

Kifouli Dossou

Tradições em Fluxo

museuafrobrasil
EMANOEL ARAUJO



Índice

1. Coleção africana do Museu Afro Brasil Emanoel Araujo	6
2. Kifouli Dossou: Um escultor do Benim no Museu Afro Brasil	11
3. Máscaras Gueledé	16
4. Máscaras Gueledé entre o povo Fon	19
5. Máscaras Epa	53
6. Glossário	76
7. Entrevista com Kifouli Dossou	78
Roteiro pedagógico	86
Plano de aula	94
Autores	103
Referências	105
Ficha Técnica	108

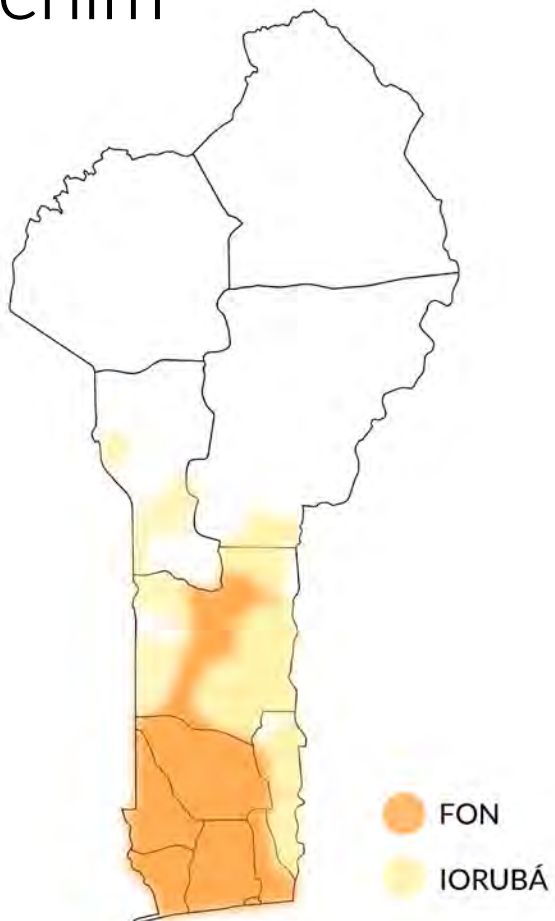


Crédito da imagem: *Africa Africans*, 2015. Fotografia de Henrique Luz.

África



Benim



Pesquisa em fluxo

Esta publicação é resultado da investigação realizada pelo Núcleo de Pesquisa do Museu Afro Brasil Emanuel Araujo e constitui uma etapa fundamental no ciclo de produção de conhecimento a partir do acervo. Mais do que registrar resultados, esse trabalho consolida o Museu como espaço ativo de pesquisa, reflexão crítica e difusão de saberes sobre artes e culturas africanas, afro-brasileiras e da diáspora.

Ao dialogar diretamente com o acervo e com o arquivo da instituição, a pesquisa amplia o entendimento dos processos de formação da coleção, das trajetórias dos artistas – como no caso de Kifouli Dossou, cuja produção e percurso se entrelaçam com a história do Museu –, das formas de aquisição e da história oral, muitas vezes invisibilizadas ou fragmentadas. Dessa forma, a publicação não se limita à análise formal ou estética das obras, mas incorpora dimensões históricas, sociais e políticas.

A sistematização e a divulgação das pesquisas permitem ampliar o acesso às informações produzidas internamente, qualificando o debate acadêmico, curatorial e museológico, além de fortalecer a transparência e a responsabilidade institucional sobre as narrativas construídas a partir do acervo. Ao transformar pesquisa em publicação, o museu garante que os estudos não permaneçam restritos ao uso interno, mas dialoguem com pessoas pesquisadoras, educadoras, artistas, estudantes e o público em geral.

A pesquisa contribui para a atualização de dados sobre as obras, artistas e conjuntos, corrigindo imprecisões históricas, incorporando novas leituras e reconhecendo a complexidade dos materiais, técnicas e contextos de produção. No caso do Museu Afro Brasil, esse processo é especialmente relevante, pois atua diretamente no enfrentamento de lacunas historiográficas e na valorização de trajetórias, saberes e práticas culturais e artísticas historicamente marginalizadas, como as evidenciadas na obra e na trajetória de Dossou.

Além de apoiar exposições, ações educativas e políticas de acervo, as publicações do Núcleo de Pesquisa fortalecem parcerias institucionais, ampliam a visibilidade do Museu e reafirmam seu compromisso com a produção de conhecimento crítico, ético e socialmente comprometido. Publicar a partir da investigação é, portanto, um gesto de salvaguarda, reconhecimento e projeção do acervo e de suas múltiplas narrativas.

Erick Santos de Jesus

Coordenador

Núcleo de Acervo e Conservação

Museu Afro Brasil Emanuel Araujo

1. Coleção africana do Museu Afro Brasil

Emanoel Araujo

A formação do acervo do Museu Afro Brasil está profundamente vinculada à trajetória de seu fundador, Emanoel Araujo (1940-2022), artista, curador e colecionador cuja atuação moldou de maneira decisiva o perfil da instituição. A experiência acumulada como diretor do Museu de Arte da Bahia, aliada às viagens realizadas à Nigéria, ao Benim e a outros países africanos, bem como às pesquisas desenvolvidas em instituições internacionais, permitiu-lhe conceber um acervo capaz de articular dimensões históricas, estéticas e políticas das artes africanas e afro-brasileiras. Essas vivências orientaram a constituição de uma coleção que, além de evidenciar a pluralidade das produções africanas, sublinha a historicidade das conexões entre África e Brasil, destacando processos de circulação, transformação e permanência de saberes no âmbito da diáspora.

Com a criação do Museu Afro Brasil, em 2004, a coleção pessoal do fundador tornou-se o núcleo do acervo institucional. A expansão subsequente resultou de múltiplas estratégias: compras diretas realizadas durante viagens à África e à Europa; aquisições intermediadas por amigos, colecionadores, marchands e comerciantes africanos no Brasil; doações; negociações estabelecidas em contexto expositivo; e encomendas feitas a escultores e comerciantes africanos. Casas de antiguidades e leilões também desempenharam papel expressivo nesse processo de consolidação.

As escolhas de Araujo como colecionador repercutiram diretamente em suas formulações curatoriais. O acervo concentra um número significativo de obras provenientes da Nigéria e do Benim, frequentemente associadas a tradições religiosas iorubás e fon, enfatizando continuidades culturais entre esses territórios e o Brasil. A influência intelectual de Pierre Verger (1902-1996) foi central nesse percurso. Declaradamente inspirado pelas narrativas visuais e etnográficas produzidas pelo fotógrafo e etnólogo, Araujo estruturou um projeto curatorial que entende África e Brasil como espaços interligados por dinâmicas históricas de “fluxos e refluxos”. O catálogo da exposição *Benim está vivo ainda lá: ancestralidade e contemporaneidade* (2007) evidencia essa filiação, ao reconhecer o papel de Verger na construção de um olhar sensível às permanências africanas no mundo atlântico.

Araujo afirmava que o Museu não deveria disputar objetos obtidos por saque colonial, como ocorre em diversas coleções euro-americanas, nem adotar critérios de “autenticidade” baseados em pressupostos coloniais que dissociam tradição e contemporaneidade.¹ Nesse sentido, a presença de obras contemporâneas ou produzidas para o mercado internacional não representava um desvio, mas um eixo fundamental de sua proposta museológica, cujo valor se assentava na dimensão simbólica, educacional e crítica do acervo.

Essa postura adquire especial relevância diante do histórico apagamento da autoria africana em coleções ocidentais, resultado de processos coloniais que, desde o século XIX, descontextualizaram objetos, silenciaram seus criadores e os converteram em artefatos anônimos. Consciente desse cenário, Araujo buscou enfrentá-lo em suas práticas curatoriais. Para a realização da exposição *Benim está vivo ainda lá*, viajou ao Benim em agosto de 2007, acompanhado da arquiteta Cecília Scharlach e do crítico francês André Jolly. Com o apoio de Abdoul Ramane, da Fundação Zinsou, visitou ateliês, mercados e espaços de criação, dialogou diretamente com artistas e selecionou obras in loco, reconhecendo-os como agentes ativos e contemporâneos da produção artística africana. A exposição foi posteriormente apresentada também no Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira (Muncab), em Salvador (BA), entre 19 de novembro de 2009 e 3 de janeiro de 2010. Nesse percurso, destaca-se a incorporação das máscaras Gueledé e Epa do artista beninense Kifouli Dossou, adquiridas primeiro em 2007 e, depois, em 2015, para a exposição *Africa Africans*.

A presença de artistas como Kifouli Dossou no acervo do Museu Afro Brasil não se limita a ampliar o conjunto de obras disponíveis. Ela materializa uma tomada de posição política e curatorial: a arte africana é uma produção viva, realizada por sujeitos que elaboram seus percursos entre tradição, invenção e modernidade. Esse entendimento desloca tais obras do campo etnográfico para o campo pleno da criação artística, reafirmando o protagonismo africano na construção de suas histórias e estéticas.

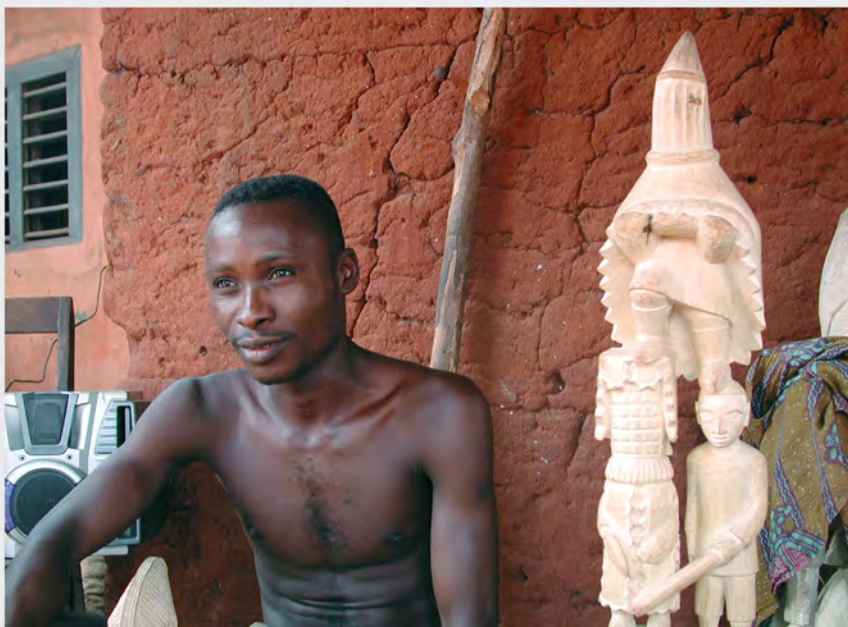
Gabrielle Nascimento

Pesquisadora

Núcleo de Pesquisa

Museu Afro Brasil Emanuel Araujo

¹ EMANOEL ARAUJO e convidados. I Encontro Afro-Atlântico na Perspectiva dos Museus – Emanuel Araujo e falas de encerramento dos convidados [vídeo online]. São Paulo, 27 mai. 2011. Disponível em: https://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/i-encontro-afro-atlantico/video/emanuel-araujo-e-falas-de-encerramento-dos-convidados. Acesso em: 26 jan. 2026.



Fotografias da viagem
de Emanuel Araujo
ao Benim.



Exposição *Benim está vivo ainda lá* (Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira - Muncab, 2009).
Crédito da imagem: Adenor Gondim.



Aston, Remy Samou e Kifouli Dossou na abertura da exposição *Africa Africans* (2015)
Crédito da imagem: Leda Abuhabi, 2015.



Kifouli Dossou na abertura da exposição *Africa Africans* (2015)
Crédito da imagem: Leda Abuhabi, 2015.

2. Kifouli Dossou: Um escultor do Benim no Museu Afro Brasil

Kifouli Dossou (Cové, 1978) descende de uma linhagem de escultores especializados no trabalho em madeira, sendo a terceira geração dessa tradição familiar. Foi iniciado no ofício aos dez anos pelo pai, Tidjani Dossou, reconhecido pela confecção de estatuetas rituais associadas ao vodum, sistema religioso amplamente praticado no Benim. Recebeu ainda orientação de seu irmão mais velho, Amidou Dossou, mestre na realização de máscaras Gueledé, essenciais às performances iorubás realizadas no Benim e na Nigéria.

Esse ambiente familiar vinculado à arte marcou decisivamente o desenvolvimento de Dossou. Para o artista, “nasce-se escultor; não se torna escultor”, expressão que sintetiza sua concepção da prática artística como herança transmitida entre gerações. Essa visão orienta sua atuação como mestre, formando filhos e sobrinhos na continuidade da tradição. Aos quinze anos decidiu dedicar-se profissionalmente à escultura, aprofundando repertórios herdados e elaborando uma linguagem própria que articula fidelidade às formas tradicionais e abertura a inovações formais e simbólicas.

Sua trajetória inicial foi marcada por dificuldades econômicas e pela ausência de escolarização formal, o que o levou, temporariamente, à agricultura. A persistência, entretanto, o aproximou do artista Romuald Hazoumè, cuja orientação foi decisiva para sua inserção no circuito artístico beninense. Outro ponto de inflexão ocorreu com a implementação, a partir da década de 2010, de políticas culturais voltadas às artes visuais no Benim, que ampliaram a visibilidade de sua produção e permitiram o desenvolvimento de projetos mais ambiciosos.

O processo criativo de Dossou está enraizado na vivência comunitária e na observação do cotidiano. Suas ideias emergem tanto de situações corriqueiras quanto de reflexões sobre as dinâmicas sociais locais. A originalidade constitui o princípio central de sua prática: cada obra é concebida de forma singular, sem repetição de modelos. Entre seus temas recorrentes destacam-se a proteção espiritual, a promoção da paz e o bem-estar coletivo, frequentemente articulados por meio de símbolos e narrativas tradicionais reinterpretados em chave contemporânea.

