundamenta a nossa presença, a nossa existência. Patrimônio é ancestral. A filosofia é um patrimônio, é o que nos sustenta. Talvez pelo tempo, tenha se corrompido o valor de patrimônio ao valor de prosperidade. Mas para nós, que estamos centrados na filosofia, patrimônio é saúde mental, espiritual, saúde ancestral, isso é patrimônio. Agora, como isso se materializa, é a alegoria desse patrimônio. Isso aqui [aponta para o Babalotín – escultura em madeira de representações africanas, sem autoria, ligada ao Orixá Ogum], é o aparente do oculto. [...] Então, esse patrimônio que se materializa e dá um traço, um saber às pessoas, traz uma memória pela lembrança, ele já é o que reverbera desse patrimônio. (Dario Pereira Júnior, entrevista à autora, 17 mar. 2025)

Na dimensão filosófica apresentada pelo entrevistado, articulada a uma chave fundamental trazida por Lélia Gonzalez em *Festas Populares no Brasil* (1987), que enfatiza o corpo negro, sua oralidade e sua capacidade de ressignificar o espaço e os elementos que o constituem como bens patrimoniais — por guardarem e transmitirem saberes ancestrais —, mergulhamos nos objetos da Cultura Material Africana presentes nesse afoxé. Neles se revela não apenas a dimensão da preservação, mas também práticas e garantias de continuidade de modos de vida, das cosmologias e de um legado coletivo que resiste e se projeta para o futuro.

No repertório de aproximação com as peças, observa-se que, além daquelas presentes no cortejo do afoxé — como o estandarte e a escultura que representa o Babalotín —, o Ilê Axé Oju Omin agrega em seu espaço físico e de culto diversos outros objetos pertencentes a essa materialidade. Essa relação com elementos que remetem ou provêm do continente africano demarca a busca por vestígios da memória. A partir dessas materialidades, estabelece-se um resgate que ressignifica formas de cultuar, de transmitir saberes e de afirmar uma imagética africana como protagonista das religiosidades de matriz africana e das manifestações culturais que consolidam a presença do patrimônio negro.

Nesse processo, a tecnologia ancestral se cruza com a tecnologia cibernética, que, por meio de ferramentas globais de busca e pesquisa, reaviva a inteligência ancestral. Durante a entrevista, Pai Dario ressaltou a importância da internet, vinculada à globalização como uma grande rede cultural transnacional. No entanto, destacou também que muito antes desse espaço virtual já existia a circulação de símbolos, músicas, filosofias e estéticas negras que, de forma contínua, conectavam comunidades separadas pelo processo de escravidão e pelo colonialismo. Hoje, com a internet, esse movimento se intensifica, permitindo que culturas locais dialoguem em tempo real com referências globais, reforçando o sentido de pertencimento — aquilo que Paul Gilroy, no clássico *O Atlântico Negro* (2001), chama de criação de uma “modernidade atlântica negra”. Esse olhar metodológico reverbera nas aproximações desse espaço e dessa manifestação de matriz africana na diáspora negra pernambucana.

Sobre esse aspecto, o entrevistado ressaltou que todas as peças que fazem parte do cortejo sempre estiveram presentes desde a fundação do afoxé. Ele nos apresenta parte da trajetória dessas peças, bem como de outras que compõem o Ilê, no seguinte relato:

Lá atrás, a gente tinha um processo de perseguição, não que ela tenha acabado. [E com os diversos sincretismos], com a igreja católica. Com o processo da globalização, da internet, do movimento mais em essência no sentido de reafirmar o que é nosso. Isso foi enriquecendo e essas informações foram circulando. Eu estou usando termos do meu tempo, mas tem gente que já está nisso a muito tempo. Vendo Mãe Stella em Salvador, foi de frente e disse ‘não, não é, São Jorge é São Jorge e Ogum é Ogum’. E muita coisa chegou aqui, o Sítio de Pai Adão, o terreiro de Pai Raminho de Oxóssi, da África mesmo assim. Coisas que vieram e que foram buscar, muita coisa, não é pouca não. E, a gente reafirmando essa identidade, a gente passa a receber, saber onde tem, com quem compra. E é globalização porque os africanos passaram a vir mais para cá. Mas, isso a gente tem acesso há muito tempo. Essas peças daqui elas foram compradas para esse rito. Compradas em Recife, com esse crescimento, essa abertura. Todos esses fatores, a internet hoje ajuda muito. Porque algo que era fechado, hoje com a internet você tem abertura para identificar quem vende, quem distribui, quem traz de lá. [aponta para o conjunto das máscaras presentes no estandarte e da escultura]. (Dario Pereira Júnior, entrevista à autora, 17 mar. 2025)

Percebe-se, nesse compartilhamento dialógico, a potência de criação e circulação do pensamento africano e afro-diaspórico proporcionada pelas redes tecnológicas. Como aponta Mbembe, em obras como *Crítica da Razão Negra* (2013) e *Necropolítica* (2003/2018), as tecnologias digitais, embora atravessadas pelo capitalismo global, podem funcionar como instrumentos de reinscrição da pessoa negra no espaço mundial. Essa reconfiguração é também uma forma de “africanizar o mundo” pela criação de novas imagéticas, filosofias e epistemologias que se expandem em escala planetária.

Nesse mesmo movimento, a presença da cultura material atua como possibilidade não apenas de africanizar, mas também de fincar elementos de uma diáspora negra em Pernambuco. Uma diáspora que traz o elemento africano como fundador, mas que, de forma plástica, o funde a outros saberes construídos no percurso diaspórico. Assim, o Omô Nilê Ogunjá vai às ruas com objetos que expressam o patrimônio negro da diáspora afro-pernambucana por meio da Cultura Material Africana que orienta seu cortejo.

Entre esses elementos, destaca-se o estandarte, que reúne três máscaras africanas, e a escultura de um homem ao lado de um cachorro — ambos de autoria, temporalidade e localidade não identificada. Esses objetos acompanham o afoxé desde sua criação e não apenas compõem sua dimensão imagética, mas também carregam uma sacralidade que protege o grupo em suas apresentações e em sua atuação. O estandarte está presente na maioria das apresentações, funcionando como símbolo de identidade e guia do cortejo. Já o Babalotín exige cuidados especiais: sua condução e proteção são de extrema importância material e espiritual para o afoxé, razão pela qual sua presença não ocorre em todos os momentos. Para compreendermos melhor a dimensão desses objetos e suas simbologias, Pai Dario nos conta:

[Representam] Ogum, dois ancestrais presentes [no estandarte]. E aqui [aponta para a escultura] é o Babalotín, o pai da festividade. Baba Olotín, que na junção vira Babalotín. É o pai, pai da festividade, Ogum. No caso aqui é Ogunjá. [...] O ritual, ele veio antes, isso aqui [aponta para a escultura] é o aparente do oculto. Então já estava aqui. Quando a peça chega, ela não chega para o ritual, ela vem para o nosso ritual. Ela já estava, já existia, só não tinha chegado. A gente sabe como é Ogum, Ogum Ajá – Ogum que come cachorro – e na pronúncia, corruptela, fica Ogunjá. Na África é ofertado a ele cachorro, porque é um animal que mais se parece com ele, eles se encantam. Para nós, ele é sagrado. A tradição em si, ela diz que temos que preparar o Babalotín, para que ele seja o reflexo dessa presença, desse axé de Ogum, a materialização. Então, passa por folhas, sacrifícios, oferendas, por um ritual para que a gente possa ir às ruas e essa festividade seja abençoada pela presença dele. Todo mundo que está no Afoxé, mesmo que não seja de candomblé, tem que respeitar esse culto. A gente vai à rua, a pessoa que segura o Babalotín deve estar preparada. Tem afoxé que quer uma criança ou uma pessoa mais velha, que não tenha processo menstrual para carregar. Aqui, não estamos tão presos a isso. É um afoxé de Ogum, então a gente vai às ruas e a pessoa que leva tem que estar pronta. Para impedir que um curioso chegue e bote a mão, que chegue e queira pegar, brincar, fazer qualquer força de destrato. Mas as pessoas se encantam, tem gente que quer tirar foto e como a gente acredita que é o registro de uma boa presença, a gente deixa. Não faz mal, a gente sabe do encanto dessa presença. O estandarte, que a gente diz que é a nossa bandeira, ela está cheia de patuá. Têm vários símbolos aí, elementos que são colocados para ir à rua. (Dario Pereira Júnior, entrevista à autora, 17 mar. 2025)

A presença dessas peças na rua revela uma expansão para além da musealização, forma pela qual geralmente são vistas. Do aparente ao oculto, encontra-se um objeto que celebra junto com o cortejo e com quem o acompanha. Estamos diante de uma Cultura Material Africana que se cruza com práticas cotidianas, linguagens, expressões artísticas, cultos e filosofias de terreiro da diáspora afro-pernambucana. Esses elementos são, ao mesmo tempo, manifestações culturais e patrimoniais, mas também territórios de memória que formam um patrimônio vivo, reatualizado a cada saída do cortejo às ruas.

