

ROTEIRO DE VISITA

museuafrobrasil
EMANOEL ARAUJO

**“A HISTÓRIA
INVENTADA E A
INVENÇÃO DE
HISTÓRIAS”, DE
ROMÉO MIVEKANNIN**





PROPOSTA DE MEDIAÇÃO

Roteiro “*A História Inventada e a Invenção de Histórias*”, de Roméo Mivekannin

PÚBLICO-ALVO

Educadores e mediadores;

Estudantes e visitantes em geral interessados em leitura de imagens.



APRESENTAÇÃO

A exposição *A História Inventada e a Invenção de Histórias*, de Roméo Mivekannin, está em cartaz no Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, em São Paulo, de 13 de dezembro de 2025 a 29 de março de 2026. Com curadoria de Claudinei Roberto da Silva, a mostra reúne 27 trabalhos realizados pelo artista nos últimos anos em seu ateliê em Paris, entre pinturas e obras têxteis, que dialogam criticamente com imagens e narrativas consolidadas pela História da Arte no Ocidente.

A exposição incorpora ainda 14 obras do acervo permanente do Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, estabelecendo interlocuções entre a investigação poética de Mivekannin e a produção de artistas afro-brasileiros contemporâneos, como Rosana Paulino, Tiago Gualberto, Sidney Amaral, Octávio Araújo e Emanuel Araujo.

Espera-se que este roteiro contribua para uma fruição atenta da exposição e para o aprofundamento de suas múltiplas possibilidades pedagógicas, oferecendo subsídios para leituras críticas, práticas educativas e reflexões sobre arte, história, colonialidade e os processos de construção e contestação da memória.

Gabrielle Nascimento

Núcleo de Pesquisa do Museu Afro Brasil Emanuel Araujo

VOCÊ CONHECE ROMÉO MIVEKANNIN?

Roméo Mivekannin é um artista contemporâneo de reconhecimento internacional, cuja produção se fundamenta em uma investigação crítica da História da Arte, dos regimes de representação e dos silenciamentos imagéticos produzidos pelo colonialismo. Nascido em 1986, em Bouaké, na Costa do Marfim, vive e trabalha entre a França e o Benim, contextos que atravessam de modo decisivo sua prática artística e suas reflexões sobre identidade negra, memória histórica e violência colonial.

Descendente direto de Béhanzin, último monarca independente do Reino do Daomé, constituído entre os séculos XVII e XIX na região do atual Benim e derrotado pela colonização francesa, Mivekannin inscreve em sua obra uma dimensão genealógica profundamente marcada pela experiência colonial e pela diáspora africana. Entre seus ancestrais encontra-se também Agontimé, rainha do Daomé traficada como pessoa escravizada para o Brasil no início do século XIX, o que amplia o horizonte histórico de sua investigação ao articular África, Europa e Américas. Essas heranças conduzem o artista a interrogar tanto sua trajetória pessoal quanto os processos de essencialização produzidos pelo olhar ocidental sobre a África e suas representações no cânone da História da Arte.

Ao revisitar repertórios visuais consagrados, Mivekannin evidencia como a construção do patrimônio artístico ocidental esteve historicamente vinculada a processos de espoliação, escravização e violência racial. Suas obras expõem os mecanismos que sustentaram narrativas hegemônicas, revelando o papel desempenhado por imagens, arquivos e instituições na legitimação de relações de dominação. Nesse contexto, sua prática de mimese opera como um deslocamento crítico dos enquadramentos originais, subvertidos pela inserção de seu próprio retrato, o que desestabiliza o fetiche colonial inscrito nessas imagens e reposiciona sujeitos historicamente relegados às margens da representação.

Do ponto de vista material, suas telas funcionam como palimpsestos, acumulando camadas de sentido que extrapolam o campo visual. O artista utiliza lençóis antigos, panos de cozinha e toalhas de mesa, materiais cotidianos marcados pelo uso e pelo tempo, submetidos a sucessivos banhos de elixires inspirados em práticas do vodu, sistema espiritual enraizado no antigo Reino do Daomé e ainda presente nas práticas culturais do atual Benim. Ao incorporar esses procedimentos, Mivekannin explicita o caráter construído da representação colonial e desloca o vodu do lugar historicamente associado à feitiçaria, ao exotismo e à estigmatização racista, afirmando-o como um arcabouço político.