Assim, Dossou utiliza a máscara como espaço de comentário e crítica social, atualizando a tradição escultórica iorubá ao relacioná-la a desafios vividos

no Benim contemporâneo. Em várias obras, constrói cenas que evidenciam problemas estruturais, como a escassez de água potável, as dificuldades de acesso à educação, a precariedade dos serviços de saúde e eletricidade, as limitações de saneamento e a necessidade de melhorias na infraestrutura de estradas e no trânsito. Figuras humanas envolvidas em atividades ligadas ao rio aparecem frequentemente associadas a elementos ambientais, como o sapo, cuja presença alude à poluição e às doenças decorrentes da contaminação da água. Assim, suas máscaras ultrapassam a dimensão ritual e tornam-se instrumentos de sensibilização coletiva e denúncia política.

Embora o Benim não sofra de escassez natural de recursos hídricos, o acesso à água potável é desigual. Em 2009, apenas cerca de 63,6% da população tinha acesso a fontes consideradas aprimoradas, sobretudo nas áreas rurais. Nesses contextos, como se costuma afirmar localmente, não é a falta de água que mata, mas a água suja. A iconografia das máscaras Gueledé traduz essa realidade ao representar o cotidiano de mulheres e meninas que percorrem longas distâncias para obter água em geral proveniente de rios ou poços contaminados. Tal condição as expõe a enfermidades hídricas recorrentes, como diarreia, disenteria, febre tifoide e cólera, e contribui para a evasão escolar de meninas que passam a auxiliar suas mães, interrompendo precocemente sua formação escolar. A precariedade do acesso à água, portanto, atravessa as esferas sanitária, social, econômica e educacional, contexto no qual a produção de Dossou adquire especial densidade crítica.

A criação das obras tem início com a escolha da árvore, momento em que o artista identifica a forma em potencial. Ele esculpe diretamente a madeira, sem esboços prévios, ajustando-se ao movimento e às características do tronco. Geralmente inicia pelo rosto, que estrutura a composição. As máscaras, talhadas em bloco único, passam por lixamento e, em alguns casos, recebem pintura a óleo. Em determinadas etapas do processo, conta com a colaboração de seu sobrinho, Wabi Dossou.

No início da carreira, utilizou a madeira Hankankouin, tradicional na região, mas abandonou seu uso devido à vulnerabilidade a insetos. Há mais de uma década emprega exclusivamente a Mérina, apreciada por sua resistência, leveza e durabilidade, embora exija maior esforço no entalhe. Máscaras entalhadas em Mérina podem demandar cerca de dez dias para serem concluídas, enquanto madeiras menos densas permitem execução mais rápida, mas geram obras menos duráveis.

O tempo de trabalho varia conforme a complexidade da peça. Em média, cada máscara exige cinco dias de entalhe com formões, quatro dias de acabamento com facas, um dia de lixamento e um dia de pintura, podendo, em alguns casos, estender-se por até três semanas.

As ferramentas ocupam papel central em seu ofício. Facas e cinzéis de diferentes tamanhos, sempre afiados, e martelos adaptados a funções específicas são encomendados a ferreiros locais, seguindo parâmetros rigorosos que garantem precisão técnica e expressividade. O artista evita ferramentas industrializadas em favor de instrumentos personalizados, alinhados à tradição artesanal herdada.

Dossou mantém também um compromisso com práticas sustentáveis. Desde 2021 cultiva três hectares de árvores Mérina, o que lhe garante parte da matéria-prima utilizada na produção de suas obras e contribui para a redução do impacto ambiental. Ao mesmo tempo, os rituais de respeito à natureza que marcam sua formação são preservados.

Suas obras integram coleções relevantes fora do continente africano. Destaca-se o acervo do Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, em São Paulo, que reúne um dos conjuntos mais expressivos de suas máscaras. Segundo o próprio artista, o encontro com Emanoel Araujo foi determinante para sua projeção no Brasil e no exterior, fortalecendo vínculos curatoriais entre o Benim e o cenário artístico brasileiro. Em 2014 recebeu o Prêmio Orixá para Jovens Talentos da Arte Contemporânea Africana, durante exposição organizada pela casa de leilões Piasa, em Paris, reconhecimento que ampliou sua inserção no circuito internacional. No mesmo período, participou de mostras em diversos países europeus e africanos, com destaque para a Fondation Zinsou e para o Institut Français de Cotonu, além de exposições na França, Inglaterra, Bélgica e Holanda.

Kifouli Dossou esteve no Brasil em 2015 para a abertura de *Africa Africans*, no Museu Afro Brasil, experiência que considera um marco em sua trajetória, especialmente por reconhecer no Brasil um território atravessado por vínculos históricos e afetivos com o Benim, constituídos pela memória da diáspora africana e pelas histórias de deportação forçada de seus ancestrais.





Kifouli Dossou.
Crédito da imagem:
André Jolly, 2007.

3. Máscaras Gueledé

As máscaras constituem uma das expressões mais complexas da vida comunitária, atuando como mediadoras entre o mundo visível e o invisível, e materializando fenômenos sociais e espirituais que ultrapassam o plano estético. Inseridas em contextos cerimoniais guiados por protocolos específicos, reafirmam valores coletivos, expressam tensões relacionadas à doença, à instabilidade e à morte e transmitem saberes entre gerações, contribuindo para o equilíbrio social e cosmológico. Apesar das transformações ocorridas ao longo do tempo, essas manifestações seguem desempenhando papel relevante nas dinâmicas culturais contemporâneas.

Entre essas expressões, destacam-se as máscaras Gueledé, dedicadas às chamadas Grandes Mães, princípio feminino associado à fertilidade, à proteção e à preservação da ordem comunitária iorubá. O ritual celebra e regula os poderes espirituais dessas forças, consideradas capazes de promover bem-estar ou, quando contrariadas, causar doenças, esterilidade e desordem social. Nesse contexto, as máscaras, com seus trajes elaborados e movimentos coreografados, atuam como instrumentos de mediação e apaziguamento, favorecendo a manutenção da harmonia coletiva.

As cerimônias ocorrem tradicionalmente ao final das colheitas ou em ocasiões marcantes, como funerais, casamentos e nascimentos, podendo também ser ativadas em períodos de crise, como secas ou epidemias. Em contextos contemporâneos, passaram a dialogar com esferas profanas e políticas, sendo acionadas em eventos públicos, campanhas eleitorais ou festividades locais. A urbanização e o contato com novos sistemas religiosos contribuíram, em certos casos, para a dessacralização parcial das cerimônias, modificando parte de suas funções tradicionais.

Embora celebrem o princípio feminino, as apresentações públicas são realizadas por homens iniciados, responsáveis pela confecção das máscaras, pelos cantos e pelo manejo ritual. As mulheres, por sua vez, desempenham funções centrais na organização das cerimônias, na participação nos coros e na transmissão de saberes, assegurando a eficácia do ritual. Em algumas regiões, essa centralidade é simbolicamente expressa nos trajes e adereços, que incorporam elementos associados ao corpo feminino, reforçando a reciprocidade, a homenagem e o reconhecimento do papel vital das mulheres e da ancestralidade materna.

As apresentações ocorrem em espaços públicos, especialmente nos mercados, onde os trajes coloridos das máscaras compõem um espetáculo de música,

canto, dança e devoção. A parte esculpida em madeira segue padrões de equilíbrio e proporção ajustados aos contextos locais.

As máscaras Gueledé são estruturadas em duas seções: um rosto humano idealizado, sereno e frequentemente escarificado; e uma superestrutura narrativa que representa figuras humanas, animais, cenas cotidianas, histórias míticas, críticas sociais ou elementos da modernidade, como aviões, motocicletas e automóveis. Colocada sobre a cabeça, concebida como sede da sabedoria e do princípio espiritual que orienta o destino, a máscara encarna o espírito ancestral responsável pela proteção da comunidade.

Diferentemente das máscaras Egungun, que mantêm a identidade dos mascarados oculta, no culto às Gueledé os participantes são reconhecidos, enfatizando o caráter comunitário, pedagógico e relacional da performance.

Desde a infância, meninos aprendem os passos das danças, o que assegura a continuidade das práticas. Antes e depois das apresentações, realizam-se orações e oferendas às divindades e às “mães”, com pedidos de proteção e equilíbrio. Dançar com a máscara constitui, assim, um gesto de devoção e respeito às forças espirituais que regem a vida social.

Quando retiradas de seu contexto ritual e performático, integrando música, movimento e interação comunitária, essas máscaras transformam-se em objetos de arte, adquirindo novos sentidos. As obras esculpidas por Kifouli Dossou presentes no Museu Afro Brasil, por exemplo, nunca foram dançadas: foram criadas diretamente para o espaço expositivo, configurando interpretações contemporâneas que preservam a memória simbólica do culto, transpondo-a para o campo da arte, da representação e da contemplação estética.

Para Dossou, a máscara Gueledé é também um objeto ornamental, suporte de sua criatividade artística e veículo de uma mensagem precisa: “A noção de máscaras falsas ou verdadeiras está ausente da minha concepção da Gueledé: seja usada ou não em cerimônia, uma Gueledé continua sendo uma Gueledé”.



Catálogo *Benim está vivo
ainda lá* (2007).

Crédito da imagem:
Fotógrafo não identificado.

4. Máscaras Gueledé entre o povo Fon

Os Fon, localizados a oeste das áreas de presença iorubá, assimilaram diversos cultos e práticas religiosas de seus vizinhos, preservando, entretanto, tradições próprias. Dessa convivência histórica emergiram expressões rituais híbridas, nas quais elementos iorubás foram reinterpretados segundo as cosmologias e valores fon. Um exemplo significativo é a sociedade dos Zangbeto, responsável por zelar pela ordem pública, repelir transgressores e proteger as comunidades.

Os Zangbeto utilizam volumosos trajes de ráfia, cujos movimentos giratórios produzem efeitos visuais hipnóticos. Em determinadas variantes, essas vestes são encimadas por cabeças esculpidas que evocam máscaras Gueledé, evidenciando um diálogo formal e simbólico entre tradições distintas. Embora desempenhem funções diversas — os Zangbeto sendo associados à proteção e ao controle social, e as Gueledé, à celebração ritual das Grandes Mães e à manutenção da coesão comunitária —, ambas operam como instâncias mediadoras entre o mundo visível e o invisível, reafirmando o papel central das sociedades iniciáticas na regulação da vida coletiva.

Nas regiões limítrofes entre territórios fon e iorubás, sobretudo em Cové, próxima de Ketu, formaram-se comunidades fon que incorporaram o culto Gueledé, apropriando-se de seus símbolos, repertórios performáticos e técnicas escultóricas. Essa circulação de saberes e formas expressivas consolidou uma estética compartilhada na qual o sagrado se manifesta por meio da escultura, da dança e da música.

Atualmente, diversos escultores fon produzem máscaras Gueledé inspiradas nos modelos tradicionais iorubás, demonstrando a continuidade e a vitalidade desse intercâmbio cultural. Mais do que objetos rituais ou performáticos, essas máscaras configuram espaços simbólicos de encontro entre povos, cosmologias e linguagens visuais que, entrelaçadas, preservam e renovam uma memória coletiva.



Autoria: Charles Placide Tossou
Fonte: Catálogo Benin Está Vivo Ainda
Lá - Ancestralidade e Contemporaneidade (2007)



Segundo a documentação de aquisição, as máscaras acima tiveram a superestrutura esculpida por Kifouli Dossou e as vestes confeccionadas pelo artista beninense Pascal Adjinkou, também responsável pelas indumentárias dos Egungun, entidades ancestrais cultuadas em contextos rituais no universo iorubá, que integram o acervo do Museu Afro Brasil. Tanto a escultura em madeira quanto a indumentária foram encomendadas separadamente por Emanuel Araujo em 2007. A exibição das obras como um conjunto resultou de uma decisão deliberada do curador na mostra *Benim está vivo ainda lá: ancestralidade e contemporaneidade*, enfatizando a dimensão performática dessas peças.

No contexto africano, a máscara não se limita ao elemento que recobre a cabeça: ela se concretiza no corpo em movimento, articulando escultura, indumentária, canto, dança e participação comunitária. Sua eficácia ritual é inseparável da performance. A redução da máscara à porção craniana, comum em coleções ocidentais, deriva de práticas de apropriação e colecionismo colonial nos séculos XIX e XX, quando objetos cerimoniais eram desmembrados para atender a critérios expositivos europeus. Tecidos, fibras e ornamentos eram frequentemente descartados como “acessórios”, privilegiando-se a escultura em madeira, percebida como portadora de valor estético autônomo. Dessa forma, o imaginário ocidental sobre a “máscara africana” consolidou-se a partir de um fragmento de um

Máscaras Gueledé, 2007

Autoria: Kifouli Dossou,

Pascal Adjinkou

(205 x 65 x 55 cm)

Fonte: Acervo MAB Emanuel Araujo

Créditos de imagem:

Alice Jardim e Joyce Cury

aparato performático mais amplo. Ao optar pela exibição do conjunto completo, Emanuel Araujo restituiu essa dimensão integral.

No conjunto presente no Museu Afro Brasil, a indumentária de cada obra é composta por uma máscara de madeira entalhada colocada sobre a cabeça, tecidos coloridos, anéis metálicos com guizos presos aos tornozelos, que marcam o ritmo da dança, e grandes sandálias de madeira. Esses elementos, combinados, conformam o corpo do mascarado e restituem a dimensão performática característica do culto Gueledé.

Os tecidos coloridos, ornamentados com miçangas e lantejoulas, apresentam figuras de animais como o leão e o caramujo, além de faixas em crochê nas cores verde, amarelo e azul na região do pescoço. Não é possível determinar se essa paleta cromática foi definida pelos artistas ou se decorre de orientações curatoriais voltadas a sugerir vínculos simbólicos entre Benim e Brasil. Tampouco há indícios de que essas cores tenham função ritual específica, o que sugere predominância de decisões estéticas e compositivas.

A parte esculpida em madeira das máscaras reúne características recorrentes: olhos arregalados, bochechas proeminentes, nariz largo, lábios espessos e marcas de escarificação nas bochechas e na testa. Esses elementos podem indicar pertencimento comunitário, expressar ideais de beleza ou funcionar como proteção contra forças negativas.