Essa saída, mais que uma demarcação ancestral, constitui também um posicionamento político, estético e educativo — sobretudo para o Afoxé Omô Nilê Ogunjá, que carrega em seu cerne a educação como movimento emancipador do povo negro. A escultura que guia o cortejo se sacraliza com os seus, e depois dança junto à presença do estandarte e da imagem que se liga a Ogum. Essa tecnologia ancestral, que mescla o aparente, o oculto e o estético, constitui um conjunto de informações que anuncia o que está por vir.

Como no próprio significado da palavra “afoxé”, essas peças se fundem em uma rede de (re)significados vivos, que firmam a presença dessa manifestação cultural como perpetuadora de saberes afrodiaspóricos por meio de imagéticas que partem da materialidade africana presente no cortejo. Nessa rede, os olhares que atravessam tais objetos também anunciam sua presença significativa para o conjunto de sentidos que eles representam.

Uma peça dessa quando vai à rua o que ela simboliza para mim é a presença. Agora, dentro dessa mística, vai ter gente que vai ver a presença artística, gente que vai ver a presença espiritual, que vai ver a presença histórica, tem gente que vai ver a presença poética, filosófica... E é assim mesmo, um bojo pedagógico. Sem querer falar de pedagogia de terreiro, um afoxé na rua ele é a história, o povo na rua, o povo na sua complexidade histórica. Porque a gente não pode reunir dez mil, quinze mil anos em vinte e um anos. Não tem como. (Dario Pereira Júnior, entrevista à autora, 17 mar. 2025)

Na materialização dessa presença, Pai Dario afirma que a Cultura Material Africana representa a reescrita de uma história. Essa reescrita, ancorada na expansão do quilombismo como matriz de referência, nos faz perceber outros caminhos narrativos. Caminhos que fazem do Ilê Axé Oju Omin e do Afoxé Omô Nilê Ogunjá espaços de aquilombamento, onde se perpetuam matrizes de liberdade, mobilidade e reinvenção do corpo negro no espaço-tempo.

Nesse debate, aproximamos a produção intelectual de Beatriz Nascimento, presente no livro “Beatriz Nascimento: textos, entrevistas e ensaios reunidos” (2006). Para a autora, o corpo negro, quando pensado pelo viés do quilombo, não é apenas herança de um processo escravista, mas território vivo de uma memória e de um futuro possível. Nessa imagem-síntese de

autonomia que o quilombo nos proporciona, os mecanismos que ele aciona nos projetam para imagéticas positivas e para uma negritude para além da dor — uma negritude conectada a cosmologias, ancestralidade e movimentos de criação cultural.

Nesse processo de criação e (re)significação, a Cultura Material Africana, para o Omô Nilê Ogunjá, na voz de seu dirigente Dario Henrique, perpassa o aparente, o oculto, o “oculto do oculto” e a presença como bojo pedagógico. Nessa encruzilhada narrativa, é no culto, nas ruas e nos projetos educacionais fomentados pelo afoxé que se perpetua a resistência de um dos braços da cultura negra pernambucana.

Para além da ludicidade que o afoxé carrega, estamos diante de uma associação de manifestações populares afro-brasileiras que, a partir do cortejo, afirmam um posicionamento político e pedagógico diante de todas aquelas pessoas que se encantam com as roupas, com a Cultura Material Africana, com o som dos tambores e com a mensagem cantada que atravessa a oralidade e a (re)escrita do povo negro em Pernambuco.

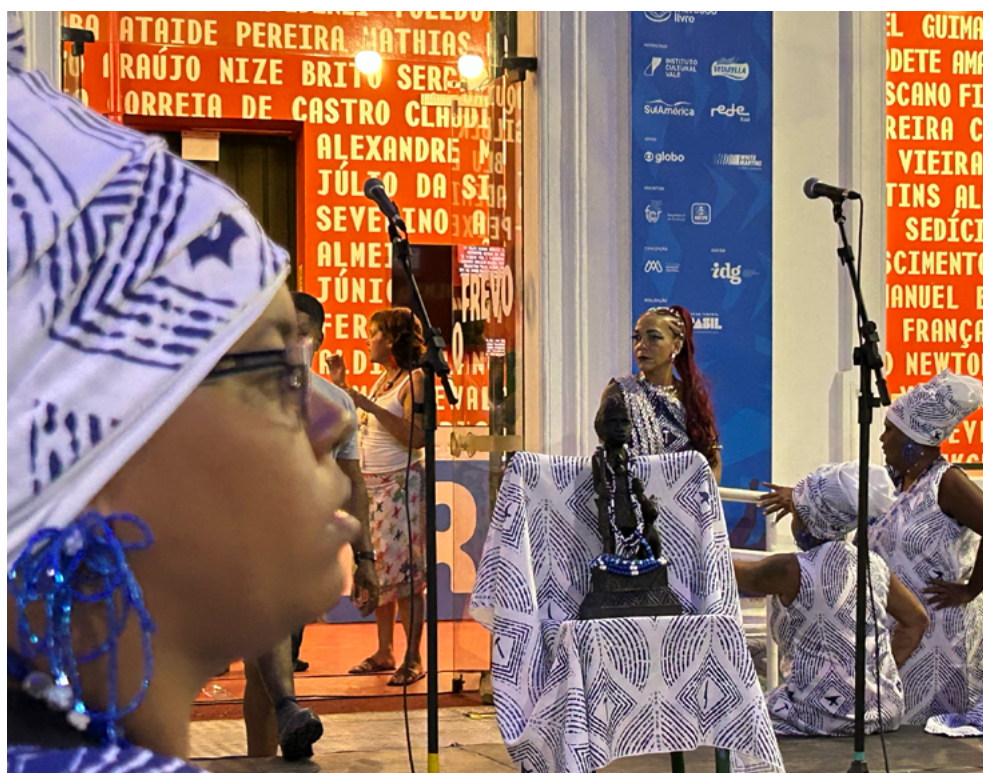
Figuras 19, 20, 21 e 22 — Fotografias feitas durante entrevistas com Dario Pereira Júnior na sede do Ilê Axé Oju Omin. Bairro do Ibura/ Recife - PE





Fonte: Bento da Silva, 2025

Figuras 23, 24, 25 e 26 — Fotografias do cortejo de abertura do carnaval do Afoxé Omô Nilê Ogunjá. Recife/ 2025



Fonte: Bento da Silva, 2025

Figuras 27, 28 e 29 — Fotografias do cortejo de abertura do carnaval do Afoxé Omô Nilê Ogunjá. Recife/ 2025



Fonte: instagram do Afoxé Omô Nilê Ogunjá

“Sentir – Ver – Tocar”: Afoxé Omim Sabá

*Voa, meu canto negreiro
Omim Sabá...
Contagia minha raça
Omim Sabá, no cordeiro é o primeiro
Omim Sabá, contagia toda a massa...*

(OMIM SABÁ, Afoxé. Canto Negreiro. Composição de Nany Moreno)

O Afoxé Omim Sabá foi fundado em 2022, no bairro do Cordeiro, localizado na zona oeste da cidade do Recife. Sua origem está profundamente ligada ao legado de Mãe Marlene, mais conhecida como Mãe Gorda, e à sua trajetória no território do Cordeiro, onde se encontra o Ilé Àṣẹ Níḃọ Àwọ̀n Omi Padê – Casa das Mães, hoje sob a liderança do Babalorixá Wellington Scharlane, filho de santo de Mãe Marlene.

O surgimento do afoxé é expressão direta do saber ancestral dessa grande matriarca, que entendia os brinquedos populares como práticas de resgate da ancestralidade para a população do entorno. Antes do afoxé, Mãe Marlene criou o bloco carnavalesco “A Mãe é Minha”, entidade de caráter lúdico e religioso que ressaltava a amabilidade e o afeto irradiados por sua vivência. Filha de Oxum, com terreiro assentado no axé de Oxum no caminho de Ajangurá¹⁴, Mãe Marlene transmitia em sua prática religiosa e comunitária uma pedagogia do cuidado e da presença.