A inserção recorrente do autorretrato integra aquilo que o próprio artista define como um processo de cura, considerado necessário porque essas imagens continuam a produzir feridas e sofrimento no presente. Ao pintar seu rosto no lugar de corpos historicamente submetidos ao olhar colonial, Mivekannin afirma ativar um gesto ritual associado ao vodu, voltado à liberação simbólica das almas aprisionadas por séculos de opressão. O retorno do oprimido opera, assim, como força capaz de assombrar o projeto colonial e colocar em crise o fetiche do colonizador.

PARA SABER MAIS

Para aprofundar o contato com a trajetória e a produção de Roméo Mivekannin, recomenda-se acessar a página da Galerie Cécile Fakhoury, instituição responsável por representar e promover o trabalho do artista no circuito internacional da arte contemporânea.

Disponível em:

<https://cecilefakhoury.com/en/artists/93-romeo-mivekannin/overview/>



Vista da exposição *A História Inventada e a Invenção de Histórias*, Roméo Mivekannin, no Museu Afro Brasil Emanuel Araújo (2025)

DAOMÉ, SAQUE COLONIAL E RESTITUIÇÃO

No final do século XIX, o Reino do Daomé, situado na região correspondente ao atual sul do Benim, foi incorporado de maneira violenta ao projeto colonial francês. As campanhas militares da década de 1890 culminaram na deposição do rei Béhanzin e no saque sistemático de objetos centrais para a organização política do reino. Tronos, esculturas, insígnias de poder e elementos do palácio real foram transferidos para a Europa, passando a integrar coleções museológicas, sobretudo na França. Deslocados de seus contextos de uso e significação, esses bens foram apresentados por décadas como vestígios exóticos ou símbolos da dominação colonial, sem a explicitação das circunstâncias de violência associadas à sua apropriação.

Nas últimas décadas, esse legado colonial tem sido amplamente problematizado por pesquisadores, artistas e instituições, impulsionando um debate internacional em torno da restituição e da reparação histórica. Na França, esse movimento ganhou novo fôlego a partir do compromisso público, anunciado em 2017, de reavaliar a presença de bens culturais africanos nos museus nacionais. A restituição de 26 obras provenientes do antigo Reino do Daomé, anteriormente sob a guarda do Musée du quai Branly, constituiu um marco, tanto por seu valor simbólico quanto pelas mudanças legislativas necessárias para viabilizar juridicamente o retorno desses bens ao Benim.

É nesse contexto que a produção de Roméo Mivekannin adquire especial densidade histórica e política. Artista que reivindica sua filiação à linhagem do rei Béhanzin, Mivekannin compreende a restituição não apenas como devolução material de patrimônios históricos, mas como reativação de memórias interrompidas. Ao evocar o saque ocorrido há mais de um século, o artista associa essa experiência a uma perda profunda, entendida como a ruptura violenta de sua história e de sua herança. A restituição, nesse sentido, ultrapassa o gesto institucional e passa a operar como um retorno da memória do rei ao território de origem. Como afirma o artista: “Quando as obras foram saqueadas, há mais de um século, fomos despojados, mutilados. Um pedaço de algo nos foi arrancado. Agora, isso está sendo devolvido. O rei finalmente está voltando para casa”.

Para saber mais

Sugestão de exibição do documentário Dahomey (direção Mati Diop), que acompanha o processo de restituição das obras ao Benim.



O rei Agoli Agbo (1894-1900) e sua corte, 2021.

Banhos de elixir e acrílica sobre tela livre, 264 × 275 cm.