A pintura branca do rosto, tradicionalmente associada ao uso de caulim para afastar espíritos malévolos, passou a conviver, ao longo do tempo, com maior liberdade cromática. Ainda assim, frontalidade e simetria permanecem como marcas de um cânone visual iorubá que valoriza clareza formal, equilíbrio compositivo e autocontrole. Os pigmentos minerais e vegetais utilizados no passado foram progressivamente substituídos, desde o final do século XIX, por tintas industriais, também empregadas por Kifouli Dossou em suas produções recentes.

As máscaras diferenciam-se especialmente pelas superestruturas narrativas, que dão forma visual a princípios centrais da cosmologia iorubá e ao culto das chamadas Grandes Mães, potências femininas relacionadas à fertilidade, proteção e regulação da ordem comunitária.

Na primeira máscara, quatro aves de plumagem preta, com detalhes coloridos, pousam sobre a cabeça e compartilham uma tigela amarela. No pensamento iorubá, as aves ocupam lugar de destaque por sua associação às Grandes Mães, concebidas como detentoras de conhecimento e poder espiritual. Diversos relatos afirmam que essas entidades podem assumir a forma de aves para manifestar sua força, vinculando-as tanto a dimensões noturnas e à feitiçaria quanto a aspectos benéficos relacionados à proteção, fecundidade e prosperidade.

Na segunda máscara, uma serpente amarela decorada com padrões em preto e branco enrosca-se ao abocanhar a própria cauda, enquanto um pássaro verde pousa sobre seu corpo com as asas abertas, tocando as extremidades da forma circular criada pelo movimento da cobra. A composição enfatiza o princípio de circularidade e transformação contínua, articulando a serpente — símbolo de fertilidade, renovação e trânsito entre mundos — ao pássaro, mediador entre os planos visível e invisível.

A terceira máscara aprofunda esse diálogo ao representar uma serpente amarela adornada com losangos pretos contornados de vermelho entrelaçada a um pássaro azul em ação mútua de abocanhar-se. Cada animal parece capturar e ser capturado simultaneamente, criando uma metáfora visual para a coexistência entre criação e destruição. A cena evidencia a complementaridade das energias opostas e reflete a concepção iorubá de vida e morte como etapas interdependentes de um mesmo ciclo.

Ao reunir aves e serpentes, motivos tradicionalmente associados às Grandes Mães, as máscaras reafirmam o princípio de equilíbrio dinâmico que estrutura o culto Gueledé. Longe de constituírem simples ornamentos, esses elementos ressaltam que a preservação da ordem coletiva depende da escuta, da mediação e da reverência às forças primordiais que regem a existência.



Máscara Gueledé, Benim, 2007
Autoria: Kifouli Dossou, Pascal Adjinnakou (205 x 65 x 55 cm)
Fonte: Acervo MAB Emanuel Araujo
Créditos de imagem:
Alice Jardim e Joyce Cury

Perguntas para discussão

- Ao olhar o conjunto, qual é o formato geral das máscaras? Que formas e elementos se repetem entre elas?
- Que diferenças você observa no formato dos rostos e nas superestruturas das três máscaras?
- O que mais chama a sua atenção no rosto (olhos, boca, nariz, escarificações)? Como você descreveria a expressão de cada um deles?
- Observe atentamente: quais materiais foram utilizados para esculpir e adornar as máscaras? Como eles contribuem para o efeito visual?
- Pensando a máscara como um conjunto que envolve corpo e movimento, o que os furos localizados na base e outros detalhes construtivos sugerem sobre a forma de vesti-la e dançar com ela?
- Que elementos você identifica nas superestruturas? O que eles parecem estar fazendo?
- Como você interpreta a presença de pássaros, serpentes ou outros animais? Que ideias podem estar associadas a essas imagens?
- Sabendo que essas máscaras se relacionam às Grandes Mães e à proteção da comunidade, que aspectos das formas, cores e cenas ajudam a reforçar essa função?
- Como você imagina que seja a experiência dessas máscaras em performance, em praça pública, com música e dança? O que se perde e o que se ganha quando as vemos hoje no espaço do museu?



As cobras, tradicionalmente associadas ao poder, à vigilância e à sabedoria, são evocadas no provérbio iorubá “a cobra dorme, mas continua a ver”, que sintetiza a ideia de atenção permanente e domínio mesmo em momentos de aparente repouso. Na cosmologia iorubá, as serpentes também simbolizam atributos femininos, frequentemente associados às *lyami* (Ìyámi), as Grandes Mães detentoras de poderes primordiais e guardiãs da ordem social. O confronto entre felinos e serpentes representado na obra funciona como metáfora de disputas sociais e espirituais, evidenciando a coexistência de forças concorrentes que devem permanecer em equilíbrio para assegurar a estabilidade cósmica.

Embora cenas de embate entre animais não sejam recorrentes em todas as máscaras Gueledé, essa iconografia admite interpretações amplas. Kifouli Dossou a emprega com frequência para comentar questões sociais contemporâneas. Em diversas de suas máscaras, serpentes e outros animais surgem em situações de tensão ou conflito, aludindo a perigos invisíveis e aos desafios enfrentados cotidianamente pelas populações. Nesses casos, as figuras animais deixam de expressar apenas significados cosmológicos e assumem caráter crítico, funcionando como metáforas visuais para problemas como desigualdade, precariedade de infraestrutura e dificuldades estruturais vivenciadas pelas comunidades beninenses.

Epa Gbeto (Divindade de caçador ou Efe Dan), 2007
Autoria: Kifouli Dossou
(37,2 x 31,5 x 32,3 cm)
Fonte: Acervo MAB Emanuel Araujo
Créditos de imagem: Joyce Cury

Perguntas para discussão

- Como a cena de confronto entre animais modifica sua percepção do papel simbólico da máscara? Que emoções ou ideias esse embate desperta em você?
- De que maneira os animais representados ajudam a construir narrativas sociais e críticas? Que questões contemporâneas você identifica a partir dessas imagens?
- Observe atentamente a composição: que estratégias visuais o artista utiliza para sugerir tensão, movimento ou vigilância? O que essa escolha estética revela sobre a intenção da obra?
- Considerando que as serpentes podem representar tanto poder quanto proteção, como essa ambivalência aparece na máscara? Há elementos que reforçam um significado mais do que o outro?



Esta máscara foi doada ao Museu Afro Brasil pelo então presidente da República do Benim, Thomas Boni Yayi, que esteve presente na abertura da exposição *Benim está vivo ainda lá: ancestralidade e contemporaneidade*, em agosto de 2007.

A peça apresenta uma base tradicional em forma de cabeça, caracterizada por traços estilizados e pintura em cores contrastantes, com olhos amplos e vazados, boca saliente em vermelho e três linhas verticais em cada lado do rosto que representam marcas de escarificação. Sobre essa base ergue-se uma cena escultórica composta por oito figuras humanas masculinas — quatro sentadas e quatro em pé — distribuídas ao redor de um grande recipiente cinza que sustentam coletivamente. O vaso, posicionado no topo da composição, pode aludir à noção de carga ou responsabilidade compartilhada, evocando ideias de cooperação e interdependência no âmbito comunitário. No plano inferior, uma das figuras sentadas segura uma serpente verde que envolve parcialmente o grupo.

A articulação entre a cabeça, compreendida no pensamento iorubá como sede do destino, a serpente, símbolo de força transformadora e renovação, e o conjunto de figuras que representam a coletividade como fundamento da vida social, produz uma leitura que enfatiza equilíbrio, solidariedade e coesão comunitária. A máscara, assim, integra elementos simbólicos diversos que, combinados, expressam princípios estruturantes da organização social e cosmológica iorubá.

Egoun, 2007

Autoria: Kifouli Dossou
(61 x 34 x 83 cm)

Fonte: Acervo MAB Emanuel Araujo

Créditos de imagem:

Alice Jardim

Perguntas para discussão

- Como a distribuição das oito figuras humanas contribui para construir a ideia de coletividade? Que relações sociais ou hierárquicas você percebe nessa composição?
- O grande vaso sustentado por todos os personagens sugere uma carga compartilhada. Que situações da vida social ou comunitária essa metáfora pode representar?
- Observe a presença da serpente no plano inferior. Como esse animal altera a narrativa da máscara e dialoga com os outros elementos da composição?
- A cabeça que sustenta toda a cena é entendida, na cosmologia iorubá, como sede do destino. De que maneira essa noção modifica a sua leitura sobre o conjunto inteiro?
- Como as cenas nos topos das máscaras de diferentes tradições, como a que vemos aqui, influenciam seu entendimento sobre o propósito, a função e os significados atribuídos à peça?



A base da obra apresenta um rosto humano estilizado, de olhar frontal, com olhos grandes e amendoados contornados por linhas pretas que acentuam sua expressividade, além de uma boca ampla pintada em vermelho intenso. Três linhas verticais de escarificação marcam a testa e três linhas horizontais aparecem nas bochechas. Sobre a cabeça ergue-se uma estrutura tridimensional composta por uma figura humana conduzindo uma motocicleta, ladeada por galões de combustível pintados em preto e amarelo. Esse conjunto rompe com a frontalidade estática característica da máscara e introduz um registro narrativo que sugere o movimento do veículo representado.

Em vez de recorrer a referências míticas ou ancestrais, o artista representa um episódio típico do cotidiano urbano contemporâneo: o motociclista que transporta combustível, figura amplamente conhecida no Benim, especialmente nas regiões fronteiriças com a Nigéria. Nesse contexto, os galões de gasolina tornam-se elementos centrais da composição. A cena remete ao comércio informal de combustível nigeriano, onde a gasolina subsidiada — popularmente chamada de *kpayo* — alimenta redes econômicas que garantem a subsistência de grande parte da população. O transporte desse combustível em motocicletas, com recipientes que variam de cinco a cinquenta litros, evidencia estratégias de mobilidade e sobrevivência que emergem em meio às desigualdades das políticas energéticas regionais.

Temas relacionados ao trânsito e à infraestrutura também aparecem em outras obras de Kifouli Dossou, que aborda questões como o estado precário das estradas, a ausência de sinalização adequada, a condução sob efeito de álcool e o não uso de equipamentos de proteção. Por meio dessas escolhas visuais, o artista transforma a máscara em instrumento de crítica social, destacando a insegurança viária como uma das principais preocupações da população beninense.

Kpayo, 2013

Autoria: Kifouli Dossou
(43 x 32,5 x 35 cm)

Fonte: Acervo MAB Emanuel Araujo

Créditos de imagem:
Márcia Gabriel

Perguntas para Discussão

- Como a inclusão de uma cena de trânsito transforma a leitura tradicional que se faz de uma máscara? Que efeitos essa narrativa contemporânea produz na sua observação?
- Ao examinar a superestrutura, que elementos sugerem movimento ou dinamismo? Como o artista rompe com a frontalidade estática da base da máscara?
- Os galões de combustível ocupam posição de destaque na composição. Que interpretações sociais, econômicas ou políticas emergem dessa escolha visual?
- De que maneira esta máscara, ao representar práticas urbanas e informais, ajuda você a pensar sobre a relação entre arte, cotidiano e crítica social?
- Pensando em outras máscaras que você possa encontrar em museus, como a presença de cenas contemporâneas — veículos, profissões, objetos cotidianos — influencia sua percepção sobre tradição, mudança e criatividade na arte africana?



Créditos de imagem:
Márcia Gabriel.

As três máscaras Gueledé analisadas integram o acervo do Museu Afro Brasil desde 2007, quando foram adquiridas para a exposição *Benim está vivo ainda lá: ancestralidade e contemporaneidade*. No catálogo publicado naquele mesmo ano, as obras aparecem registradas sem qualquer aplicação cromática, apresentadas em madeira bruta, preservando o aspecto natural do material. Contudo, as fotografias realizadas durante a mostra evidenciam que foram exibidas pintadas, o que indica a realização de intervenção cromática em momento posterior à confecção. A discrepância entre o registro catalográfico e o registro expositivo revela uma transformação estética significativa ao longo da trajetória das peças.

Até o presente, não foi possível identificar com precisão o responsável pela pintura posterior. À luz de práticas recorrentes no circuito da arte africana, é plausível que a intervenção tenha sido realizada pelo próprio curador que encomendou as máscaras ou solicitada a outro artista após a entrega das obras, ou ainda a profissionais do Museu Afro Brasil. Trata-se, no entanto, de hipótese ainda desprovida de confirmação documental.

Outro elemento fundamental refere-se às dimensões e características construtivas das máscaras. Suas circunferências são relativamente pequenas quando comparadas às máscaras utilizadas nos rituais tradicionais da Sociedade Gueledé, o que sugere que não foram concebidas para uso performático. A ausência de orifícios na borda — indispensáveis para a fixação das vestes que recobrem integralmente o dançarino — reforça essa interpretação. Esses aspectos permitem inferir que as máscaras foram produzidas com finalidade primordialmente expositiva, distanciando-se do contexto ritual no qual tais objetos adquirem plena eficácia social e simbólica entre comunidades iorubás do Benim e da Nigéria.

Assim, tanto a alteração cromática quanto as particularidades formais que inviabilizam seu uso performático revelam como essas máscaras testemunham processos de circulação, reinterpretação e reinscrição da arte africana em novos regimes de visibilidade, quando deslocadas de seu ambiente ritual para o espaço museológico contemporâneo.



Egoun, 2007

Autoria: Kifouli Dossou

(103 x 15,5 x 14,5 cm)

Fonte: Acervo MAB Emanuel Araujo

Créditos de imagem: Joyce Cury

Nesta máscara Gueledé intitulada *Egoun*, esculpida em madeira policromada, Kifouli Dossou representa uma cena vinculada à tradição religiosa dos povos Fon e Iorubá, relacionada ao culto aos ancestrais conhecido como Egungun — prática existente no Benim, na Nigéria e também no Brasil. Para que um falecido seja elevado à condição de Babá Egún, sua vida deve ser marcada por conduta exemplar, feitos honrosos e respeito aos antepassados, princípios sintetizados no conceito de *iwà pèlé*, entendido como “bom caráter”. No culto, apenas homens são admitidos, organizados em uma hierarquia cujo ápice é o Alápiní. No Brasil, o artista e sacerdote Mestre Didi (1917-2013) tornou-se referência ao ocupar esse posto.