Para além da extensão carnavalesca, o terreiro também prestava serviços sociais e de escuta comunitária, consolidando Mãe Marlene como figura proeminente na região do Prado e da Rua da Lama, onde o terreiro está assentado. A partir do bloco, as manifestações culturais negras ganharam maior presença e expansão no território, possibilitando o florescimento de novas expressões culturais.

Nesse contexto, o Afoxé Omim Sabá surge como herdeiro dessa trajetória. Conforme

14 No candomblé, o “caminho do Orixá” refere-se às múltiplas manifestações ou qualidades que um mesmo Orixá pode assumir, expressando aspectos distintos de sua energia, histórias míticas e modos de agir no mundo. Assim, Oxum, por exemplo, apresenta caminhos como Ajangurá, ligados a dimensões específicas de sua força e axé. Esses caminhos não anulam a unidade do Orixá, mas revelam sua complexidade e diversidade (Prandi, 2001).

relata Marcos Silva, sacerdote da nação Ketu, filho de Ossain e atuante no universo dos afoxés desde 2003, essa manifestação cultural evidencia a força ancestral de uma matriarca. A figura de Mãe Marlene simboliza o movimento de mulheres negras que, à frente de seu tempo, construíram sentidos e caminhos para comunidades frequentemente invisibilizadas pelas políticas públicas, educacionais e culturais. Assim, o Afoxé Omim Sabá inscreve-se como continuidade da luta e da memória de Mãe Marlene, fincando no território do Cordeiro e de seu povo a presença da ancestralidade por meio do canto, da dança e da celebração coletiva.

Mãe Gorda era a Iyalorixá do então terreiro Oxum Ajangurá, e é nesse terreiro que nasce o Afoxé Omim Sabá a partir de um pedido de Iemanjá Sabá. Pedido do filho de santo dela, que hoje é herdeiro do axé dela [Babalorixá Wellington Scharlane] e que assume a responsabilidade de tomar conta dessa casa. E a partir dessa necessidade, Iemanjá traz esse desejo, essa necessidade e ela atende essa vontade do Orixá. Que não é apenas religiosa, é cultural também. E a gente compreende que a partir do momento que o afoxé ele sai do seu espaço religioso e começa a caminhar na comunidade, isso significa que o Orixá quer proteger também a comunidade. Então, em cortejo, começamos a entender que há uma relação muito forte dos Orixás junto a essa comunidade. E é construído o Afoxé Omim Sabá, Águas de Iemanjá. E a partir desse surgimento, a gente passa a construir uma outra relação com a comunidade, ao fazer cultural desse entorno. Porque o Afoxé não fica só na comunidade, ele leva o nome da comunidade para outros espaços. (Marcos Silva, entrevista à autora, 20 mar. 2025)

O sentido comunitário que perpassa a formação do Afoxé Omim Sabá demarca o terreiro não apenas como lugar de culto, mas como espaço de educação, preservação da memória e irradiação de valores éticos para toda a comunidade na qual está inserido. Nesse horizonte, Mãe Stella de Oxóssi, em *Meu Tempo é Agora* (2017), nos lembra que a dimensão do candomblé funda relações de coletividade, relações estas que transcendem os muros dos terreiros. Assim, o terreiro dialoga com escolas, associações, comunidades e movimentos culturais, configurando-se como espaço civilizatório em constante expansão.

Nesse mesmo caminho, Marcos Silva ressaltava que, embora nem todas as pessoas da comunidade fizessem parte do terreiro, a partir do momento em que este sai às ruas carregando o Afoxé Omim Sabá, a comunidade passa a abraçá-lo com maior respeito, envolvimento e participação. Logo, a fundação do Omim Sabá adquire sentido de fortalecimento do movimento cultural e de manifestação aglutinadora, inspirando o surgimento de outras expressões no território.

As trajetória do afoxé, portanto, evidencia a forma do candomblé como prática civilizatória. Nos caminhos da educação coletiva, esses espaços constituem lugares de formação ética e estética, pautada não apenas pela oralidade, mas também pelo corpo, pelos símbolos e pelos

signos da ancestralidade. Os afoxés, manifestações que emergem dessa dinâmica, são atravessados por esses elementos e, pela vivacidade das tradições que se retroalimentam e (re) significam noções de existência, transformam o patrimônio vivo das casas de axé em uma prática atuante. Não se trata, portanto, de simples resquícios a serem preservados, mas de uma pedagogia da presença. Nesse sentido, como destaca Mãe Stella (2017), tratam-se de espaços que geram cultura e comunidade.

Essa dimensão de prática atuante aparece de modo recorrente nos relatos do entrevistado, assim como o sentido de patrimônio vinculado à manutenção do afoxé como manifestação cultural e ancestral em Pernambuco. Para Marcos Silva, ao falar de patrimônio dentro do contexto do afoxé na cidade do Recife, o primeiro ponto a ser considerado é o constitucional. Esse marco, segundo ele, assegura que patrimônio é um direito. Se compreendermos essa perspectiva, estar em um movimento cultural e/ou pertencer a uma cultura de matriz africana configura-se, antes de tudo, como exercício de um direito. Junto a essa discussão, expande o olhar frente ao seu entendimento sobre patrimônio, e nos diz,

O patrimônio, para nós, enquanto brincantes, religiosos se torna o que é legado. É tudo aquilo que a gente constrói, pensa em algo que a gente possa envolver as pessoas que fazem parte da nossa comunidade e deixar para elas algo que seja palpável, que gere um movimento reflexivo, algo que toque, atravesse. Então, pensar o brinquedo, principalmente o afoxé enquanto um brinquedo de matriz africana é pensar que ele é um legado ancestral. E, para nós, esse legado ancestral se torna patrimônio. Porque é tudo aquilo que a gente imagina, constrói, toca, pensa, é tudo aquilo que a gente traz enquanto ofó [palavra], indumentária, fios de conta que representa a nossa ancestralidade. Tudo isso para nós é patrimônio. Tudo aquilo que a gente tende a construir de modo que ela seja mantida, é patrimônio. (Marcos Silva, entrevista à autora, 20 mar. 2025)

Nesse legado e herança simbólica que o terreiro produz, escoando para a rua por meio dos afoxés, pode-se afirmar que existe, para além de um modo de viver, uma maneira de estruturar a comunidade. Essa solidificação comunitária, que mescla elementos tangíveis e intangíveis, revela nos afoxés uma forma de transmitir a ancestralidade e, com sua presença, construir futuros possíveis.

Nessa perspectiva, o entrevistado ressalta a importância da memória coletiva como espaço de construção ritual, estética, política e de saberes. Os elementos que hoje compõem o cortejo do Afoxé Omim Sabá configuram também um movimento de reafirmação de pertencimento — aquele que foi historicamente negado à população negra e à sua história. Esse patrimônio vivo, que ocupa as ruas anualmente e se manifesta no cotidiano, é expressão de criação e de reexistência contínua.

Assim, as relações entre pessoas negras são fortalecidas tanto no sentido do pertencimento quanto no mergulho nos aspectos da memória coletiva presentes nessa manifestação cultural. Memória esta que, diante das múltiplas violências, muitas vezes foi esquecida ou relegada pela sociedade racista brasileira. É nessa relação que Marcos ressalta:

E de que forma a indumentária do Afoxé Omin Sabá, de que forma as cores do afoxé, o nosso Babalotín, as máscaras, o estandarte começa a despertar nos nossos irmãos uma necessidade de voltar às origens, a sua base, de compreender melhor o que de fato é ser negro. [...] Mas, quando anualmente a gente repete essa relação, quando a gente traz o afoxé na rua, esse irmão é tocado. Algo que mesmo que negado, ele permite mesmo com a nossa insistência, ver um movimento diferente. Não é o brinquedo em si, mas o movimento que ele traz. (Marcos Silva, entrevista à autora, 20 mar. 2025)

Junto a esse relato, percebe-se que as imagens que o afoxé carrega em seu cortejo, no discurso de Marcos Silva, assumem um sentido de pertencimento. Esses elementos visuais constituem um patrimônio vivo que afirma a identidade negra e se conecta diretamente a um legado africano. São fonte não apenas de pertencimento, mas também de dignidade. A presença de objetos da Cultura Material Africana durante o cortejo ressalta um patrimônio que fala por si, mesmo que, no contexto da diáspora negra brasileira — e, em especial, da afro-pernambucana —, suas simbologias estéticas, filosóficas e expansivas precisem ser constantemente apresentadas e reafirmadas.