Disponível em: <https://www.artribune.com/dal-mondo/2024/11/dig-where-you-stand-benin/>

APRENDENDO MAIS SOBRE A IMAGEM

1. Observação atenta e descrição inicial

(Antes da contextualização histórica)

- O que vemos nesta imagem? Quantas pessoas aparecem e como elas estão dispostas no espaço?
- Como você descreveria as posturas corporais das figuras? Elas parecem confortáveis, rígidas, solenes, tensas?
- Que tipos de vestimentas e adornos chamam mais atenção? O que eles sugerem sobre hierarquia ou posição social?
- A imagem parece recente ou antiga? Quais elementos contribuem para essa percepção?
- Para quem você imagina que a fotografia original foi produzida? Quem a teria encomendado ou utilizado?
- De que forma imagens como essa poderiam ter sido usadas para demonstrar controle, domínio ou “ordem” colonial?
- O que significa transformar uma autoridade política africana em objeto de registro visual sob domínio estrangeiro?

CONVIDE O PÚBLICO A IMAGINAR:

2. Sugestão de atividade complementar

(Exercício de imaginação histórica)

- Como essa imagem teria sido lida por um administrador colonial francês no século XIX?
- Como ela pode ser lida hoje por pessoas negras em diáspora?
- Como o sentido da imagem muda conforme o lugar de quem olha?

CONTEXTUALIZANDO A IMAGEM

Nesta obra de grandes dimensões, Roméo Mivekannin parte de uma fotografia colonial produzida no final do século XIX que retrata o rei Agoli Agbo e membros de sua corte em Abomey, no período imediatamente posterior à derrota militar do Reino do Daomé e à imposição do domínio colonial francês. Entronizado em 1894 após a captura e deportação do rei Béhanzin, Agoli Agbo exerceu um reinado tutelado, com poderes severamente limitados, atuando como autoridade intermediária subordinada à administração colonial. Fotografias desse tipo integraram amplamente os arquivos coloniais europeus e desempenharam papel central na legitimação da ocupação francesa e no desmantelamento das estruturas políticas autônomas do Daomé, transformando a imagem do soberano em um registro visual da reorganização forçada do poder sob o colonialismo.

A composição apresenta um grupo de figuras dispostas frontalmente, em postura solene, vestidas com tecidos rituais e adornos associados à hierarquia da corte real de Abomey. As personagens surgem como silhuetas monocromáticas, em tons de preto, cinza e branco, com contornos levemente borrados, como se emergissem de uma superfície marcada pela passagem do tempo. A textura irregular da tela, resultante dos sucessivos banhos de elixir e da aplicação da tinta acrílica, aproxima a obra da materialidade de um documento antigo, evocando a aparência de um álbum fotográfico envelhecido ou de um registro atravessado por camadas sucessivas de uso e manipulação.

Ao recriar essa imagem por meio da pintura, Mivekannin não se limita à reprodução do arquivo, mas o submete a uma reconfiguração crítica. O artista insere o próprio rosto em uma das figuras centrais da cena, estabelecendo um olhar direto em direção ao espectador. Esse gesto rompe com a lógica documental da fotografia colonial e desloca o regime do olhar, convertendo o sujeito historicamente objetificado em agente ativo da imagem. A frontalidade do olhar instaura uma relação de confronto e interpelação, tornando visíveis as assimetrias de poder inscritas nesse tipo de representação.



O pintor em seu estúdio, segundo Jan Vermeer, 2023.
Acrílico e banho de elixir sobre tela, 328 x 277 cm.

Disponível em:
<https://voelklinger-huette.org/en/kuenstlerinnen/romeo-mivekannin/>

APRENDENDO MAIS SOBRE A IMAGEM

1. Observação atenta e descrição inicial

(antes da contextualização histórica)

- O que está acontecendo nesta cena?
- Quantas figuras aparecem? O que cada uma parece estar fazendo?
- Onde a cena se passa? Que tipo de espaço é esse?
- Quais elementos chamam mais sua atenção?
- Se você tivesse que descrever essa imagem para alguém que não pode vê-la, o que diria primeiro?