A máscara apresenta o rosto pintado de vermelho, com lábios amarelos, olhos brancos e cabelos negros. Três marcas de escarificação surgem em cada bochecha, reforçando a estilização formal. Sobre essa base desenvolve-se uma cena vertical que representa a iniciação de um Ojé, sacerdote responsável pelos cuidados do culto, ao serviço do Babá Egún. A figura principal, situada no topo, veste indumentária multicolorida em azul, vermelho, preto e amarelo, adornada com pequenos elementos que remetem aos búzios. Essas conchas, amplamente utilizadas entre povos da África Central e Ocidental, funcionaram no passado como insígnias de poder e como moeda, preservando hoje sobretudo valor ritual e simbólico, inclusive nas religiões de matriz africana no Brasil.

No registro inferior, uma figura inclinada, de olhos vendados, sem camisa e vestindo bermuda vermelha, sustenta a cena que se eleva acima dela. Essa imagem simboliza, simultaneamente, a comunidade e os ancestrais que a fundamentam. O gesto expressa reverência e compromisso: o iniciado reconhece a autoridade do Babá Egún e assume a responsabilidade de zelar por seu coletivo, estabelecendo vínculo com a força ancestral que, por meio do mascarado, transita entre o mundo material e o plano invisível. Ao carregar toda a composição, a figura reafirma a noção de que a comunidade se constitui e se mantém graças aos ancestrais, cuja proteção, memória e poder sustentam a vida social e espiritual.

No registro intermediário, destacam-se personagens em pé ao lado de mascarados cujos trajes multicoloridos, compostos por padrões geométricos, recobrem integralmente o corpo e evocam a teatralidade das aparições rituais. A presença de outros Egunguns sugere a formação de uma comitiva, já que essas entidades raramente se manifestam isoladamente.

Entre os personagens, identifica-se um homem com camisa amarela e bermuda preta, segurando um bastão preto e branco denominado *isan*. Trata-se de um Ojé, sacerdote iniciado para o cuidado dos Egunguns. Acima dele, à esquerda, um Onilu — “senhor do tambor” — vestido com camisa azul e bermuda amarela

toca o instrumento responsável por conduzir a aparição e os movimentos do ancestral. Os Onilu ocupam posição central nos cultos, e muitas famílias são tradicionalmente dedicadas à construção e ao domínio dos tambores.

No topo da composição, um *Egungun* veste traje ornamentado em azul, vermelho e branco, adornado por franjas, inscrições e extensões negras semelhantes a orelhas erguidas, o que amplia sua imponente. Em sua indumentária observa-se a figura de um animal semelhante a um camaleão, acompanhada de signos gráficos. É recorrente que as roupas desses ancestrais incorporem imagens de animais cujas características físicas ou espirituais dialogam com sua natureza e poder, ou ainda fragmentos das vestimentas usadas pelo falecido em vida, preservando elementos de sua identidade na transformação em ancestral.

A obra articula, assim, diferentes camadas da cosmologia iorubá, aproximando referências às tradições Gueledé e Egungun em uma síntese visual que enfatiza a continuidade da existência, a presença ativa dos antepassados e sua intervenção constante no mundo dos vivos.

Autoria: Charles Placide Tossou
Fonte: Catálogo Benin Está Vivo
Ainda Lá - Ancestralidade e Contemporaneidade (2007)

Texto escrito por **Fabio Eduardo Matias Siqueira - Du Kiddy Artivista**
(Núcleo de Educação).



Quem é Egungun?

O termo Egungun designa as máscaras vinculadas ao culto aos antepassados, concebidos como *Ará Òrun*, que significa literalmente “habitante do òrun” ou “ser do mundo espiritual”, cuja aparição durante as cerimônias atualiza e reforça a presença ancestral entre os vivos.

O festival Egungun, celebrado anualmente entre os meses de junho e dezembro, costuma durar entre uma e duas semanas. Após rituais preparatórios e oferendas realizadas em santuários ou bosques consagrados, os mascarados percorrem o espaço urbano acompanhados por familiares, músicos e auxiliares. As performances combinam coreografias elaboradas, gestos de exaltação e disputas rituais com chicotes, por meio das quais se manifesta o *axé*, entendido como força vital e princípio de eficácia espiritual, bem como a autoridade do ancestral incorporado.

O culto é tradicionalmente masculino e exige um processo de iniciação que pode começar ainda na infância, mantendo caráter reservado. A participação das mulheres é limitada, pois lhes é vedado ver o *ìbò* — objeto central nos ritos sacrificiais — em razão da crença de que sua visualização poderia afetar a fertilidade.

As máscaras utilizadas são, majoritariamente, máscaras de cabeça ou elmos, e não máscaras faciais, uma vez que a identidade do mascarado deve permanecer oculta. Suas formas variam entre o naturalismo e o abstracionismo, podendo representar figuras humanas ou animais. Representações antropomórficas são mais comuns, enquanto as formas zoomórficas, sempre estilizadas, ocorrem de maneira mais restrita e, em algumas regiões, estão ausentes. A seleção da madeira obedece a critérios simultaneamente rituais e funcionais: as peças devem ser suficientemente leves para permitir longos períodos de dança e, ao mesmo tempo, resistentes para acompanhar o ritmo vigoroso da performance.



Vestimenta Egun (Olowo Yeye), 2007

Autoria: Pascal Adjinkou
(176 x 70 x 55 cm)

Fonte: Acervo MAB Emanuel Araujo

Créditos de imagem:
Márcia Gabriel



Football com Copa, 2007

Autoria: Kifouli Dossou
(105,5 x 16,5 x 17,3 cm)

Fonte: Acervo MAB Emanuel Araujo
Créditos de imagem: Alice Jardim

Nesta máscara intitulada *Football com Copa*, Kifouli Dossou desloca a tradição Gueledé para um registro contemporâneo ao articulá-la com um dos fenômenos culturais de maior alcance global: o futebol. A face estilizada é pintada em vermelho, apresenta escarificações verticais em preto nas bochechas, lábios amarelos e olhos brancos protuberantes com pálpebras negras vazadas, preservando convenções visuais típicas da escultura iorubá.

A cena esculpida sobre a cabeça organiza-se em camadas narrativas sucessivas. Na base, o cabelo verde da máscara funciona como metáfora do gramado, onde se vê um goleiro vestido com uniforme verde, posicionado diante de uma trave branca. Acima dele, grupos de jogadores com camisas azuis ou brancas sugerem duas equipes em disputa. No topo da composição, um atleta com camisa azul eleva um troféu dourado, gesto que simboliza a vitória. Ao seu lado, um árbitro de camisa preta e apito branco anuncia o encerramento da partida. Essa estrutura ascendente, que culmina na imagem da taça, retoma a lógica narrativa verticalizada das máscaras Gueledé, reinterpretando-a a partir do universo esportivo.

Embora não seja possível identificar qual equipe ou seleção o artista representa, a escolha do tema dialoga com a relevância social do futebol em muitos países africanos. Ainda que nenhuma seleção do continente tenha conquistado uma Copa do Mundo, o esporte ocupa posição central nas identidades nacionais e nas formas de sociabilidade. A Copa Africana de Nações, principal torneio continental, mobiliza intensas disputas e grande engajamento popular. Entre seus campeões, destacam-se o Egito, com sete títulos; Camarões, com cinco; e Gana, com quatro. Também já triunfaram seleções com menor protagonismo no cenário global, como República Democrática do Congo, Zâmbia e Argélia.

Ao transpor o repertório ritual para o domínio esportivo, a obra reafirma a vitalidade da tradição Gueledé e evidencia sua capacidade de dialogar com experiências contemporâneas. A máscara torna-se, assim, um dispositivo de mediação cultural que articula ancestralidade, práticas sociais atuais, orgulho comunitário e pertencimento, ampliando o campo de significados da escultura africana no presente.

Texto escrito por **Fabio Eduardo Matias Siqueira - Du Kiddy Artivista**
(Núcleo de Educação).



Uma possibilidade adicional de leitura desta máscara, apresentada pelo educador marfinense Yao Jean-Pierre, consiste em situá-la no contexto social no qual o artista vive e cria. Kifouli nasceu e cresceu em Cové, no interior do Benim, região marcada pela presença vigorosa das tradições iorubás e por desafios socioeconômicos persistentes. No Benim contemporâneo, a vida cotidiana é atravessada simultaneamente pela continuidade de práticas ancestrais e pela intensificação dos fluxos globais. A cultura Gueledé, associada à celebração das forças femininas ancestrais e à sabedoria coletiva, permanece ativa e respeitada, sobretudo em áreas rurais. Paralelamente, elementos modernos como o futebol, a música e a circulação de imagens internacionais tornaram-se centrais para a experiência urbana e juvenil.

É essa coexistência de temporalidades que Kifouli materializa em *Futebol com Copa*. A máscara Gueledé na base funciona como fundamento espiritual e comunitário, simbolizando proteção, continuidade e a presença das Grandes Mães ancestrais responsáveis pelo equilíbrio social. Sobre essa estrutura, o artista esculpe uma cena inteiramente contemporânea: jogadores empilhados, em movimento ascendente, disputam a bola e celebram a vitória. A verticalidade da composição traduz o desejo coletivo por reconhecimento e mobilidade em um mundo esportivo que, ao mesmo tempo, projeta e explora atletas africanos. Para Kifouli, essa justaposição não cria ruptura, mas expressa a condição própria do Benim atual, no qual modernidade e tradição se entrelaçam de forma dinâmica.

A juventude beninense transita entre o universo das práticas comunitárias herdadas e as dinâmicas globais que oferecem oportunidades e expõem desigualdades. Os jogadores apoiados na máscara ancestral evidenciam, assim, que qualquer projeto de futuro depende da força simbólica das tradições. Nesse sentido, a figura do goleiro, situada entre o rosto Gueledé e a cena esportiva, sintetiza a lógica da composição: ele atua como guardião, responsável por proteger aquilo que sustenta a vida coletiva. Se, para o público brasileiro, o goleiro pode parecer apenas um elemento da narrativa esportiva, na leitura proposta por Kifouli ele representa aquele que zela pelo patrimônio imaterial da comunidade, incluindo rito, memória, território e linguagem.

A escolha do futebol reflete igualmente a percepção do artista sobre seu país. No Benim, o esporte constitui espaço de celebração e convivência, mas também de tensões sociais. Famílias depositam expectativas em jovens talentosos; agentes estrangeiros buscam novas promessas; e clubes locais operam diante de limitações estruturais. O sonho de ascender internacionalmente é simultaneamente possibilidade real e pressão social significativa. Ao colocar a taça no topo da composição, Kifouli não apenas celebra a conquista, mas revela um ideal coletivo

de ascensão que se ancora em uma base cultural indispensável.

Futebol com Copa ultrapassa a representação de um evento esportivo. A obra configura uma reflexão visual sobre as formas pelas quais o Benim negocia ancestralidade e modernidade, expondo a maneira como essas dimensões se entrelaçam na constituição da experiência contemporânea. Ao esculpir essa convivência, Kifouli expressa sua própria posição como artista inserido nesse entre-lugar e utiliza a escultura como instrumento de pensamento crítico sobre o presente. A obra transforma o futebol em narrativa sobre identidade, resistência e esperança, indicando que, apesar das adversidades, persistem alegria, movimento e potência inventiva. Mostra, sobretudo, que a modernidade africana não se afasta da tradição: ela se origina dela, dialoga com ela e se reinventa a partir dela. É essa convivência vital e profundamente humana que Kifouli convida o público a reconhecer.

Texto escrito por **Yao Jean-Pierre Beranger Koffi**
(Núcleo de Educação).

Faça a leitura das três obras de baixo para cima, como no exemplo a seguir:

5 Dupla de jogadores no topo, segurando a taça

- Dois jogadores festejam a vitória.
- A figura da direita ergue a taça dourada acima da cabeça.
- As expressões são amplas, olhos abertos, criando sensação de celebração intensa.
- As cores vivas (azul, preto, branco, amarelo) reforçam a atmosfera de triunfo.

4 Fileira intermediária com quatro jogadores

- Dois pares de jogadores estão alinhados, empoleirados uns sobre os outros.
- A repetição das pernas dobradas e do equilíbrio corporal cria uma verticalidade que conduz o olhar.
- A diversidade de tons de pele, uniformes e gestos indica pluralidade e convivência dentro da cena.
- Alguns parecem atentos ao jogo; outros projetam o olhar para frente, como se olhassem o público.

3 Jogadores apoiados diretamente sobre a trave do gol

- Duas figuras, em posições assimétricas, equilibram-se sobre a rede.
- Um deles interage com a bola, reforçando a ideia de movimento e ação.
- O corpo inclinado e a postura tensa sugerem a etapa decisiva da partida.

2 Goleiro na trave – figura central do trecho inferior

- O goleiro, com uniforme verde, está representado em gesto de defesa.
- Um braço estende-se para a lateral, enquanto o corpo inclina-se em resposta a uma bola imaginária.
- O rosto pintado com destaque (olhos grandes, boca marcada) expressa alerta e prontidão.
- A trave esculpida e pintada em branco cria contraste e estrutura a composição.

1 Base Gueledé – o rosto feminino ancestral

- A base da obra apresenta o rosto tradicional Gueledé, pintado em tons de vermelho, verde e azul.
- O rosto possui:
 - Olhos losangulares, delineados em preto.
 - Escarificações verticais nas bochechas.
 - Boca amarela, levemente projetada.
- Esta base ancestral sustenta literalmente toda a narrativa contemporânea acima – um comentário visual sobre continuidade, memória e transformação.



Proposta de observação realizada por Yao Jean-Pierre Beranger Koffi (Núcleo de Educação).



*Atankpato (O que recolhe
vinho de palma), 2007*

Autoria: Kifouli Dossou
(105 x 19 x 16 cm)

Fonte: Acervo MAB Emanuel Araujo
Créditos de imagem: Alice Jardim

A terceira máscara, intitulada *AtanKpato (O que recolhe vinho de palma)*, representa práticas cotidianas relacionadas à subsistência e à sociabilidade no Benim, centrando-se na extração e no consumo do vinho de palma, bebida amplamente difundida em diversas regiões da África Ocidental. A base da escultura apresenta o rosto pintado em vermelho, com três marcas verticais de escarificação em preto nas bochechas, boca amarela, olhos brancos arregalados e cabelo pintado de preto. A partir dessa estrutura desenvolve-se uma composição escalonada que articula diferentes momentos do processo de coleta, circulação e partilha do vinho.