O que se pode demarcar nessa encruzilhada, banhada pelas águas das Yabás que protegem o afoxé, é a rememoração do cortejo e dos terreiros que o salvaguardam como extensão e resgate civilizatório do continente africano em solo pernambucano. O entrevistado ressalta que seria impossível falar da África sem recorrer a elementos que nos conduzem, imageticamente, à sua construção idealizada. Essa idealização, materializada nos objetos, marca o poder de uma presença violentamente retirada. Assim, ao se trazer para o cortejo peças que remetem ao continente ou que carregam em sua trajetória a memória desse solo, uma reescrita sobre a África é contada e recriada para o povo de axé e para os brincantes do Omim Sabá, bem como de outros afoxés pernambucanos.

Há, portanto, uma relação reforçada entre o “sentir – ver – tocar”: uma presença do continente que se fortalece por meio dos objetos, dos ritos que os consagram como guiança dos afoxés e da manutenção contínua desse saber. Nesse sentido, Marcos Silva afirma que seria impossível falar da África e da população negra em Pernambuco sem a materialidade de objetos, imagens e elementos visuais que remetam ao continente. Esse movimento configura-se como forma de alimentar e sustentar uma cultura material que se entrelaça à imaterial.

É nesse limiar que se destaca a figura do Babalotín, escultura de Cultura Material Africana central nos afoxés de Pernambuco. No Omim Sabá, o Babalotín apresenta-se na forma de uma máscara em madeira, com traços estéticos que remetem a matrizes nigerianas, como os olhos em formato de grãos de café. No topo, um formato em “T” sugere a presença de uma cauda de peixe, enquanto nas extremidades laterais encontram-se peças retangulares que lembram barbatanas. A composição, portanto, remete diretamente à Yabá que rege o afoxé: Iemanjá.

Quanto à aquisição da peça, Marcos Silva relata que ela foi comprada em Salvador, em um comércio africano da Feira de São Joaquim. Embora a máscara não possua autoria, datação ou localidade não identificada, o relato de compra nos permite sublinhar a importância dos mercados de santo no Brasil como espaços de sociabilidade negra, de articulação comunitária e de acesso a objetos africanos.

O trânsito desses e de outros objetos de origem africana não apenas sustenta práticas religiosas, mas também compõe uma imagética comunitária para a população negra. Por isso, os mercados podem ser compreendidos como extensões dos terreiros e, consequentemente, das manifestações culturais que deles emergem. Tal circulação é perceptível em espaços como a própria Feira de São Joaquim (BA), o Mercado de Madureira (RJ) e o Mercado de São José (PE), que se tornaram referências na busca por essas peças.

Nesses espaços de mercar, a Cultura Material Africana abre-se a ressignificações que reforçam dimensões estéticas e ritualísticas. Além disso, os mercados expandem redes de promoção da memória, de fruição e de aproximação da população negra a esse patrimônio cultural, intensificando a busca pela descolonização das imagens e a elaboração de outras visualidades a partir de olhares negros (Veiga, 2020, p. 226).

Em conexão com esse contexto, a máscara que integra a imagética do Babalotín do Afoxé Omim Sabá foi adquirida desde a fundação do grupo e, ao longo do tempo, passou por processos de conservação e restauro. A manutenção da peça é realizada por um artesão ligado às religiões de matriz africana no Recife, responsável por seu cuidado contínuo. O entrevistado ressalta que tais objetos também serviram de referência para esse artista, que, a partir da experiência com o Babalotín, passou a criar peças inspiradas nas estéticas do continente africano. Quando inseridas no contexto do terreiro, essas peças, elaboradas por mãos brasileiras, tornam-se, pelo ritual, peças verdadeiramente africanas.

Sobre o processo ritual ligado ao Babalotín no Afoxé Omim Sabá, encontramos narrativas semelhantes às de outros afoxés já mencionados: trata-se da grande portadora do axé, cuja presença exige alimentação, cuidado e resguardo constantes, tanto no terreiro quanto no

cortejo. A esse respeito, Marcos Silva relata:

Quando a gente diz que o Afoxé é o candomblé na rua, a gente vai compreender que para que ele possa ser sagrado ele tem que trazer algo. Então o Babalotín ele carrega todo o nosso axé. Dentro dessa máscara, a gente vai plantar além das favas, os atins [pós sagrados] e depositar nessa máscara as oferendas que são dadas, que são entregues. Nós trabalhamos um processo de alimentar nossos objetos sagrados com a água que é o ejé mineral, o sangue da terra, da pedra, da cachoeira, que sai, brota e alimentamos o Babalotín. O sangue das próprias ervas, que a gente macera e banha o nosso Babalotín. E os nossos sacrifícios que são sagrados, não trabalhamos de qualquer forma os sacrifícios animais. Para além de alimentar o Babalotín, a gente alimenta nossa comunidade. Mas, essa máscara, ela passa por todo esse processo, para carregar toda a nossa energia, axé, ofó [palavra], toda reza. A gente pede a ela proteção, que passa por um processo de entrega durante do o xirê, que faz parte do afoxé Omim Sabá. Então, desde Exu a Oxalá, o Babalotín estará presente no momento das nossas funções. Então, é ele que simboliza todo esse espaço [o terreiro], todo o quarto de santo, a nossa ligação com Babá Egungun, com nossa ancestralidade. Simboliza toda a memória coletiva que a gente busca de África. Tudo isso está dentro do Babalotín. É por isso que ele sai à frente, abrindo o caminho. (Marcos Silva, entrevista à autora, 20 mar. 2025)

Diante da sacralização do objeto, torna-se necessário, segundo os fundamentos, integrar ao ritual a pessoa responsável por sustentar a guiança da portadora do Axé. Marcos nos conta que, antes de o Babalotín se apresentar como elemento independente no cortejo, ele ocupava a centralidade do estandarte do afoxé. Essa posição permaneceu até a escolha da pessoa que, desde então, conduz sua guiança durante os cortejos do Omim Sabá: Mãe Gracinha, sacerdotisa de umbanda. É ela a mulher encarregada de proteger, segurar e guiar a peça. Para assumir tal responsabilidade, alguns caminhos rituais foram necessários no contexto do Omim Sabá, que Mãe Gracinha, mesmo pertencendo a outra vertente das religiosidades de matriz africana, seguiu para firmar seu papel no cortejo.

A presença de Mãe Gracinha como sacerdotisa de Umbanda, associada à ritualidade do Babalotín que também respeita os fundamentos da Jurema Sagrada, revela as intersecções entre os universos negro e indígena nas religiosidades brasileiras. Essa perspectiva evidencia como tais cruzamentos se entrelaçam às manifestações culturais negras que emanam desses espaços.

Nesse sentido, firma-se a premissa das estratégias históricas de resistência e recriação cultural que o intelectual Nei Lopes apresenta em obras como *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana* (2004) e *Bantos, Malês e Identidade Negra* (2007). Em suas reflexões, Lopes demonstra como os encontros entre povos africanos e indígenas nas religiosidades brasileiras não se configuram como meros sincretismos superficiais, mas como tentativas estratégicas de

construção de religiosidades plurais. Nelas, divindades africanas dialogam com Caboclos, Encantados e Entidades Indígenas. É nessa direção que o entrevistado nos assenta,

Mãe Gracinha, ela é uma mãe de santo de Umbanda, madrinha de umbanda. Ela é filha de Xangô. O Afoxé Omim Sabá, além da ligação com Iemanjá, ele também tem uma relação muito grande com Xangô. Nossa principal matriarca é Oxum, porque o afoxé nasce do ventre de Oxum. Depois que nasce, ele é entregue a Iemanjá, porque foi um pedido dela, porque tinha que nascer de uma casa. Nasce de Oxum Ajangurá e é entregue a Iemanjá Sabá. E essa Iemanjá, tem como caminho Xangô. Então ele é o nosso grande patriarca. Então, o nosso Babalotín é alimentado aqui nessa casa de Iemanjá e é levando para a casa de Xangô, para esse templo de Umbanda. Passa sete dias e de lá sai para os cortejos de carnaval. E só Mãe Gracinha tem o poder de estar conduzindo-o. Ela que lava, ela que banha, ela que toma conta, ela tem todo um carinho com o Babalotín. [...] Então, para tudo tem um porquê, a gente não faz, não coloca um brinquedo na rua do nada, pela simples vontade do Marquinhos, pela simples vontade da comunidade. A gente coloca pela vontade do Orixá. (Marcos Silva, entrevista à autora, 20 mar. 2025)

Com os sentidos que atravessam um objeto oriundo da Cultura Material Africana e que, no contexto da diáspora negra brasileira, assume significados inter cruzados, o afoxé — anualmente, mas também cotidianamente — se firma como expressão política, cultural e ritual, expandindo o viés estético e educacional negro. A aproximação entre o cortejo e as pessoas que o encontram é notória: para além do objeto centralizado, todos os demais elementos que compõem o afoxé produzem uma outra imagética, um exercício de rememoração do continente africano, traduzido pela indumentária, pelo estandarte, pela musicalidade, pelas contas de santo e por toda uma estética que sustenta o poder didático e ancestral dessa manifestação.