2. O corpo em cena

(ativação do eixo gênero e representação)

- Que tipo de corpo aparece em destaque nesta obra?
- Esse corpo costuma aparecer assim na história da arte?
- O que chama atenção na forma como esse corpo é representado: postura, cor, tratamento pictórico?
- Como você se sente diante desse corpo: à vontade, desconfortável, curioso, provocado?
- Esse desconforto vem do corpo em si ou da forma como estamos acostumados a ver corpos na arte?
- Quais corpos foram historicamente excluídos ou relegados a papéis secundários na história da arte?
- Há alguma figura que olha diretamente para quem observa a obra?
- O que acontece quando alguém dentro da imagem encara o público?
- Você se sente observado, interpelado ou confrontado por esse olhar?
- O que muda quando percebemos que esse rosto pertence ao próprio artista?

CONTEXTUALIZANDO A IMAGEM

A pintura *O pintor em seu estúdio, segundo Jan Vermeer* (2023), de Roméo Mivekanin, integra o conjunto de obras em que o artista revisita imagens canônicas da história da arte europeia com o objetivo de evidenciar seus fundamentos coloniais, raciais e de gênero. A obra toma como referência *A arte da pintura*, realizada por Johannes Vermeer entre cerca de 1666 e 1668 e atualmente conservada no Kunsthistorisches Museum de Viena, tradicionalmente interpretada pela historiografia como uma alegoria da prática artística na Holanda do século XVII, contexto marcado pela consolidação do capitalismo mercantil e pela expansão colonial europeia.

Na composição original de Vermeer, o pintor aparece de costas enquanto retrata uma jovem mulher branca. A cena se desenvolve em um interior burguês refinado, composto por objetos associados à erudição. Embora consagrada como celebração da arte e do conhecimento, a pintura se ancora em um mundo sustentado por redes coloniais de exploração econômica e territorial, cuja presença permanece silenciada na superfície pictórica.



Ao reencenar essa cena, Mivekannin submete o modelo histórico a uma operação crítica. A figura feminina é transformada em uma mulher negra nua, cuja presença rompe com a lógica alegórica e idealizada da obra original. Essa escolha dialoga com a tradição da História da Arte ocidental, na qual a nudez feminina operou como dispositivo central na construção de um olhar colonial, racializado e sexista, convertendo corpos femininos, especialmente negros, em objetos de contemplação erótica ou relegando-os a posições associadas à servidão, à escravidão e à marginalidade.

É nesse contexto que a intervenção de Mivekannin se torna decisiva. Ao inserir o próprio rosto no corpo feminino nu, o artista desestabiliza o regime tradicional do olhar e explicita o caráter ideológico dessas representações. A nudez, longe de ser erotizada, converte-se em dispositivo que impede o consumo acrítico da imagem e convoca o espectador a confrontar a violência simbólica que estrutura a História da Arte. O olhar frontal rompe com a distância confortável da contemplação estética e implica diretamente o público na cena representada.



Vista da exposição *A História Inventada e a Invenção de Histórias*, Roméo Mivekannin, no Museu Afro Brasil Emanuel Araujo (2025)

O estúdio, espaço historicamente associado à autonomia criativa e à genialidade do artista europeu, é reconfigurado como um ambiente atravessado por relações de poder. Mapas, tecidos e objetos sofisticados deixam de operar como signos neutros de erudição e passam a funcionar como indícios de um mundo sustentado pela exploração colonial de corpos e territórios, evidenciando os regimes de visibilidade que estruturaram o cânone ocidental.



Guernica, 2022.
Acrílico sobre tecido sem esticar tingido com elixir vodú, 350 x 750 cm.

Disponível em:
<https://bombmagazine.org/articles/2024/06/14/iv%C3%A1n-argote-rom%C3%A9o-mivekannin/>



APRENDENDO MAIS SOBRE A IMAGEM

1. Observação atenta e descrição inicial

(antes da contextualização histórica)

- O que você percebe primeiro ao olhar para essa obra?
- A imagem parece organizada ou caótica? O que essa organização ou desorganização provoca em você?
- Você consegue identificar emoções nas figuras? Quais? Onde elas aparecem com mais intensidade?
- Há alguma figura que parece concentrar mais sofrimento ou tensão?
- Os corpos que aparecem na obra estão inteiros ou fragmentados? O que essa fragmentação sugere?