Na seção inferior, observa-se um homem vestido de vermelho e amarelo, portando um bastão branco, ao lado de um animal azul que acompanha a cena. Uma figura zoomorfizada, em cinza escuro, carrega sobre a cabeça um recipiente vermelho, sugerindo o transporte da bebida e seu deslocamento no âmbito comunitário.

No registro intermediário, um segundo homem veste o vinho de palma — indicado pela coloração branca — de uma vasilha para outra apoiada sobre a cabeça da figura inferior. O gesto remete às práticas de redistribuição e consumo coletivo. Sobre sua cabeça ergue-se uma palmeira, árvore da qual se extrai a seiva utilizada na produção do vinho. O tronco em cinza escuro e as folhas verdes com listras brancas indicam uma estilização formal característica das máscaras de Dossou. Ao lado, um animal azul aproxima-se de uma fruta vermelha, reforçando o enquadramento natural da cena.

No topo, a figura de um homem com chapéu amarelo perfura a palmeira com uma faca para liberar a seiva, etapa inicial da produção do vinho. Embora o dendezeiro produza frutos vermelhos usados para a extração de óleo, é da seiva da palmeira — e não do fruto — que se obtém o vinho de palma. A ação sintetiza a prática da incisão e coleta, núcleo da atividade representada.

A máscara, assim, elabora uma narrativa contínua sobre o ciclo de obtenção, transporte e partilha do vinho de palma, convertendo uma prática fundamental da vida rural em comentário visual sobre trabalho, cooperação e interdependência comunitária.

Texto escrito por **Fabio Eduardo Matias Siqueira - Du Kiddy Artivista**
(Núcleo de Educação).

Perguntas para Discussão

- Que diferenças você nota entre as composições pensadas para performance e aquelas criadas diretamente para o espaço expositivo? Como essas escolhas afetam a forma como você olha cada detalhe?
- As três máscaras organizam narrativas de baixo para cima. Como essa verticalidade orienta o seu olhar e cria sentidos diferentes quando aplicada a temas tão diversos quanto ancestralidade, futebol e trabalho comunitário?
- Compare as bases Gueledé das máscaras: que convenções visuais permanecem constantes e quais se alteram? O que esses padrões ajudam você a identificar quando estiver diante de outras obras iorubás?
- Em *Egoun*, personagens, cores e gestos revelam relações hierárquicas e espirituais. Como essas camadas narrativas influenciam a forma como você interpreta cada figura? Há personagens que parecem sustentar, proteger ou ativar a cena?
- Em *Football com Copa*, como o artista transforma um evento esportivo em narrativa de identidade e pertencimento? Que elementos indicam simultaneamente celebração, disputa e projeção de futuro?
- A presença de atividades cotidianas, como a coleta do vinho de palma em *Atankpato*, aparece estilizada na escultura. Que aspectos do trabalho, da cooperação e da circulação de saberes você identifica na composição escalonada?
- Muitos personagens das três máscaras interagem direta ou indiretamente com recipientes (taças, vasos, galões, vasilhas). Que significados podem emergir do ato de carregar, encher, sustentar ou elevar esses objetos?
- Animais aparecem em diferentes papéis: protetores, mediadores, observadores, auxiliares. Que funções simbólicas eles parecem cumprir em cada obra? O que isso ajuda você a perceber em outras máscaras que contêm figuras zoomórficas?
- Após observar o conjunto, que relações entre tradição e contemporaneidade se tornam mais evidentes? De que forma esses diálogos podem orientar sua leitura de outras obras africanas que articulam práticas ancestrais com experiências urbanas, esportivas ou econômicas atuais?



Máscara Gueledé, 1989-2012

Autoria: Kifouli Dossou

(41 x 30 x 35 cm)

Fonte: Acervo MAB Emanuel Araujo

Créditos de imagem: Joyce Cury

Para além dos temas cotidianos, as narrativas escultóricas nos topos das máscaras Gueledé articulam metáforas visuais que atravessam as cosmovisões próprias das comunidades iorubás. Esses elementos simbólicos derivam de uma observação atenta da natureza e das relações estabelecidas entre seres humanos e o ambiente, no qual animais e forças naturais funcionam como indicadores de proteção, orientação e alerta para a vida em sociedade. É nesse horizonte interpretativo que se analisam, a seguir, algumas das narrativas esculpidas por Kifouli Dossou, cujas composições entrecruzam metáforas e signos recorrentes na tradição Gueledé.

A base da máscara apresenta traços formais amplamente característicos desse gênero escultórico: bochechas proeminentes, olhos salientes perfurados ao centro, nariz largo e arqueado, lábios espessos e bem delineados e três incisões verticais em cada bochecha, correspondentes às escarificações tradicionais iorubás. Destaca-se ainda a face pintada de branco, que remete à pureza, à luminosidade e à proximidade com o sagrado, identificando a figura representada como ancestral ou como portadora de autoridade espiritual.

No topo, observa-se uma narrativa densamente composta por animais. Entre eles, os pássaros assumem papel central, evocando a atuação das Grandes Mães, as *Iyami*. Consideradas detentoras das cabeças da humanidade, são elas que orientam o destino de cada orí, ou “cabeça”, que habita a Terra. O pássaro, nesse contexto, incorpora simultaneamente a ideia de tranquilidade e de turbulência, simbolizando a capacidade dessas entidades de mobilizar forças que regulam e equilibram o mundo.

A serpente enroscada no cume da máscara também remete a essa dinâmica de dualidade. Seu corpo sinuoso e mutável simboliza agilidade, vigilância e atenção aos movimentos, além de expressar potências que oscilam entre proteção e desestabilização. Tais leituras se estendem a outros répteis presentes na composição, como o camaleão e o grande lagarto que o sobrepõe. Esses animais remetem a atributos de observação aguçada, rapidez, cura, resolução de conflitos e purificação de forças maléficas que ameaçam a coletividade. Todos esses sentidos convergem para o universo simbólico do culto Gueledé, no qual a presença das Grandes Mães e dos ancestrais é convocada para assegurar equilíbrio, proteção e bem-estar à comunidade.

Texto escrito por **Isabelle Ferreira**.



Efe (Máscara Malê), 2007
Autoria: Kifouli Dossou
(46,5 x 31 x 39,5 cm)
Fonte: Acervo MAB Emanuel Araujo
Créditos de imagem: Alice Jardim

Nessa máscara intitulada *Efe (Máscara Malê)*, observam-se outras escolhas cromáticas de Kifouli Dossou, que opta por aplicar o tom amarelo ao rosto-base da peça. É possível que essa decisão tenha sido guiada sobretudo por critérios estéticos, considerando que as obras foram concebidas para uma exposição museológica e não para uso ritual. Ainda assim, o uso do amarelo articula sentidos associados ao calor, à força solar e ao conhecimento.

A composição revela um topo animado por alguns dos animais já analisados na máscara anterior. Destaca-se novamente a presença da serpente envolta ao redor do rosto-base. O emprego de cores marcadas por bicoloridades e multicoloridades confere dinamismo à cena e evoca proteção, sabedoria e a capacidade das Grandes Mães de manejar forças ambivalentes, simultaneamente criadoras e destrutivas.

Integrando essa narrativa, notam-se pássaros distribuídos ao redor do topo e figuras caprinas, estas últimas podendo simbolizar vulnerabilidade, mas também abundância agrícola e ciclos produtivos. Observa-se ainda a presença de duas onças ou leopardos esculpidos em posição de ataque, gesto que enfatiza força, astúcia e autoridade. Esses animais reforçam a dimensão cosmológica das máscaras Gueledé e remetem à mediação entre diferentes esferas do mundo visível e invisível, associando-se a ideias de proteção, fertilidade, liderança e domínio sobre energias vitais.

Texto escrito por **Isabelle Ferreira**.



Máscara Gueledé, 1989-2012

Autoria: Kifouli Dossou

(53 x 35 x 39 cm)

Fonte: Acervo MAB Emanuel Araujo

Créditos de imagem: Alice Jardim

Fechamos a tríade de análise das máscaras Gueledé com a peça acima, que aprofunda a relação entre a arte iorubá e as forças da natureza. O rosto-base apresenta uma nova tonalidade: o vermelho, cor associada à intensidade, ao dinamismo e à energia vital que circula entre humanos e divindades. O uso dessa e de outras cores nas máscaras de Kifouli Dossou evidencia o diálogo entre o repertório formal iorubá e o emprego de materiais contemporâneos, como tintas industrializadas, que intensificam a saturação cromática e ampliam a legibilidade das figuras. Essa combinação reforça o dinamismo das narrativas visuais e atualiza a tradição escultórica em um contexto artístico contemporâneo.

Entre movimento e vitalidade, o artista apresenta mais um topo no qual predominam certos animais, especialmente a serpente e o felino central — identificado possivelmente como leopardo ou leão. Chama atenção, sobretudo, a ênfase nos felinos, que podem sinalizar perigo, autoridade e proteção. Nas laterais direita e esquerda da máscara, dois felinos são esculpidos abocanhando a serpente que circunda toda a peça. Quando essa narrativa escultórica aparece em máscaras Gueledé, ela costuma representar advertências dirigidas à comunidade. Tais composições podem aludir a conflitos sociais, abusos de poder ou relações desequilibradas. Considerando o caráter educativo e moralizante do espetáculo/culto Gueledé, essas imagens convocam a reflexão sobre o comportamento humano e sobre a manutenção da ordem social diante das Grandes Mães e das forças que estruturam a vida coletiva.

Nesse percurso de construção de narrativas visuais, é fundamental enfatizar a polissemia das máscaras Gueledé. Seus sentidos variam conforme as regiões do território iorubá e se desdobram, também, segundo a interpretação de cada artista. Assim, nas leituras propostas aqui, importa reconhecer a relação particular de Kifouli Dossou com a arte iorubá e a forma como sua prática se constrói em zonas de fronteira, atravessada pelo contexto fon que compõe sua trajetória. O processo de feitura das peças, aliado à agência criativa do escultor, orienta essa pluralidade de significados. Para os iorubás, a arte constitui um culto à cabeça, ao orí; nesta máscara, essa cabeça se articula à natureza como força narrativa e vital para a continuidade das relações sociais.

Texto escrito por **Isabelle Ferreira**.

Perguntas para discussão

- O que mais chama a sua atenção nas três máscaras analisadas: os topos narrativos, o rosto-base, as cores ou a composição como um todo? Que outras narrativas esses arranjos visuais podem suscitar em você?
- A dualidade é um tema recorrente nas narrativas dos topos das máscaras Gueledé, reforçando a polissemia e a noção de fronteira que a arte estabelece em relação à existência dos seres. O que a presença dessa dualidade pode lhe ensinar sobre a correlação entre humanidade e natureza?
- Estamos diante de três máscaras cujos rostos-base apresentam colorações distintas. Observe-as em conjunto e reflita sobre o que elas representam como um todo, articulando também suas observações com os respectivos topos.
- As máscaras Gueledé colocam em diálogo tradição e contemporaneidade. Na feitura das peças analisadas, o artista utilizou materiais contemporâneos, como tintas industrializadas, para recriar formas vinculadas a repertórios tradicionais. O que significa, para você, o uso de materiais contemporâneos na reinvenção de formas e códigos visuais herdados?
- De que maneira o espetáculo/culto Gueledé pode ser compreendido como um “currículo moral” para a comunidade?
- Como, a seu ver, a observação da natureza se transforma em metáfora visual nos topos escultóricos das máscaras Gueledé?
- Reflita sobre possíveis conexões entre os ciclos da natureza e a vida em comunidade. Em seguida, construa caminhos e sentidos para essas conexões a partir da sua própria realidade e de sua experiência de construção comunitária e social.

5. Máscaras Epa

As máscaras Epa são utilizadas em cerimônias dedicadas à promoção da fertilidade, do bem-estar coletivo e da celebração de figuras ancestrais e líderes proeminentes, reafirmando princípios morais e culturais essenciais à sociedade iorubá. Também conhecidas como Elefon, essas festividades ocorrem sobretudo nas regiões de Ekiti e Igbomina, no nordeste do território iorubá, e mobilizam a memória coletiva ao homenagear guerreiros, curandeiros, sacerdotes e autoridades políticas, articulando concepções de continuidade social.

O festival, celebrado a cada dois anos durante a Festa do Inhame, em março, tem duração de três dias. As máscaras podem também aparecer em funerais, em apresentações públicas promovidas por jovens que alcançam novo status social e em eventos comunitários. Durante as danças, os participantes circulam ao redor de um monte de terra conhecido como “Pequeno Pedaco do Mundo” ou “Terra dos Ancestrais”. Os iniciados devem saltar esse monte, de aproximadamente um metro de altura, sem cair ou danificar a máscara; qualquer queda é interpretada como mau presságio. Ao final da performance, o dançarino recebe louvores da comunidade, especialmente das mulheres, que solicitam bênçãos e fertilidade, reforçando o propósito central do ritual: garantir a continuidade da vida e a harmonia coletiva.

Os temas representados variam segundo a comunidade e o contexto ritual. Entre os povos do norte de Ekiti, o festival apresenta estrutura mais definida, perceptível na ordem de entrada das máscaras e na recorrência de certos tipos. Nos festivais de Erinmope e Otun, a primeira máscara a emergir da floresta é a Oloko, “senhor da fazenda”, cuja cena de um leopardo saltando sobre um antílope simboliza o domínio humano sobre a natureza. Em seguida aparecem as máscaras do guerreiro ou caçador montado a cavalo, Jagunjagun ou Ogum, e a do sacerdote herbalista de Ossaim, o Olosanyin, associadas à força guerreira e ao poder curativo. A sequência culmina na grande máscara Orangun, acompanhada de uma mulher com crianças, reafirmando o papel feminino na geração da vida e o papel masculino na estruturação social.

O culto Epa enfatiza a iniciação dos jovens na maturidade, preparando-os para se tornarem homens vigorosos e disciplinados, aptos a suportar o peso físico e simbólico dessas máscaras, tradicionalmente portadas apenas por homens. A resistência corporal constitui o cerne do ritual e expressa autodomínio, força vital e capacidade de canalizar energias espirituais. O caráter monumental das máscaras traduz esse ideal, pois seu porte exige esforço, concentração e rigor. Carregar



Benin Está Vivo Ainda Lá - Ancestralidade e Contemporaneidade (2007)
Fonte: Flickr - ARTEexplorer.

uma máscara Epa é, portanto, exercício de fortalecimento espiritual e afirmação de potência comunitária.