Nesse sentido, Marcos nos relata que, diante do Babalotín, a primeira reação do público é a curiosidade. Contudo, mesmo sem conhecer o objeto, prevalece o respeito. As pessoas, em geral, não tocam nele; quando há necessidade de aproximação, seja pelo gesto ou para uma fotografia, pedem autorização, cabendo à Mãe Gracinha o manejo ritual durante o cortejo.

Essa mediação se soma a um bojo pedagógico que ultrapassa a simples aproximação com o objeto. Ela constrói novas imagéticas possíveis, emanadas das formas e da centralidade inscritas na máscara que encorpa o Babalotín. Para Marcos, trata-se de um resgate do que é cultura para a população negra e pernambucana, pois o afoxé abre caminhos para compreender e rastrear a africanidade marcada em Pernambuco, presente não apenas na religiosidade, mas em todo o campo em que a cultura e o patrimônio negro se inscrevem.

Todos esses aspectos se entrelaçam. E, na busca pela ciência que não nos foi ensinada como enfatiza o entrevistado, a memória coletiva possibilita ver, sentir e tocar a presença tan-

gível e intangível dos elementos africanos que, de forma plástica, se manifestam. Trata-se, portanto, de um exercício de reivindicação do que foi e do que é da população negra por direito: para além do constitucional, o ancestral.

Figuras 30, 31, 32 e 33 — Fotografias feitas durante entrevistas com Marcos Silva na sede do Ilé Àṣé Níḃọ̀ Àwọ̀n Omi Padê – Casa das Mães. Bairro do Cordeiro/ Recife - PE





Fonte: Bento da Silva, 2025

Figuras 34, 35, 36, 37, 38 e 39 — Imagens do cortejo do Afoxé Omim Sabá com a presença de integrantes e de Mãe Gracinha, a mãe de santo que segura o Babalotín do Afoxé. Recife/ PE





Fonte: instagram do Afoxé Omim Sabá

A Iyalotín de Oyá: Afoxé Oyá Alaxé

*Oyá, ô mulher forte, poderosa e sagrada,
Dona de tanta beleza, rainha obstinada,
Minha mãe, meu orixá, és dona da minha vida
És tão linda, minha Oyá, me protege mãe querida.”*

(Gomes; Helena; Silva, [s.d.])

O Afoxé Oyá Alaxé foi fundado em 2004 pela Iya Maria Helena Sampaio, Iyalorixá do Terreiro de Mãe Amara – Ilê Obá Aganjú Okoloyá. Esse terreiro, datado de 1945 e localizado no bairro de Dois Unidos, é um dos mais antigos da cidade do Recife e, diante de sua relevância como patrimônio da população negra, foi reconhecido em 2005 como Patrimônio Cultural do Recife pela Câmara Municipal.

A tradição nagô, expressa nos ritos, cultos e ações do terreiro, se sustenta em uma herança matriarcal e familiar. Trata-se de um espaço cuja linhagem de liderança é transmitida por via materna e por vínculos de sangue a partir do legado de Mãe Amara Mendes da Silva, hoje perpetuado por sua filha carnal Iya Maria Helena, netas e familiares. O trabalho construído por Mãe Amara ultrapassa o sentido estritamente ritual-religioso: sua atuação se inscreve também no campo político e cultural, incidindo na presença do terreiro na rua, sobretudo por meio do Afoxé.

Nesse contexto, o Afoxé Oyá Alaxé se constitui a partir do protagonismo feminino, reafirmando o legado de Mãe Amara e sua continuidade por meio da Ìyá Maria Helena. Para além dela, filhas, netas e demais familiares assumem lugares de centralidade na trajetória desse brinquedo sagrado. Entre essas continuidades está a atuação de Hellayne Sampaio, Iyalaxé da casa, filha de Ìyá Maria Helena e responsável pela ala de dança do afoxé, que compartilhou relatos sobre a criação do Oyá Alaxé:

O Oyá Alaxé surge dentro do terreiro de Mãe Amara, que é um terreiro matriarcal, fundado em 18 de julho de 1945, pela iyalorixá Amara Mendes da Silva. Terreiro de Tradição Nagô e nasceu a partir da minha mãe, a Iyalorixá Maria Sampaio, que tem uma trajetória na cultura pernambucana enquanto arte-educadora, musicista e fazedora de afoxé. Então ele nasce dia 10 de abril de 2004, e vamos completar 21 anos de luta contra as diversas formas de racismo e pelo empoderamento feminino. O Afoxé Oyá Alaxé, como no terreiro, tem um Orixá de frente, que cuida, que rege, essa é Oyá. (Hellayne Sampaio, entrevista à autora, 27 mar. 2025)

Nesse caminho de legado ancestral e consanguíneo, a ideia de patrimônio negro para o Oyá Alaxé, segundo a entrevistada Hellayne Sampaio, é indissociável da noção de continuidade. Esse legado se perpetua desde sua avó e seguirá com suas filhas e com toda uma comunidade construída em torno do afoxé enquanto potência para a população negra em Pernambuco. Nesse território de memória e ancestralidade, o terreiro se apresenta como um “arquivo vivo”, na acepção de Muniz Sodré, em *O Terreiro e a Cidade* (1988). Aqui, o patrimônio cultural não se reduz ao que se preserva como objeto, mas ao que mantém viva a ligação com a ancestralidade — aquilo que dá continuidade à energia, ao axé.

Esse legado, ao mesmo tempo material e intangível, ultrapassa a noção institucional de patrimônio. Pela musicalidade, cores, oralidade, práticas e saberes, o terreiro perpetua uma herança que resiste e se recria para além de seus portões. Assim, o afoxé se configura como instrumento político, cultural e estético, projetando para a rua essa herança viva. O patrimônio, nesse sentido, não é apenas passado preservado, mas sobretudo presente recriado cotidianamente pelas comunidades negras, especialmente nos terreiros.

No Oyá Alaxé, esse movimento de recriação histórica revela a proeminência das mulheres negras. Elas ocupam o centro, asseguram a continuidade da ancestralidade africana no Brasil e transformam o afoxé em lugar de memória sustentado por sua atuação dentro e fora do terreiro. Essa agência feminina como guardião do axé e produtora de cultura nos conduz a compreender o patrimônio negro como um legado vivo, tecido coletivamente e perpassado pelos valores civilizatórios africanos. Nesse ponto, dialogamos com Lélia Gonzalez, em “A categoria político-cultural de amefricanidade” (1988), quando reafirma a inseparabilidade histórica entre mulheres negras e a transmissão comunitária e ancestral — o que se materializa de forma latente no Terreiro de Mãe Amara e no Afoxé Oyá Alaxé.

No plano visual e estético, Hellayne Sampaio destaca que o cortejo do Oyá Alaxé se organiza em três alas interligadas — dança, percussão e canto — permeadas por diversos elementos simbólicos. A indumentária rosa saúda Oyá, orixá protetora do afoxé, enquanto o estandarte reúne elementos como a cabaça, ventre gerador, além do dourado e prata, cores associadas a Oxum e Oxalufã. Entre os instrumentos estão os ilus (atabaques específicos de casas nagô em Pernambuco), o abê (cabaça com miçangas que produz som característico), o agogô em ferro, e a dança tradicional nagô, acompanhada da Iyalotín.

Pioneiro em sua tradição matriarcal, o Oyá Alaxé foi o primeiro a substituir a nomenclatura Babalotín por Iyalotín, reafirmando a centralidade feminina tanto no terreiro quanto nos processos rituais. Essa escolha se estende a outros afoxés que carregam a proteção de Orixás femininos, reforçando a importância simbólica do nome e do fundamento.