- Como esses corpos se relacionam com a ideia de violência? Eles parecem lutar, resistir ou apenas sofrer?
- Que tipo de guerra essa imagem parece representar: uma guerra entre exércitos ou uma guerra contra corpos civis?
- Os rostos que aparecem nesta versão são iguais aos da obra original de Picasso? O que muda quando esses corpos passam a ser corpos negros?
- Que histórias esses corpos negros podem carregar quando inseridos em uma cena de guerra europeia?
- Quem costuma ser lembrado nas narrativas sobre grandes guerras? Quem costuma ficar de fora?
- Essa obra parece falar apenas do passado ou também do presente?
- Que outras violências você associa a essa imagem hoje?
- Podemos pensar essa pintura como um arquivo vivo, que ainda está sendo escrito?
- O que significa reabrir uma imagem histórica em vez de deixá-la “resolvida” no museu?

SUGESTÃO DE FECHAMENTO PARA O ROTEIRO

Você pode encerrar com uma frase-guia, por exemplo:

Roméo Mivekannin nos convida a olhar novamente para imagens que aprendemos a admirar, não para negá-las, mas para perguntar: quem ficou fora dessa história e por quê?

CONTEXTUALIZANDO A IMAGEM

A pintura *Guernica* (2022), de Roméo Mivekannin, constitui uma reapropriação crítica da obra homônima realizada por Pablo Picasso em 1937, concebida em resposta ao bombardeio da cidade basca de Guernica, ocorrido em 26 de abril daquele ano, durante a Guerra Civil Espanhola. O ataque, conduzido pela Legião Condor alemã, aliada do general Francisco Franco, com apoio da aviação italiana, tornou-se um marco da guerra aérea moderna ao ter como alvo deliberado a população civil. À época residente em Paris, Picasso foi convidado pelo governo republicano espanhol a produzir uma obra para o Pavilhão da Espanha na Exposição Internacional de 1937, e o massacre de Guernica forneceu o tema para a criação de uma das mais contundentes denúncias visuais da violência da guerra na arte moderna.

Na obra de Picasso, a paleta restrita de preto, branco e cinzas, associada à fragmentação das formas e à distorção dos corpos, elimina qualquer possibilidade de heroísmo. A cena é composta por figuras em sofrimento extremo, corpos mutilados e expressões de horror que traduzem a violência indiscriminada do conflito. Elementos simbólicos como o touro e o cavalo ferido, frequentemente interpretados como alegorias da brutalidade e do colapso da ordem, intensificam o caráter traumático da imagem.

É a partir dessas referências que Mivekannin intervém. Tomando como base a estrutura visual de *Guernica*, o artista preserva a organização panorâmica da cena, a fragmentação formal e a monocromia da obra original, mas transforma de modo decisivo sua materialidade e seus sujeitos. A superfície pictórica assume a aparência de um tecido envelhecido, marcado por manchas, irregularidades e zonas de desgaste, resultantes dos banhos de elixir e da aplicação da tinta. Essa escolha aproxima a obra tanto de um artefato ritual quanto de um arquivo fragilizado pela ação do tempo e da violência histórica, evidenciando que os registros da violência não pertencem apenas ao passado, mas continuam a estruturar o presente.

A intervenção mais incisiva manifesta-se na substituição de rostos e corpos da composição original por figuras negras, muitas delas portadoras de traços que remetem ao próprio artista. Inseridos no cenário de devastação, esses corpos deixam de operar como alegorias abstratas e passam a afirmar-se como sujeitos historicamente situados, convocando a memória das violências coloniais, da escravização e da per-

sistência do trauma racial. Esse deslocamento tensiona a leitura consagrada de *Guernica* como expressão de um sofrimento humano universal e evidencia que a história da violência moderna é também uma história racializada, marcada por hierarquias de visibilidade e valor dos corpos.