A parte inferior das máscaras recobre a cabeça do dançarino, enquanto a superestrutura monumental cria uma narrativa visual. O peso, que pode ultrapassar quarenta e cinco quilos, e a altura, frequentemente superior a um metro e oitenta, demandam preparo físico e controle preciso dos movimentos. Durante a dança, as máscaras adquirem dinamismo ao som de cânticos e tambores; a performance alterna gestos solenes e movimentos vigorosos, culminando no salto ritual, ato divinatório que anuncia a sorte do novo ciclo.

Esculpidas em um único bloco de madeira, as máscaras Epa apresentam composições que condensam temas de poder, liderança e espiritualidade. Guiado por convenções estéticas e rituais, o escultor cria arranjos que podem incluir reis, sacerdotes, caçadores, agricultores, mães ou divindades. O patrono define o tema geral e, por vezes, detalhes específicos, que o escultor traduz em formas simbólicas. Embora idealizados, esses conjuntos evocam personagens associados a feitos dignos de louvor. A pintura, tradicionalmente realizada pelo proprietário antes das grandes festas, emprega hoje tintas industriais, em substituição aos pigmentos naturais utilizados no passado.

A compreensão plena dessas esculturas exige atenção à sua dimensão performática, pois é na dança que sua potência se atualiza, conectando a comunidade aos antepassados e ao ciclo vital que eles representam. No acervo do Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, essas máscaras permanecem fora do uso ritual, mas conservam a capacidade de transmitir memória, valores e conhecimentos. Como observa Kifouli Dossou, mesmo deslocadas de seu contexto original, mantêm a força de articular passado e presente, sagrado e artístico, reafirmando sua relevância cultural e simbólica.



Vodun Dan (Divindade de Azouassi),
2007
Autoria: Kifouli Dossou
(135 x 37 x 33,5 cm)
Fonte: Acervo MAB Emanuel Araujo
Crédito de imagem: Joyce Cury

A máscara *Vodun Dan* (*Divindade de Azouassi*), esculpida por Kifouli Dossou e integrante do acervo do Museu Afro Brasil, evidencia a complexidade dos trânsitos culturais na África Ocidental ao articular referências provenientes das tradições fon e iorubá. Embora se filie formalmente ao repertório das máscaras Epa, de matriz iorubá, a obra convoca o panteão fon ao adotar a designação Dan, a serpente cósmica responsável por sustentar e circundar o mundo, garantindo ordem, equilíbrio e continuidade. O epíteto Azouassi reforça seu caráter protetor e gerador, associado à fertilidade, à renovação e à manutenção da coesão do cosmos. Nesse gesto, Dossou estabelece um diálogo entre universos culturais vizinhos, revelando conexões históricas que marcaram a região do Golfo do Benim.

O culto vodum, no qual Dan ocupa posição central, apresenta ressonâncias com a religiosidade iorubá. Ainda que não se trate de equivalências diretas, diversas divindades desempenham funções análogas nos dois sistemas rituais. Azouassi encontra paralelos com Oxum, ambas ligadas às águas doces e à fecundidade; Gu guarda relação com Ogum, divindade do ferro e da tecnologia; Sogbô aproxima-se de Xangô, associado ao trovão; Legba dialoga com Exu na mediação entre mundos; Mami Wata compartilha atributos com aspectos do culto a Iemanjá. Essas aproximações não pressupõem identidade, mas revelam um campo simbólico de ressonâncias no qual diferentes tradições se influenciam e se reconfiguram mutuamente.

Do ponto de vista formal, a máscara apresenta monumentalidade marcada pela presença, no topo da composição, de uma figura feminina entronizada. Seus seios proeminentes e os adornos — pulseiras, tornozeleiras e colares — indicam prestígio social e espiritual. A fisionomia, com cicatrizes faciais em relevo, olhos semicerrados e boca projetada, reforça a autoridade e a interioridade da personagem. Sentada em assento elevado e portando bastões, ela encarna o poder político e ritual, enquanto a coroa em forma de serpente espiralada estabelece vínculo direto com Dan, sintetizando a união entre ordem cósmica e organização social.

Nos planos inferiores distribuem-se quatro figuras menores, possivelmente membros da corte, súditos ou personificações da coletividade que legitima e sustenta o poder da personagem principal. A presença dessas figuras compõem uma estrutura hierárquica que sublinha o caráter relacional do poder, concebido como responsabilidade compartilhada. Na base, uma cabeça humana de grandes dimensões remete à noção iorubá de orí, centro da vitalidade, da consciência e do destino individual.

Esculpida em madeira clara e mantida sem pigmentação, a máscara se destaca pela verticalidade, clareza formal e coesão narrativa. Ao integrar repertórios distintos em uma estrutura unificada, Dossou reafirma a vitalidade das práticas artísticas do Benim contemporâneo e demonstra como diferentes matrizes culturais se entrecruzam na produção de objetos rituais e estéticos, preservando e atualizando memórias ancestrais.

Orí

A filosofia iorubá concebe a cabeça (orí) como o centro da existência humana, pois nela se concentra o axé, a força vital concedida por Olodumaré. O orí orienta a personalidade, o caráter e o destino, constituindo o princípio organizador da vida. Embora o destino seja escolhido antes do nascimento, sua realização não é automática; trata-se de uma potencialidade cuja concretização depende da forma como cada pessoa conduz o próprio orí no mundo. Essa compreensão, que situa a cabeça como locus do poder criador divino, é reiterada em provérbios que afirmam que “a cabeça de uma pessoa é o seu criador” e “a cabeça de uma pessoa é a sua origem”, indicando que o orí é manifestação de Olodumaré e fundamento vital da existência.

A centralidade do orí reúne dimensões físicas e metafísicas inseparáveis. No plano físico, a cabeça abriga órgãos essenciais à vida e à identidade individual: o cérebro, sede da razão e da sabedoria; os olhos, que permitem perceber e orientar-se no mundo; o nariz, associado à respiração e à vitalidade; a boca, por onde se recebe alimento e se articula a palavra; e os ouvidos, responsáveis pela escuta. A integridade da cabeça é vista como condição para a manutenção da vida e do equilíbrio psíquico, distinguindo-se entre um orí íntegro e um orí perturbado. No plano metafísico, diferencia-se entre o *orí òde* (“cabeça exterior”), forma visível e material, e o *orí inú* (“cabeça interior”), essência invisível que contém o destino e liga o indivíduo ao poder criador do cosmos. É nesse nível interno que se localiza o aspecto do axé que impulsiona cada pessoa em direção ao caminho escolhido antes do nascimento.

Na arte iorubá, esses princípios tornam-se visíveis pela ênfase conferida à cabeça nas esculturas figurativas, frequentemente representada em proporção ampliada e com acabamento minucioso. Tal ampliação não se reduz a uma convenção formal, mas expressa visualmente uma cosmologia em que corpo, espírito e destino formam um todo indissociável. As esculturas apresentam três modos de representação do orí: o naturalista, que corresponde ao *orí òde* e aparece nas ca-

beças de terracota e bronze de Ifé e em efígies funerárias; o estilizado, que reflete qualidades internas ligadas ao *orí inú*; e o abstrato, que remete a *òkè ipòrí*, substância primordial da qual o *orí* é moldado antes da existência terrena.

Ao ampliar e destacar a cabeça, a arte iorubá torna tangível o princípio que sustenta essa filosofia: é no *orí* que reside a força que anima a vida, conecta o humano ao divino e orienta o percurso singular de cada pessoa no mundo.

Perguntas para discussão

- Como a presença da serpente espiralada no topo estrutura a leitura da máscara? Que relações você percebe entre essa forma e as ideias de ordem cósmica, proteção e continuidade descritas no texto?
- A figura feminina entronizada reúne atributos políticos, rituais e espirituais. Que elementos visuais contribuem para essa percepção?
- Observe as figuras menores distribuídas nos níveis inferiores. Que sugestões sobre hierarquia, coletividade ou legitimidade do poder emergem dessa organização espacial?
- A máscara combina referências fon e iorubás em uma única composição. Que pistas visuais permitem perceber esse entrelaçamento cultural? Como isso influencia sua leitura?
- A cabeça na base remete ao orí, centro do destino e da vitalidade. O que muda na interpretação da obra quando você considera que toda a narrativa está literalmente apoiada sobre esse elemento?
- A ausência de pigmentação nesta máscara contrasta com outras obras de Kifouli Dossou. Como a escolha pela madeira sem pintura afeta sua percepção de volume, hierarquia e sacralidade?
- Quais aspectos da verticalidade — da base ao topo — ajudam você a compreender como a obra articula cosmos, sociedade e ancestralidade?
- Se você encontrasse outra máscara com estruturas narrativas em camadas, que elementos observados aqui (postura, gestos, símbolos, relações entre figuras) poderiam ajudá-lo a interpretá-la?



Epa (O viajante), 2007
Autoria: Kifouli Dossou
(152 x 37,5 x 43,5 cm)
Fonte: Acervo MAB Emanuel Araujo
Crédito de imagem: Joyce Cury

A máscara Epa intitulada *O viajante*, criada por Kifouli Dossou, evidencia a centralidade do movimento, da travessia e do poder guerreiro na cosmologia iorubá, em que a figura do caçador equestre ocupa papel recorrente nas superestruturas dessa tipologia escultórica. Talhada em madeira de tonalidade clara, a obra organiza-se em estrutura vertical escalonada, articulando personagens e motivos simbólicos distribuídos em diferentes níveis.

No topo encontra-se o cavaleiro monumentalizado, portando uma lança e montado sobre um cavalo em escala reduzida. A discrepância entre o tamanho do animal e a dimensão ampliada da figura humana não implica ausência de naturalismo, mas expressa hierarquia simbólica: o viajante — concebido como herói, líder ou ancestral — constitui o núcleo da narrativa. A ênfase dada à cabeça (orí), representada de modo desproporcional, reforça seu sentido cosmológico. No pensamento iorubá, o orí é o princípio que governa o destino e a interioridade do indivíduo, primeira divindade a ser cultuada, razão pela qual recebe destaque formal.

A figura pode remeter a chefes antigos, personagens civilizadores ou ao próprio Ogum, orixá da guerra, da metalurgia e dos caminhos. Elementos como a cabaça de medicações protetoras esculpida no peito, o capacete cônico, o pescoço anelar composto por colares sobrepostos e as marcas de escarificação intensificam sua autoridade política e ritual. Embora tais atributos dialoguem com o repertório de Ogum, também integram a iconografia mais ampla das máscaras de guerreiros; assim, a identificação precisa depende do contexto regional de origem, especialmente em Ekiti, onde, durante a estação chuvosa e nas primeiras colheitas de inhame, são realizados sacrifícios dedicados a esse orixá.

Outro aspecto é o contraste entre os olhos abertos da figura central, voltados ao plano visível, e os olhos cerrados da cabeça esculpida na base cilíndrica, orientados ao domínio ancestral. Esse contraponto visual sugere a mediação permanente entre o mundo terreno e o mundo espiritual. Em torno da base, personagens menores — músicos, guerreiros, conselheiros, mulheres e crianças — compõem uma cena de sustentação coletiva, reafirmando a posição de autoridade do herói montado. Máscaras desse tipo evocam a memória histórica segundo a qual muitos reinos de Ekiti foram fundados por grupos migrantes liderados por chefes guerreiros, cuja força e legitimidade se perpetuam nas narrativas plásticas.

Quem é Ogum?

Ogum é um orixá do panteão iorubá, cultuado em diversas regiões da África Ocidental, especialmente na Nigéria, no Benim e no Togo, bem como nas religiões de matriz africana no Brasil, em Cuba (santería) e no Haiti (vodou). Reconhecido como divindade da guerra, da caça e da metalurgia, simboliza força combativa, determinação, trabalho e domínio sobre o ferro. Seus principais atributos incluem espada, faca, enxada e outros instrumentos metálicos que remetem tanto ao combate quanto às atividades agrícolas.

Na tradição oral, Ogum é apresentado como rei e guerreiro divinizado, lembrado por sua coragem e por introduzir o ferro como recurso civilizatório. Muitos estudiosos entendem que essa figura estabelece um elo entre mito e história, uma vez que o desenvolvimento da metalurgia desempenhou papel decisivo na organização social e tecnológica das sociedades iorubás e jeje.

Diversos itan (itàn), ou seja, narrativas da tradição iorubá, relatam sua trajetória. Um dos mais conhecidos explica sua natureza guerreira e ambivalente: após vencer inúmeras batalhas, Ogum retornou triunfante a Irê, onde foi celebrado pela população. Embriagado de vinho de palma, perdeu o controle e matou seus próprios súditos. Ao perceber o ocorrido, fincou a espada na terra e desapareceu, transformando-se em orixá. O mito evidencia a dualidade de sua força, simultaneamente protetora e destrutiva.

Outra narrativa lhe atribui o ensinamento do uso do ferro aos humanos, possibilitando o desenvolvimento de armas, ferramentas agrícolas e instrumentos de caça. Por essa razão, Ogum é venerado como patrono de ferreiros, caçadores, agricultores e guerreiros. Em várias tradições, aparece estreitamente vinculado a Exu: enquanto Exu abre os caminhos por meio da comunicação e da astúcia, Ogum os desbrava com a força do ferro. Essa complementaridade é fundamental nos rituais, pois a eficácia das ações depende da atuação conjunta dessas duas divindades.

Perguntas para discussão

- Como a desproporção entre o cavalo reduzido e a figura humana monumentalizada orienta sua leitura sobre autoridade, força ou liderança na narrativa escultórica?
- A obra explicita um contraste entre os olhos abertos do herói e os olhos cerrados da cabeça na base. Que interpretações esse diálogo visual sugere sobre a relação entre mundo visível e mundo ancestral?
- Que elementos da composição vertical — cavaleiro, acompanhantes, músicos, personagens de apoio — ajudam você a perceber como a máscara organiza uma hierarquia de funções dentro da comunidade?
- Observe os atributos do viajante (lança, capacete, cabaça de medicina, marcas de escarificação). Como esses detalhes visuais contribuem para identificar a figura como herói, chefe, caçador ou possível referência a Ogum?
- Ao examinar as figuras que sustentam a base, que pistas elas oferecem sobre a ideia de coletividade e genealogia no universo iorubá? Como elas influenciam sua leitura de outras máscaras compostas por múltiplos personagens?