Nesse processo, uma escultura artisticamente construída por um dos filhos da casa materializa os fundamentos do cortejo. A entrevistada relata que a criação da Iyalotín surgiu da necessidade de conectar a “Senhora da Festa” ao afoxé. Inspirados na tradição dos Babalotíns de Recife, as lideranças encomendaram a peça com referências rituais, estéticas e simbólicas do Orixá regente. O responsável pela obra foi Alex Ferreira, integrante da ala de percussão e diretor artístico do afoxé, que, a pedido de Ìyá Maria Helena Sampaio, produziu a escultura a partir das aforreferências indicadas. Após sua construção, os rituais realizados “deram vida” à peça, conferindo-lhe a força vital que a Iyalotín representa.

A nossa Iyalotín nem todo mundo pode tocá-la, carregá-la. Então, para carregar a gente joga, faz todo um processo para saber quem vai exercer essa função. Eu fui a primeira pessoa a levar a Iyalotín do nosso afoxé, quando mainha fundou o afoxé em 2004, eu tinha apenas 11 anos. Além de ser criança e não ter o processo menstrual, eu fui escolhida por Oyá para carregá-la. Mas também pessoas anciãs ou que Oyá escolha, porque ela é o fundamento do afoxé. Atualmente quem carrega ela é Vera Baroni, a minha filha Maria Beatriz também dá essa continuidade na categoria infantil. (Hellayne Sampaio, entrevista à autora, 27 mar. 2025)

Com esse relato, Hellayne ressalta que nem todas as apresentações contam com a presença da Iyalotín. Ela explica que há uma divisão que diferencia os tipos de apresentação dos afoxés: de um lado, o cortejo, de caráter ritual e comunitário, e, de outro, a apresentação como grupo artístico. Na primeira configuração, a Iyalotín se faz presente mediante a autorização da Orixá regente e do direcionamento das lideranças da casa. Já na segunda, a presença da escultura depende não apenas da chancela ritual da Orixá e das lideranças, mas também da definição de quem será responsável por conduzi-la — tarefa atribuída a pessoas específicas preparadas para esse trabalho.

Ela está sempre presente. Temos o ritual para tirá-la do peji para começar o carnaval. E, depois, temos um ritual de recolhimento da Iyalotín e do estandarte na Quarta-Feira de Cinzas. Então, ela fica no terreiro, nos pés de Oyá ou nesses momentos como agora, que eu pedi agô, para estar partilhando esse axé com você. (Hellayne Sampaio, entrevista à autora, 27 mar. 2025)

Nessa relação íntima com os objetos de maneira ritualizada, percebe-se que existem contextos específicos de presença, assim como elementos necessários para que ela ocorra. Isso nos apresenta o fluxo espiralar da Iyalotín, cujas necessidades se manifestam dentro e fora do contexto ritual, mas sempre preservando a vontade da Orixá e seus fundamentos, guiados pelas lideranças.

Dentro dessa dinâmica, torna-se pertinente compreender o elo das narrativas apresentadas até aqui, pois elas estão em constante cruzamento e demarcam, de forma direcionada, a

importância dessa materialidade na construção de um sistema civilizatório já presente nos terreiros. Em uma das falas de Marcos Silva, do Afoxé Omim Sabá, surge a dimensão das peças produzidas no contexto da diáspora, mas permeadas pelas referências da materialidade africana. Ele afirma que, dentro dessa relação, a peça se torna africana a partir dos rituais e cultos destinados a ela no âmbito espiritual. Paralelamente, Dario Pereira Júnior amplia a discussão ao destacar a perspectiva global e local dessas aproximações, seja pelo comércio realizado por africanos em Pernambuco e no Brasil, seja pela internet, que atua como mecanismo de circulação imagética e também comercial desses objetos.

Nessa espiralidade de narrativas, Hellyanne Silva ressalta a relação entre quem que solicita e quem que produz, destacando tanto o poder da mão do(a, e) artista quanto a continuidade comunitária que sustenta esse ofício como elemento vital da construção imagética entre o continente africano e a diáspora negra em Pernambuco. Trata-se de uma construção que atravessa a pesquisa acadêmica, mas também se ancora nas intuições e nos caminhos ancestrais dados pelo(a) Orixá. Assim, observa-se a todo momento a constituição de um saber-fazer outro, sustentado pela herança africana presente em Pernambuco e reafirmado na relação diaspórica tecida nos terreiros e em suas extensões sociais, culturais, rituais e artísticas.

Nesse sentido, a presença da materialidade africana no Oyá Alaxé sustenta o legado ancestral que permeia esses objetos dentro e fora do cortejo do afoxé. A força dessa imagética na rua reforça o caráter político e o direito de afirmar não apenas uma manifestação ou brinque-do popular, mas também um culto e um ritual que estruturam sua constituição. Um não existe sem o outro. E, nesse movimento, novos olhares são provocados pelas imagens que se projetam no espaço público, entendido aqui como lugar democrático e de constante cruzamento.

Hellyanne observa que sair com a Iyalotín significa levar prosperidade e abundância às ruas e às pessoas que participam do cortejo, dádivas concedidas pela própria Orixá. Mesmo que parte do público não pertença às religiosidades de matriz africana, é nesse momento de alegria, musicalidade, dança e estética que outra imagem sobre essas práticas religiosas se firma no imaginário coletivo. Isso se torna especialmente relevante diante das máculas preconceituosas que ainda marcam tais religiosidades em Pernambuco e no Brasil. Sobre esse aspecto, a entrevistada também ressalta o poder estratégico da Iyalotín enquanto relicário de força e resistência frente às investidas do racismo religioso. Para além da relação com o público,

É também uma forma de estar somando a essa luta contra as diversas formas de racismo, inclusive o racismo religioso. Então, sair na rua com a Iyalotin, para que as pessoas conheçam, entrem em contato, desconstruam toda aquela imagética negativa, pejorativa, a respeito da nossa cultura negra, a todos os elementos que compõem a cultura negra, é

muito importante. A experiência que tivemos com a Iyalotín na rua, as pessoas ficam curiosas, fazem perguntas, explicamos e achamos muito bom. E têm outras pessoas que só o olhar diz tudo, discriminatório, racista, por falta de conhecimento e pela visão brancocêntrica de existir. (Hellayne Sampaio, entrevista à autora, 27 mar. 2025)

Com tais perspectivas, a dimensão pedagógica se reafirma também no afoxé. Ele, como patrimônio que salvaguarda um axé vivo, a partir dos elementos que o compõem, reaviva anualmente e cotidianamente para a comunidade a qual pertence — mas também para todas as pessoas impactadas pelo seu cortejo — um legado que se faz a partir de um patrimônio vivo, presente na Iyalotín, na indumentária, na musicalidade, na dança e nos diversos elementos que reafirmam o cruzo constante entre os legados africanos no solo pernambucano, a partir da atuação da população negra.

Nesse movimento, a Cultura Material Africana se coloca como eixo central de reflexão: cada objeto, escultura, estandarte ou instrumento presente no cortejo do Oyá Alaxé não apenas carrega valores estéticos e ritualísticos, mas também incorpora narrativas de memória, ancestralidade e resistência, conforme relatadas pela entrevistada. É a partir desses elementos materiais que se concretiza o axé, que se ensina e se transmite, fortalecendo a centralidade das mulheres negras, a continuidade da herança cultural e o poder educativo, político e simbólico do afoxé como espaço vivo de preservação e recriação da memória afro-pernambucana.

Figuras 40, 41, 42, 43 e 44 — Fotografias feitas durante entrevistas com Hellayne Sampaio na sede do Terreiro de Mãe Amara – Ilê Obá Aganjú Okoloyá. Bairro de Dois Unidos/ Recife - PE





Fonte: Bento da Silva, 2025

Figuras 45, 46, 47, 48, 49 e 50 — Imagens do cortejo e momentos do Afoxé Oyá Alaxé com a presença da Iyalotín. Recife/PE





Fonte: instagram do Afoxé Oyá Alaxé e do Ilê Obá Aganjú Okoloyá

Considerações finais,

Sobre a autora e

Referência bibliográfica



Do Silêncio à Presença: restituir o possível

Nêgo Bispo nos lembra que a vida não se organiza em inícios, meios e fins, mas em inícios, meios e inícios (2023). É nessa chave que faço mais um início com este livro, este se faz como dobra de caminho, como encruzilhada que insiste em multiplicar possibilidades. Se Exu nos ensinou a abrir, Xangô a equilibrar, e os afoxés a pulsar a vida no corpo coletivo, é porque a Cultura Material Africana não cabe em vitrines fechadas, nem em narrativas lineares. Ela respira, insiste, desestabiliza, cria.