CURIOSIDADE:

Guernica no pavilhão do atual Museu Afro Brasil Emanuel Araujo

A presença de *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, na 2ª Bienal de São Paulo, em 1953, constituiu um marco na história cultural da cidade e figura com frequência na historiografia como um momento decisivo para a projeção internacional do evento. A centralidade da obra foi tal que essa edição passou a ser referida, em diversos registros, como a “Bienal da Guernica”.



Guernica na 2ª Bienal de São Paulo (1953)

Esse dado adquire significado adicional quando se considera que o edifício atualmente ocupado pelo Museu Afro Brasil Emanuel Araujo corresponde ao Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega, integrante do conjunto arquitetônico do Parque Ibirapuera. Desde sua inauguração, o pavilhão esteve associado à realização de exposições de grande porte e à circulação de obras e artistas consagrados no circuito internacional da arte, especialmente a partir da década de 1950.

Ao fundamentar publicamente a importância simbólica da ocupação desse edifício pelo Museu Afro Brasil, Emanuel Araujo retoma esse passado para estabelecer um contraste crítico. Se, em 1953, o pavilhão acolheu um dos ícones centrais do cânone moderno europeu, a partir de 2004 o espaço passa a ser reorientado para narrativas, acervos e sujeitos historicamente marginalizados pelas versões consagradas da História da Arte. Esse argumento encontra respaldo em pesquisas acadêmicas dedicadas à criação e ao projeto do museu, nas quais a evocação de *Guernica* é mobilizada como referência para explicitar a mudança de regime de visibilidade proposta pela instituição.

PARA FECHAR: PENSANDO A EXPOSIÇÃO COMO NARRATIVA

Você sabe o que é um curador ou curadora de arte?

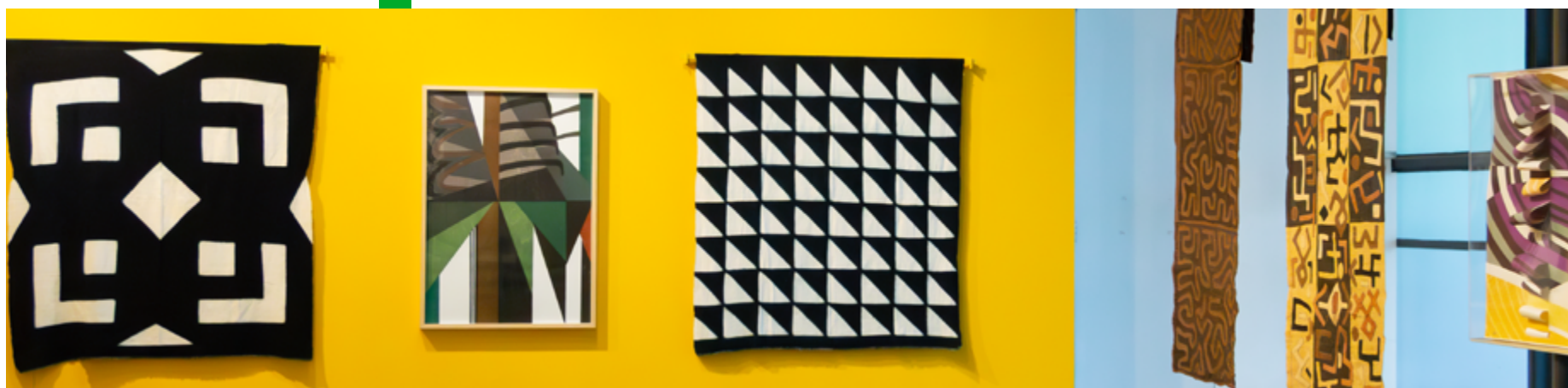
O curador é o profissional responsável pela pesquisa, seleção e organização das obras que compõem uma exposição. Seu trabalho vai além da escolha de objetos, envolvendo a construção de uma narrativa que articula obras, artistas, períodos e contextos históricos. A curadoria estabelece o recorte conceitual da mostra, orienta a disposição das obras no espaço expositivo e propõe percursos de leitura e interpretação ao público. Nesse sentido, a exposição não se apresenta como neutra, mas como resultado de decisões e posicionamentos críticos que refletem uma determinada leitura da história da arte e do mundo.