*Epa Dada (Rei dentro da casa de Guele-
dé), 2007*

Autoria: Kifouli Dossou
(142 x 36 x 46 cm)

Fonte: Acervo MAB Emanuel Araujo
Crédito de imagem: Joyce Cury

A máscara *Epa Dada* (*Rei dentro da casa de Gueledé*), talhada por Kifouli Dossou, instaura um diálogo simbólico particularmente expressivo entre dois universos rituais iorubás. De um lado, situam-se as máscaras Epa, associadas à legitimação da autoridade masculina, ao poder guerreiro e à maturidade social; de outro, as celebrações Gueledé, centradas na agência das *Iyami*, as Grandes Mães ancestrais, cujo poder está ligado à fertilidade, à proteção e ao equilíbrio coletivo. Ao inserir a figura do “rei” no espaço de Gueledé, o artista enfatiza a precedência da sabedoria feminina como fundamento indispensável para a legitimação política e espiritual da liderança masculina, sublinhando a interdependência entre esses dois domínios rituais.

O título mobiliza ainda o termo *Dàda*, passível de múltiplas leituras. Ele pode remeter ao orixá homônimo, associado à fertilidade e à infância, ou, em sentido metafórico, à palavra que designa cabelos crespos ornamentados, marca de vitalidade, distinção e bênção no contexto iorubá. Essa polissemia amplia o escopo interpretativo da obra, que articula potência guerreira, proteção feminina e prosperidade.

Formalmente, a máscara organiza-se em níveis narrativos distintos. No topo, eleva-se um cavaleiro monumentalizado, montado sobre um cavalo estilizado, empunhando uma lança e portando adornos peitorais e amuletos. A cabeça ampliada, coroada por capacete cônico de aba larga e ladeada por barba finamente talhada, evidencia maturidade, legitimidade e prestígio, conformando o ideal heroico que define as máscaras Epa.

A base circular sustenta figuras menores — homens e mulheres em diferentes posturas — interpretadas como conselheiros, guerreiros, acompanhantes ou membros da comunidade que legitimam e amparam a autoridade do personagem principal. Essa estrutura hierarquizada reafirma a concepção de poder como responsabilidade compartilhada, sustentada pelo coletivo. No pedestal cilíndrico, uma face esculpida de olhos semicerrados estabelece conexão direta com o plano ancestral, indicando que a interioridade espiritual constitui o fundamento invisível do poder manifestado na esfera social.

A obra demonstra, assim, como Dossou preserva os códigos estéticos e simbólicos próprios das máscaras Epa, ao mesmo tempo em que os reinscreve em um horizonte de diálogo entre masculino e feminino, autoridade e fecundidade, tradição e reinvenção. A máscara revela a vitalidade das práticas escultóricas iorubás e sua capacidade de gerar sentidos renovados quando reinterpretadas em chave contemporânea.

Perguntas para discussão

- Quais elementos visuais ajudam você a perceber o diálogo entre força guerreira (Epa) e fertilidade/prosperidade (Gueledé e o termo *Dàda*)? Como esses domínios se equilibram na composição?
- Observe as figuras menores que circundam a base: que relações de apoio, aconselhamento ou sustentação coletiva elas sugerem? Como isso contribui para entender o poder como responsabilidade compartilhada?
- A cabeça ancestral na base apresenta olhos semicerrados, enquanto o cavaleiro monumentalizado ostenta olhar firme. Que sentidos esse contraste pode produzir sobre interioridade espiritual e ação no mundo visível?
- A estrutura vertical organiza uma narrativa que vai do plano ancestral ao plano social e ao plano heroico. Como essa ascensão simbólica orienta sua percepção da obra como comentário sobre genealogia, autoridade e transformação?



Mi Si Gbè - Respectez la vie
[Respeite a vida], 2014
 Autoria: Kifouli Dossou,
 Madeira, 300 x 45 Ø cm
 Fonte: Acervo MAB Emanuel Araujo
 Crédito de imagem: Levi Fanan

A escultura em forma colunar, com três metros de altura, foi talhada em dois blocos de madeira e encomendada por Emanuel Araujo para a exposição *Africa Africans* (2015). Concebida especificamente para o Museu Afro Brasil, trata-se de uma máscara criada fora do contexto ritual, apresentada sem pintura e preservando o acabamento natural da madeira.

A obra organiza-se em camadas verticais que, articuladas como um corpo coletivo, constroem uma narrativa ascensional sobre a vida social, ancestral e espiritual. Essa estrutura traduz a interdependência entre os seres e o movimento que conecta o mundo terreno ao domínio do sagrado. Sob essa perspectiva se compreende o sentido de *Mi Si Gbé*, expressão que significa “respeito à vida” e orienta toda a concepção escultórica.

Na base, a máscara apresenta fisionomia geometrizada, com planos angulosos, nariz triangular, olhos semicerrados e boca circular vazada, aproximando-se formalmente do estilo das máscaras Epa. Tradicionalmente empregadas em cerimônias dedicadas à fertilidade, ao bem-estar coletivo e à memória de figuras ancestrais, essas máscaras pressupõem esforço físico e autocontrole por parte do dançarino, simbolizando a capacidade de canalizar energias vitais em benefício da comunidade.

Apesar da referência formal à Epa, o sentido simbólico ativado por essa máscara se aproxima das concepções de Gueledé que celebra o poder das mães ancestrais e as forças da maternidade, da sabedoria e da criação. Dossou integra, assim, a monumentalidade das máscaras Epa à espiritualidade de Gueledé: se o rosto-suporte remete à estrutura cerimonial de Epa, é o princípio feminino ancestral que anima e legitima o mundo representado acima dele.

Nos níveis superiores distribuem-se figuras humanas de diferentes idades e ocupações, compondo uma cena de vida comunitária. Mulheres, homens, crianças e anciãos realizam tarefas como carregar recipientes, remar, pescar, cultivar e cuidar. Entre eles, destacam-se também o músico, o caçador e o guerreiro, ampliando a representação das funções sociais e espirituais.

Entre os elementos zoomórficos, sobressai a coruja, símbolo de sabedoria feminina e da força das mães ancestrais no culto Gueledé. Por seus hábitos noturnos, associa-se ao domínio do invisível e às potências espirituais das mulheres mais velhas, cujo poder pode ser simultaneamente criador, transformador e destrutivo. Na cosmologia iorubá, a noite pertence ao princípio feminino, e por isso a coruja, capaz de ver na escuridão, torna-se emblema de vigilância, conhecimento profundo e autoridade espiritual.

A caveira inserida na composição remete aos ancestrais, cuja presença permanece ativa na cosmologia iorubá. Longe de pertencerem ao passado, eles

continuam a agir sobre a vida dos descendentes, assegurando proteção, orientação e equilíbrio entre os mundos visível e invisível. Sua presença reafirma o caráter sagrado da vida e evidencia que sua continuidade depende da cooperação, do trabalho coletivo e dos vínculos intergeracionais.

No centro da escultura, uma mulher sentada segura um cajado, insígnia de poder, reafirmando a centralidade feminina na organização social e espiritual. Sentar-se no banco denota maturidade e autoridade, indicando uma manifestação das mães primordiais, guardiãs do equilíbrio e da continuidade. Seus seios expostos simbolizam fertilidade e generosidade, expressando o axé, energia vital concedida por Olodumaré.

Entre as figuras menores, um homem nu segura o falo, símbolo de força vital e prosperidade. Acima dele, uma figura masculina monumental ergue um recipiente com tampa, gesto que destaca sua posição central. A cena evidencia a complementaridade entre forças femininas e masculinas, em que o poder se estrutura pela reciprocidade e não por hierarquias rígidas. O homem apoia-se sobre a cabeça da mulher, o orí — sede do destino e princípio espiritual — em gesto que simboliza projeção e ascensão: ele é elevado por ela, sustentado pela energia que conecta o mundo terreno ao sagrado.

No topo da obra, uma figura antropomórfica de traços geometrizados integra-se ao entrelaçamento entre um pássaro e uma serpente. Abaixo, duas figuras ajoelhadas seguram gamelas em gesto de oferenda. Sobre suas costas repousam potes dos quais emergem a cabeça e a cauda da serpente, criando um movimento circular que expressa continuidade, transformação e regeneração. O pássaro segura a serpente pelo bico, como se a conduzisse, enquanto ela parece alimentar-se do que é ofertado, simbolizando a reciprocidade entre humanos e divindades.

Nada em *Mi Si Gbé* parece ser puramente decorativo. Cada elemento compõe uma rede simbólica interdependente que espelha a totalidade do cosmos. A obra sintetiza a filosofia iorubá, na qual a ancestralidade funda a vida, o cotidiano a sustenta, os princípios feminino e masculino se equilibram e o espiritual transcende o material. Respeitar a vida, como anuncia o título, é reconhecer essa teia de relações e responsabilidades que mantém o mundo em movimento e harmonia.

Perguntas para discussão

- Como a coluna organiza uma narrativa ascensional que conecta vida cotidiana, ancestralidade e mundo espiritual? Que pistas visuais orientam esse percurso de leitura?
- De que maneira a relação entre a figura feminina central, o homem que se apoia sobre sua cabeça e a figura masculina superior expressa a complementaridade entre forças femininas e masculinas?
- Observe a caveira, a coruja e a serpente: como esses elementos articulam diferentes dimensões da existência — morte, sabedoria e transformação — dentro de um mesmo sistema simbólico?
- Como os gestos das figuras humanas (carregar, remar, ofertar, sustentar, elevar) contribuem para representar a interdependência social que o título sugere?
- Que aspectos formais reforçam a ideia de que todos os níveis da escultura dependem uns dos outros?
- No topo, o entrelaçamento entre pássaro e serpente cria um movimento circular. Que interpretações sobre continuidade, ciclo da vida ou reciprocidade esse motivo visual desperta em você?
- A base geométrica apresenta olhos semicerrados e boca vazada. Como essa expressão, associada ao papel ancestral do orí, transforma sua leitura daquilo que se ergue acima dela?
- Se você observasse outras esculturas africanas em forma colunar, que elementos de *Mi Si Gbé* poderiam ajudá-lo a interpretar relações entre corpo, comunidade e cosmos?
- Localize no mapa onde vivem os povos lorubá e Fon. Que outros grupos habitam a mesma região?



Kifouli Dossou.

Crédito da imagem:
Fotógrafo não identificado,
data não identificada.



QUE ZINKPE | BENIM

KIFOULI DOSSOU | BENIM

KIFOULI DOSSOU
Mi Si Gbè (Respectez la vie)
2014
Madeira
Acervo Museu Afro Brasil

KIFOULI DOSSOU
Totem
Madeira pintada
Coleção particular

Um pouco mais sobre a representação das aves

No pensamento iorubá, as aves são concebidas como mediadoras entre diferentes planos de existência, pois transitam entre a terra e o céu e percorrem longas distâncias, inclusive sobre as águas. Por essa razão, sacrifícios consumidos por pássaros são compreendidos como oferendas conduzidas por eles ao destino adequado, reforçando o vínculo simbólico entre pássaro, orí e axé.

Essa relação se manifesta também nos mitos de criação. Em Ilê-Ifé, narra-se que Odudua recebeu de Olodumaré uma galinha de cinco dedos encarregada de espalhar a areia primordial sobre as águas, permitindo a formação da terra firme. Em outra narrativa, Odu desce do céu portando um axé especial guardado em uma cabaça que abriga um pássaro. Nesses relatos, a ave atua como agente de transformação, mediando o processo que converte potência em existência.

No plano político e ritual, o simbolismo permanece. As coroas de contas (adé) dos reis iorubás frequentemente apresentam aves na parte superior, indicando que a autoridade real não é apenas administrativa, mas também espiritual. Investido de axé, o rei detém o poder de sustentar, equilibrar ou suspender a vida, articulando responsabilidade moral, domínio ritual e liderança comunitária.

As marcas faciais iorubás: significado, prática e declínio

As marcas faciais iorubás, conhecidas como *ila*, constituem um repertório simbólico e identitário central entre os povos iorubás da Nigéria, do Benim e do Togo. Produzidas por meio de incisões ou queimaduras superficiais tratadas com pós ou pigmentos, essas cicatrizes possuem múltiplas funções, que vão desde a identificação de linhagens familiares e comunidades de origem até seu reconhecimento como sinais de beleza e proteção espiritual, especialmente no contexto do fenômeno do *àbíkú*, associado à morte precoce de crianças. A diversidade desses padrões é ampla e segue lógicas que variam segundo sexo, idade e região, como nos estilos observados em Ifé, Ijebu ou Oyó, compondo um sistema visual complexo que estrutura noções de pertencimento e memória coletiva.

A execução das *ila* é tradicionalmente confiada aos *olóolà*, especialistas reconhecidos por sua habilidade técnica e, muitas vezes, herdeiros do ofício. Seu

trabalho exige destreza no manejo das lâminas, controle do sangramento e domínio de práticas que favorecem a cicatrização, garantindo a legitimidade ritual do procedimento. A aplicação das marcas pode ocorrer nos primeiros meses de vida, vinculando o recém-nascido à sua linhagem, ou em etapas posteriores, durante ritos de passagem ou celebrações específicas. Embora em algumas narrativas míticas as escarificações sejam simbolicamente associadas ao universo do ferro e ao orixá Ogum, patrono da metalurgia, essa relação diz respeito sobretudo à técnica e ao instrumento utilizado, distinguindo-se do papel atribuído a Òbatálá como modelador da forma humana.

Entre os padrões mais conhecidos destacam-se o *Kpèlè*, composto por três linhas verticais em cada bochecha e difundido entre grupos como *Egbá e Ijebu*, frequentemente associado a ideais de beleza e refinamento; o *Abaja*, formado por três longas linhas horizontais em cada bochecha e, em Oyo, complementado por marcas na testa, podendo indicar vínculos políticos ou territoriais com o antigo império; o *Pélé*, variante mais delicada do *Kpèlè*, caracterizado por linhas finas e discretas; o *Ture*, constituído por marcas pontilhadas ou pequenas incisões repetidas; e o *Gombo*, composto por linhas verticais múltiplas e profundas, associado a linhagens específicas. A distribuição e o significado dessas marcas, contudo, não são homogêneos, variando conforme o subgrupo, a cidade e as tradições familiares.