Essa pesquisa cultural é, antes de tudo, um convite. Convite para olhar o museu não como casa de silêncios, mas como território de disputa. Convite para ver no afoxé não apenas festa, mas pedagogia de presença. Convite para perceber que cada objeto, tambor, máscara, estandarte, escultura, adereço é também gesto de mundo, testemunho de ancestralidade, patrimônio negro que se reinventa.

O patrimônio negro aqui evocado não se esgota nos catálogos, nem nas paredes institucionais. Ele pulsa nas ladeiras do Recife, nos cortejos que desafiam a ordem colonial, nos terreiros que guardam saberes, nos corpos que dançam e nos cantos que atravessam gerações. É esse patrimônio vivo que nos pede cuidado e justiça responsiva.

Assim, restituir o possível não é devolver apenas como afirma a ideia ocidental, mas é também, no contexto brasileiro, reativar sentidos. É reatar laços, é devolver às comunidades negras aquilo que nunca deixou de lhes pertencer: memória, dignidade, futuro que parte também da imagética e dos sentidos múltiplos que a diáspora negra atribuiu aos objetos de Cultura Material Africana. Esse gesto, ainda que fragmentado, é também criação. É fissura aberta no edifício da colonialidade, espaço onde outros mundos podem emergir. E é nessa abertura que habita a encruza: não como lugar de indecisão, mas como espaço fértil de invenção.

Nesse sentido, esta pesquisa demarcou que a Cultura Material Africana não é resíduo do passado, mas potência de futuro. Ela é espelho e farol, raiz e horizonte. Não cabe num só nome, nem numa só instituição, nem numa só forma de narrar. Como rio que corre e se bifurca, ela encontra caminhos inesperados, atravessa margens, arrasta sedimentos e fertiliza territórios.

Por fim, ofereço um início, como forma também de travessia e gesto de continuidade. E nesse contínuo que se faz no meio da encruza atravessada por múltiplos caminhos, movimentos começam outra vez. E assim, seguindo Nêgo Bispo, reafirmo: não há fim. Há novas formas

de olhar e sentir o que a Cultura Material Africana tem a nos dizer nos braços da diáspora negra brasileira, e principalmente na diáspora negra pernambucana.

Sobre a autora

Isabelle Ferreira é historiadora, pesquisadora e produtora cultural, com atuação voltada às interseções entre cultura material africana, museologia, arte-educação e narrativas afrodiaspóricas. É mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense (UFF), especialista em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação pelo IFRJ, e graduada em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), onde desenvolveu pesquisa sobre o Acervo de Arte Africana do Museu da Abolição (MAB/PE). Tem trajetória marcada por experiências em museus, espaços culturais e instituições de ensino. É responsável por projetos que visam o fortalecimento das pedagogias de terreiro, curadorias digitais e ações de educação antirracista. Publicou artigos e livros sobre cultura material africana, arte e educação, organizou eventos voltados à produção cultural negra e idealizou exposições com ênfase em acessibilidade e memória negra. Sua prática se destaca pela articulação entre pesquisa, produção e mediação cultural, com forte compromisso com as epistemologias negras, saberes tradicionais e justiça social.



Referências bibliográfica

Afoxé Omim Sabá. Perfil no Instagram: afoxeomimsaba. Instagram, [s. l.]. Disponível em: <https://www.instagram.com/afoxeomimsaba/>. Acesso em: 13 out. 2025.

Afoxé Omô Nilê Ogunjá. Perfil no Instagram: afoxeomonile. Instagram, Recife, PE, [s. l.]. Disponível em: <https://www.instagram.com/afoxeomonile/>. Acesso em: 13 out. 2025.

Anderson, Benedict. Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Avolese, Claudia Mattos; Meneses, Patrícia (orgs.). Arte não-europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil. São Paulo: Estação Liberdade, 2020.

Azoulay, Ariella Aïsha. História potencial: desaprender o imperialismo. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

Bhabha, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998

Brand, Dionne. Um mapa para a porta do não retorno: notas para a memória coletiva. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Bolha, 2022

Brasil. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, DF: Presidência da República, 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 6 out. 2025.

Biodanza Rolando Toro. Biodanza, seus princípios, aplicações e extensões. Disponível em: <https://www.biodanzarolandotoro.com/pt-pt/biodanza/>. Acesso em: 6 out. 2025.

Conduru, Roberto. Arte da África – criação crítica. Arte & Ensaios, revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 30, dez. 2015. Acesso em: 22 jul. 2022. Disponível em: <https://ufrj.br/12.ae30-dossie-Roberto-Conduru.pdf>.

Cruz, Henrique de Vasconcelos; Carvalho, Victor. Texto curatorial da exposição “Masanganu: memórias negras”. Engenho Massangana, Cabo de Santo Agostinho, PE, 2022. Disponível em:

<https://www.gov.br/fundaj/pt-br/centrais-de-conteudo/noticias-1/exposicao-201cmassanganu-memorias-negras201d-traz-dialogo-entre-documentos-e-obras-artisticas-sob-uma-perspectiva-decolonial-da-escravidao-brasileira> . Acesso em: 27 jul. 2025.

Engenho Massangana [perfil no Instagram]. Massanganu: memórias negras. Publicação no Instagram, 20 jul. 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DENBoI6xZ6w/>. Acesso em: 30 abr. 2025.

Falola, Toyin. Identidade cultural e desenvolvimento. In: Falola, Toyin. O poder das culturas africanas. Petrópolis: Vozes, 2020.

Ferreira, Isabelle de Oliveira. E existe arte africana em Pernambuco? Projeto Cultura Material Africana: um retrato da herança viva em movimento e o acervo de Arte Africana do Museu da Abolição (MAB/PE). 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022. Disponível em: repositorio.ufpe.br. Acesso em: 3 maio 2025.

Ferreira, Isabelle de Oliveira. Entre cruzos pedagógicos: museu, educação e cultura material africana. VERUM: Revista de Iniciação Científica, v. 4, n. 3, p. 01-14, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.56579/verum.v4i3.1691>. Acesso em: 3 maio 2025.

Ferreira, Isabelle de Oliveira; Costa, Sandir Barros; Silva, Wellington Ricardo da. Cultura material africana: primeiro catálogo do Acervo de Arte Africana do Museu da Abolição. Recife: Editora UFPE, 2022. Disponível em: <https://editora.ufpe.br/books/catalog/book/687>. Acesso em: 30 abr. 2025.

Ferreira, Luzia Gomes. Classificações instáveis e permeáveis: cultura material africana nos museus. Revista Brasileira do Caribe, v. XI, p. 99-99, 2011.

Forúm Permanente. Mesa-redonda: Arte africana: Como decifrar seus enigmas? I Encontro Afro Atlântico na perspectiva dos museus. Museu Afro Brasil, 24-27 mai. 2021. Acesso em: 09 dez. 2021. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/i-encontro-afro-atlantico/programacao.

Fundação Joaquim Nabuco. Nova exposição no Engenho Massangana convida à reflexão por meio de objetos étnicos africanos. Publicado em 3 maio 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/fundaj/pt-br/centrais-de-conteudo/noticias-1/nova-exposicao-no-engenho-massangana-convida-a-reflexao-por-meio-de-objetos-etnicos-africanos>. Acesso em: 30 abr. 2025.

- Gonzalez, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: Hasenbalg, Carlos; Gonzalez, Lélia. Lugar de Negro. São Paulo, 1983.
- Gonzalez, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.
- Gonzalez, Lélia. Festas Populares no Brasil. Rio de Janeiro, 1987.
- Gonzalez, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. Organização: Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- Gonçalves, José Reginaldo Santos. Teorias antropológicas e objetos materiais: coleções, museus e teorias antropológicas: reflexões sobre conhecimento etnográfico e visualidade. In: Gonçalves, José Reginaldo Santos. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônio. Rio de Janeiro, 2017. p. 13-63.
- Idang, Gabriel E. African culture and values. Phronimon, Pretória, v. 16, n. 2, 2015.
- hooks, bell. Anseios: raça, gênero e políticas culturais. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2020.
- Kasfir, Sidney. Arte africana e autenticidade: um texto sem sombra. Artafrica: Centro de Estudos Comparatistas. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2008. p. 1-36.
- Lafont, Anne. A arte dos mundos negros: história, teoria, crítica. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.
- Lopes, Nei Braz. Bantos, Malês e identidade negra. 4. ed. revisada e ampliada. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- Lopes, Nei. Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- Mandume Cultural. Memória e narrativa: abordagens sobre o acervo de cultura africana do Museu da Abolição. [S.l.]: Mandume Cultural, 2024. Disponível em: <https://mandumecultural.com/wp-content/uploads/2024/01/Memoria-e-Narrativa-Cartilha-Mandume-Cultural.pdf>. Acesso em: 3 maio 2025.
- Mandume Cultural. Cultura Material Africana: sob as lentes da diáspora. [S.l.]: Mandume Cultural, 2024. Disponível em: <https://mandumecultural.com/memoria-narrativa/>. Acesso em:

3 maio 2025.