Vistas da exposição *A História Inventada e a Invenção de Histórias*, Roméo Mivekannin, no Museu Afro Brasil Emanuel Araujo (2025)

Agora, imagine que você fosse o curador ou a curadora desta exposição.

- Que outras obras ou artistas que compõem o acervo do Museu Afro Brasil Emanuel Araujo você colocaria em diálogo com os trabalhos de Roméo Mivekannin?
- Que temas você destacaria?
- Que histórias você gostaria de trazer para o centro da exposição e quais imagens ou narrativas seriam deslocadas?



Vistas da exposição *A História Inventada e a Invenção de Histórias*, Roméo Mivekannin, no Museu Afro Brasil Emanuel Araujo (2025)

Pensando o título da exposição

O título *A História Inventada e a Invenção de Histórias*, escolhido pelo curador Claudinei Roberto da Silva, funciona como uma chave de leitura para o conjunto da mostra ao evidenciar que a história, tal como foi construída e transmitida, não é neutra nem natural, mas resultado de escolhas, apagamentos e disputas de poder. Narrativas consolidadas sobre arte, cultura e passado foram frequentemente elaboradas para legitimar hierarquias, domínios e exclusões, apresentando-se como universais e incontestáveis.

Nesse sentido, o título também aponta para a possibilidade de produzir outras narrativas, não no campo da ficção, mas na construção de leituras críticas que recuperam vozes silenciadas, revisitam arquivos, questionam imagens consagradas e propõem outros modos de ver, lembrar e narrar o passado. É nesse movimento que, segundo a interpretação do curador, se insere a obra de Roméo Mivekannin. Ao reencenar imagens do cânone da História da Arte, o artista, em diálogo com a proposta curatorial, tensiona narrativas naturalizadas como universais e abre espaço para leituras plurais que evidenciam conflitos, assimetrias e processos históricos apagados.

PARA REFLETIR JUNTOS:

- Que histórias você percebe que estão sendo questionadas nesta exposição?
- Que outras histórias poderiam ser inventadas a partir dessas obras?
- De que forma o olhar do artista, da curadoria e do público se cruzam na construção dos sentidos da mostra?



INDICAÇÕES BIBLIOGRÁFICAS

BOTERO, Susana Turbay. Roméo Mivekannin: Human in Motion. Berlin: Galerie Barbara Thumm, 2024. Disponível em: https://bthumm.de/wp-content/uploads/2024/06/DEEN_QR_Romeo-Mivekannin_Human-in-Motion_GalerieBarbaraThumm_2024.pdf. Acesso em: 17 dez. 2025.

COLLEZIONE MARAMOTTI (org.). Roméo Mivekannin: Black Mirror. Reggio Emilia, Itália: Danilo Montanari Editore, 2025.

HOCHBERG, Gil Z. Reorienting Orientalism: Roméo Mivekannin d'après. Abidjan; Dakar; Paris: Galerie Cécile Fakhoury, 2024. Disponível em: https://www.academia.edu/113895884/_Reorienting_Orientalism_On_the_Art_of_Rom%C3%A9o_Mivekannin. Acesso em: 17 dez. 2025.

NAYERI, Farah. A Painter Explores His Royal Roots. The New York Times, New York, 17 fev. 2021. Disponível em: https://cecilefakhoury.com/usr/documents/press/download_url/43/nyt_romeo_miv_01.21.pdf. Acesso em: 17 dez. 2025.

Museu Afro Brasil Emanuel Araújo

Parque Ibirapuera - Portão 10
04094-050 São Paulo/SP
Fone: (11) 3320-8900

Terça a domingo, das 10 às 17hs
Quintas-feiras e sábados entrada gratuitas
www.museuagrobrasil.org.br