Mandume Cultural. Mandume Cultural. Recife: Mandume Cultural, 2025. Disponível em: <https://mandumecultural.com/>. Acesso em: 30 abr. 2025.

Mbembe, Achille. Crítica da razão negra. Lisboa: Antígona, 2018.

Mbembe, Achille. Necropolítica. Tradução de Renata Santini. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018. 80 p.

Meneses, Ulpiano Bezerra de. A Cultura Material no Estudo das Sociedades Antigas. Revista de História, n. 115 (nova série), jul./dez. 1983.

Menezes, Paula Santos; Piñol Álvarez, Estefania. A descolonização dos museus e a restituição das obras de arte africanas: o debate atual na França. CSOnline – Revista Eletrônica de Ciências Sociais, Juiz de Fora, n. 29, 2019.

Mignolo, Walter D.; Pinto, Júlio Roberto de Souza. A modernidade é de fato universal? Reemergência, desocidentalização e opção decolonial. Civitas, Porto Alegre, v. 15, n. 3, p. 381–402, jul./set. 2015, p. 386

Movimento Negro Unificado – Pernambuco. Terça Negra: encontros culturais de afirmação da cultura negra em Recife. Recife: MNU-PE, 1998.

MUAFRO – Museu de Arte Afro-Brasil Rolando Toro. Um homem com calos nas mãos não precisa de identidade. Exposição realizada no Museu de Arte Afro-Brasil Rolando Toro (Muafro Recife), Recife, 2022.

MUAFRO PE. Perfil no Instagram: muafrope. Instagram, [s. l.]. Disponível em: <https://www.instagram.com/muafrope/>. Acesso em: 13 out. 2025.

Munanga, Kabengele. Negritude: usos e sentidos. São Paulo: Ática, 1988

Museu da Abolição. O Museu – Museu da Abolição. [S. l.: s. n.]. Disponível em: <http://museuda-abolicao.museus.gov.br/museu-da-abolicao/>. Acesso em: 29 abr. 2025.

Museu da Abolição. Chega ao Museu da Abolição a 2ª edição da Exposição: “Culturas Africanas: Arte, Mitos e Tradições”. Disponível em: <https://www.museudaabolicao.org.br>. Acesso em: 19 set. 2025.

- Museu da Abolição. Museu da Abolição [perfil no Instagram]. Instagram, Recife, PE, [s. l.]. Disponível em: <https://www.instagram.com/museudaabolicao/>. Acesso em: 13 out. 2025.
- Museu da Abolição. Museu da Abolição [página no Facebook]. Facebook, Recife, PE, [s. l.]. Disponível em: https://www.facebook.com/museudaabolicao/?locale=pt_BR. Acesso em: 13 out. 2025.
- Nascimento, Abdias do. O Quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- Nascimento, Beatriz. Beatriz Nascimento: textos, entrevistas e ensaios reunidos. Organização de Alex Ratts. São Paulo: Instituto Kuanza, 2006.
- Oxóssi, Mãe Stella de. Meu tempo é agora. Salvador: Corrupio, 2017.
- Prandi, Reginaldo. Mitologia dos orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Prefeitura do Recife. Programa Escola Aberta promove formação neste domingo (22). Recife, 20 maio 2011. Disponível em: <https://www2.recife.pe.gov.br/noticias/20/05/2011/programa-escola-aberta-promove-formacao-neste-domingo-22>. Acesso em: 30 set. 2025.
- Prefeitura Do Recife. Pátio de São Pedro recebe Terça Negra especial de Carnaval. Recife, 10 fev. 2025. Disponível em: <https://www2.recife.pe.gov.br/noticias/10/02/2025/terca-negra-especial-de-carnaval-marca-sua-reestreia-com-maracatu-afoxe-e-rap>. Acesso em: 30 set. 2025.
- Price, Sally. Arte primitiva em centros civilizados. Tradução de Inês Alfano. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- Quinta Nagô. Perfil no Instagram: quinta_nago. Instagram, [s. l.]. Disponível em: https://www.instagram.com/quinta_nago/. Acesso em: 13 out. 2025.
- Ramos, Lúcia Helena. Entre Continentes: Olhares Sobre Arte e Africanidades. Texto curatorial para exposição realizada no Museu de Arte Afro-Brasil Rolando Toro (Muafro Recife), Recife, 2025.
- Rassool, Ciraj; Gibbon, Victoria E. Restitution versus repatriation: Terminology and concepts matter. *American Journal of Biological Anthropology*, v. 184, n. 1, e24889, 2024. Disponível

em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/ajpa.24889>. Acesso em: 02 maio 2025.

Rede Cajueira. Entrevista com Nêgo Bispo: COMEÇO, MEIO E COMEÇO. 4 dez. 2023. Disponível em: <https://redecajueira.com.br/entrevista-com-nego-bispo-comeco-meio-e-comeco/>. Acesso em: 30 set. 2025.

Ribeiro, António Pinto. Podemos descolonizar os museus? In: Ribeiro, António Sousa; Ribeiro, Margarida Calafate. Geometrias da Memória: Configurações Pós-Coloniais. Porto: Afrontamento, 2016. (Memoirs – Filhos de Império; 1). ISBN 9789723615258. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10316/48390>. Acesso em: 02 maio 2025.

Rufino, Luiz. Pedagogia das Encruzilhadas. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019. 164 p.

Silva, Alexandre; Ferreira, Luzia Gomes. Entre o etnográfico e o artístico: cultura material africana no cenário museológico. Tucunduba, v. 01, p. 01-06, 2010.

Sodré, Muniz. O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira. Petrópolis: Vozes, 1988. 165 p.

Souza, Eloisa Ramos. A coleção (de artes) africanas Savino em busca de sua musealização: considerações sobre a cultura material negra em museus. 2022. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), MAST, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?id_trabalho=11592772. Acesso em: 27 abr. 2023.

Szántó, András. O futuro do museu: 28 diálogos. Tradução de Julia de Souza. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2022. 400 p. ISBN 9786556910734.

Terreiro de Mãe Amara. Ilê Obá Aganjú Okoloyá [perfil no Instagram]. Instagram, [s. l.]. Disponível em: <https://www.instagram.com/ileobaaganjuokoloya/>. Acesso em: 13 out. 2025.

UNESCO. Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural. Paris: Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, 1972.

UNESCO. História Geral da África, volume I: Metodologia e Pré-história da África. 2. ed. São Paulo: Ática, 2010. (Capítulo escrito por Amadou Hampâté Bâ).

UNESCO. Abrindo espaços: educação e cultura para a paz — guia passo a passo para a implantação de programas Escola Aberta. Brasília: UNESCO Brasil, 2008. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/>. Acesso em: 30 set. 2025.

Veiga, Rychelmy Imbiriba. Orixá ou diabo: a construção imagética de Exu no Brasil. Revista Calundu, Brasília, v. 4, n. 2, p. 226-244, jul./dez. 2020. DOI: 10.26512/revistacalundu.v4i2.35815.

Vergès, Françoise. Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

Walsh, Catherine. Interculturalidade e decolonialidade do poder: um pensamento e posicionamento “outro” a partir da diferença colonial. Revista Eletrônica da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Pelotas, v. 5, n. 1, jan./jul. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14507/epaa.26.3874>.

Williams, Raymond. Cultura é de todos (Culture is ordinary). Tradução de Maria Elisa Cevalco. p. 1-12, 1958. Disponível em: https://theav.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/1958_aculturaedetodos_raymondwilliams.pdf. Acesso em: 25 abr. 2025





ISBN: 978-65-01-73808-6

CDL



9 786501 738086