A presença dessas escarificações manifesta-se também de forma estilizada nas artes visuais, especialmente nas máscaras Gueledé. Entalhadas na madeira, as marcas inseridas nas bochechas e na testa não apenas replicam padrões identitários, mas traduzem a estética da escarificação para o domínio escultórico, compondo um vocabulário visual que confere simbolismo às figuras representadas.

A partir do século XX, a prática da escarificação entrou em declínio. A urbanização, as mudanças nos valores estéticos, as legislações restritivas e as preocupações com a saúde pública contribuíram para sua diminuição, gerando debates sobre a preservação de identidades visuais e o direito das comunidades de decidir sobre seus modos de inscrição corporal. Ainda assim, a permanência iconográfica das marcas em máscaras e esculturas evidencia sua relevância histórica e cultural, preservando, no campo visual, significados que ultrapassam a prática contemporânea.

Glossário

Acervo

Conjunto de obras, objetos, documentos e materiais que integram a coleção permanente de uma instituição cultural ou museológica.

Alapini

Título que designa o posto máximo na hierarquia do culto Egungun.

Amuleto

Objeto investido de poder protetivo ou simbólico, utilizado para resguardar indivíduos ou comunidades contra forças negativas.

Antepassado

Pessoa da qual alguém descende, geralmente mais remota na linha de parentesco que um avô.

Axé

Força vital e princípio de eficácia espiritual no pensamento iorubá, que dinamiza ações, rituais e relações entre o mundo visível e o invisível.

Babá Egún

Status elevado que um falecido pode alcançar, atribuído àqueles cuja vida foi marcada por conduta exemplar, feitos honrosos e respeito ancestral.

Caulim

Argila branca fina utilizada tradicionalmente na pintura corporal, em máscaras e em ritos de proteção.

Celebração

Festividade ou observância marcada por atividades especiais.

Cosmologia

Conjunto de concepções sobre a origem, organização e funcionamento do universo, articulando dimensões espirituais, sociais e naturais.

Culto

Sistema de práticas religiosas e rituais dedicados a divindades, ancestrais ou forças espirituais, organizado segundo normas e hierarquias específicas.

Cultura

Conjunto integrado de conhecimentos, práticas, valores e comportamentos transmitidos entre gerações.

Comunidade

Coletivo social estruturado por vínculos de parentesco, práticas rituais, responsabilidades compartilhadas e formas próprias de organização cultural.

Diáspora africana

Processo histórico de dispersão de povos africanos para outras regiões do mundo, especialmente pelo tráfico atlântico, cujas memórias permanecem em práticas culturais, artísticas e religiosas.

Egungun

Culto iorubá dedicado aos ancestrais masculinos, cujas aparições mascaradas atualizam a presença espiritual dos mortos entre os vivos.

Epa

Máscara iorubá de grande porte utilizada em festivais que celebram fertilidade, liderança, proteção e continuidade comunitária.

Escarificação

Marcas corporais produzidas por incisões na pele, utilizadas como sinais identitários, estéticos ou espirituais.

Estilizado

Conforme um estilo específico, priorizando convenções formais em vez da reprodução fiel da natureza.

Figurativo

Obra de arte que representa imagens reconhecíveis.

Fon

Povo da África Ocidental, especialmente do Benim, cuja história e cultura dialogam com tradições iorubás, resultando em expressões híbridas.

Gueledé

Conjunto de máscaras, rituais e performances iorubás dedicados às forças femininas ancestrais chamadas Iyami, ou Grandes Mães, associadas à proteção, mediação e equilíbrio social.

Iyami

Forças femininas ancestrais no pensamento iorubá, detentoras de poder espiritual, proteção e capacidade de sustentar a ordem comunitária.

Iconografia

Conjunto de imagens e símbolos associados a determinado tema, tradição religiosa ou narrativa mítica.

Iniciação

Processo ritual que integra indivíduos às sociedades religiosas ou grupos especializados, conferindo saberes, responsabilidades e pertencimento.

Insígnia

Emblema, símbolo ou parâmetro indicativo de realeza ou autoridade.

Iorubá

Grande grupo etnolinguístico da África Ocidental, predominantemente localizado no sudoeste da Nigéria, Benim e Togo, com presença marcante na diáspora.

Linhagem

Transmissão de saberes, funções ou técnicas entre gerações de uma mesma família ou grupo, especialmente em contextos rituais e artísticos.

Naturalista

Feito de acordo com a aparência observável da natureza.

Ogum

Orixá do panteão iorubá, associado à guerra, à caça, à agricultura e à metalurgia; patrono de ferreiros, caçadores e trabalhadores do fogo e do ferro.

Olodumaré

Ser supremo na cosmologia iorubá, origem de toda existência e portador do axé.

Onilu

Tamborista ritual com autoridade para conduzir ritmos, aparições e movimentos no culto Egungun.

Orí

Conceito iorubá que designa a cabeça como sede do destino, da interioridade e da força vital do indivíduo.

Orixás

Conjunto de divindades do panteão iorubá, associados às forças da natureza, aos domínios da vida social e aos princípios ético-espirituais que organizam a existência humana.

Ráfia

Fibra extraída da palmeira ráfia, utilizada para a confecção de trajes, cestos e objetos rituais.

Relevo

Escultura que se projeta de uma superfície de fundo.

Ritual

Conjunto formalizado de práticas religiosas, performativas ou sociais.

Simbólico

Que representa ou expressa ideias, crenças ou valores.

Tradição

Conjunto de práticas transmitidas ao longo de gerações, constituindo referenciais culturais em constante reinterpretação.

Vodum

Conjunto de divindades e práticas religiosas dos povos Fon e Jeje, de forte presença no Benim e com ressonâncias na diáspora.

Zangbeto

Sociedade fon responsável por garantir ordem, segurança e proteção comunitária, cujas figuras mascaradas utilizam trajes volumosos de ráfia.

7. Entrevista com Kifouli Dossou

Por Yao Jean-Pierre Beranger Koffi (Educador) e Francisco Phelipe Paz (Educador)²



² A entrevista foi publicada na Revista EducaMAB, edição 5 (2024), com tradução para o francês e comentários em Fon, idioma original do artista. As questões foram elaboradas em português e francês por Yao Jean-Pierre Beranger Koffi e Francisco Phelipe Paz. A entrevista em Fon, realizada presencialmente na residência do artista, em Cové, Benin, e a tradução Fon-francês foram conduzidas por Arthur Adoutan; a tradução francês-português ficou a cargo de Yao Jean-Pierre Beranger Koffi e Francisco Phelipe Paz.

Kifouli Dossou

Créditos da imagem:
Autoria desconhecida, 2007
Fonte: *Catálogo Benin está vivo ainda lá: Ancestralidade e Contemporaneidade*, 2007.



Kifouli Dossou está à direita de uma escultura formada por uma figura humana feita em madeira, usando chapéu de palha, puxando uma carroça de madeira com uma grande esfera composta de objetos coloridos. O ambiente ao fundo é contemporâneo.

Fonte da imagem: Arquivo pessoal do artista.

³ A obra de Kifouli Dossou é marcada por no mínimo duas dimensões da noção de funcionalidade. O artista destaca a funcionalidade de suas obras naquilo que diz respeito a sua função social e ética de comunicação. Isto é, ele está preocupado na forma e no alcance das mensagens que suas obras passam. Em uma de suas obras no Museu Afro Brasil, Kifouli fala da crise de abastecimento e comércio ilegal de combustíveis no Benim. Um dos aspectos de complexidade das suas obras é como, articulando outra noção de funcionalidade, ele está inserido e dialogando com a tradição das máscaras Gèlèdès e os seus usos culturais nas cerimônias, festividades e honrarias comunitárias e religiosas.

Para começar, gostaríamos de entender melhor sua trajetória como artista. Poderia nos contar um pouco sobre seu percurso? Como você começou no mundo da arte? Houve algum evento ou pessoa que o inspirou a seguir esse caminho?

Kifouli Dossou:

Para iniciar, devo esclarecer que a escultura é uma herança familiar. Meu pai e três de seus filhos praticavam essa arte. Comecei a trabalhar com escultura aos 10 anos. Foi apenas aos 15 anos que decidi fazer dela uma carreira, baseando-me nos conhecimentos herdados de meu irmão mais velho, Amidou Dossou, que é especializado na escultura de máscaras Gueledé e possui uma técnica pessoal. Em meu caso, meu trabalho é fundamentado em conselhos e orientações, levando em consideração o passado, o presente e o futuro para expressar minhas opiniões. Não realizo esculturas como meus predecessores; assim, criei formas distintas das demais. Estou envolvido nesta atividade há 33 anos e considero que adquiri vasta experiência. Atualmente, estou desenvolvendo novos modelos para transformar minha abordagem na escultura, com o objetivo de tornar minhas obras mais atraentes e funcionais.³

Quais foram os momentos mais marcantes de sua carreira que você gostaria de destacar?

Kifouli Dossou:

Na realidade, dois momentos marcantes realmente definiram minha carreira como artista. Primeiro, as dificuldades que enfrentei no início e que quase me levaram a me tornar agricultor, pois não tive a chance de ir à escola como a maioria dos meus colegas. No início da minha carreira, eu me esforçava muito, mas ainda não colhia os frutos do meu trabalho. A paciência e a perseverança acabaram sendo recompensadas quando tive a oportunidade de conhecer o grande artista Romuald Hazoumè ⁴, que me ajudou significativamente, restaurando meu entusiasmo e me permitindo alcançar o nível em que estou hoje. Em segundo lugar, há cerca de 10 anos, comecei a experimentar a felicidade em minha atividade devido ao incentivo do governo do Benim. Consegui valorizar minhas obras, o que me permitiu atender às necessidades da minha família e realizar alguns projetos.

Como era o lugar onde você nasceu? Como foi sua infância?

Kifouli Dossou:

Eu nasci em uma vila que não era nada desenvolvida. Comecei a perceber essa realidade quando tinha 6 anos. Cresci em uma família monogâmica com meus pais e mais três irmãos, sendo o caçula. Meus dois irmãos e eu trabalhávamos com escultura em madeira. Minha infância não foi realmente feliz, pois meu pai já não tinha mais recursos suficientes para suprir minhas necessidades. Devo mencionar que, aos 8 anos, comecei a me sustentar. Por necessidade, evolui bastante em comparação com meus irmãos.

Ao olhar para trás, você consegue identificar em que momento a arte já fazia parte dessa fase da sua vida?

Kifouli Dossou:

Foi aos 10 anos que comecei a trabalhar com escultura, mas foi aos 15 anos que realmente compreendi que essa era a minha vocação e que poderia me sustentar.

De onde vêm suas inspirações? Quais artistas, movimentos ou experiências influenciaram seu trabalho? Como essas influências se refletem em suas obras?

Kifouli Dossou:

Minhas inspirações vêm de forma espontânea em muitas circunstâncias e de maneira quase inesgotável. Por exemplo, o fato de você estar me fazendo perguntas já me dá novas inspirações. Trabalho apenas com minhas próprias ideias. Nenhum artista influencia meu trabalho.

⁴ Nascido em Porto Novo, República do Benim, no ano de 1962, Romuald Hazoumè é um escultor e artista plástico de origem Iorubá. O artista se destaca pelo caráter político e multimídia de suas produções: escultura, vídeo, fotografia e pintura. Sempre fazendo uso dos representativos galões de gasolina que hoje modelam a paisagem cultural, econômica e social do Benim. Hazoumè produz novas paisagens que fazem uso desse material para pensar o lugar, as histórias e as identidades africanas, principalmente do Benim e do povo Iorubá. Um dos seus trabalhos mais conhecidos é a obra "La Bouche du Roi" [A Boca do Rei] um contraponto à famosa estampa do tumbeiro inglês Brooks (Brook, Brookes).



Escultura de madeira de duas figuras humanas, uma adulta tocando um grande instrumento de sopro, com uma criança cantando, sentada próxima a seus pés, com cavacos no chão.

Fonte da imagem: Arquivo pessoal do artista.

Como sua comunidade, sua cidade e seu povo influenciam e inspiram sua arte?

Kifouli Dossou:

Na realidade, minha comunidade, minha cidade e a população constituem meu ambiente e também minha fonte de inspiração.

Quais são os principais temas abordados em sua criação e especificamente em suas obras expostas no Museu Afro Brasil?

Kifouli Dossou:

Os principais temas abordados são: o sacrifício exposto para conjurar o mau-olhado, a promoção da paz e a felicidade da população.

Há uma mensagem específica que você deseja transmitir ao público?

Kifouli Dossou:

A mensagem específica que eu gostaria de transmitir ao público é considerar a arte como um valor cultural fundamental que comunica mensagens relevantes, frequentar os museus e comprar as obras para nos incentivar.

Você poderia falar um pouco sobre sua relação com o Brasil? Já esteve no Brasil? Em que contexto?

Kifouli Dossou:

Minha relação com o Brasil é muito boa. Gostaria de destacar o acolhimento que recebi do responsável pelo Museu. No entanto, desde então, nossas relações esfriaram, pois parece que o vínculo entre nós foi rompido. Espero que novas oportunidades surjam para que eu possa me revelar ainda mais. Tive a oportunidade de ir ao Brasil duas vezes para a exposição de minhas obras.

Você teve a oportunidade de conhecer Emanuel Araújo? Como foi sua interação com ele e/ou com o Museu Afro Brasil? Qual é a importância do Museu Afro Brasil para sua carreira artística e para o reconhecimento da sua arte no Brasil, assim como dos artesãos do Benim?

Kifouli Dossou:

Sim, conheci Emanuel Araújo no Museu Afro Brasil. O contato com ele e com o Museu foi muito bom, e o acolhimento foi caloroso. O Museu Afro Brasil Emanuel Araújo foi muito importante para a minha vida artística, pois comprou muitas das minhas obras e me promoveu, revelando-me para o mundo inteiro. É um museu muito bonito.

Você acompanha as produções artísticas no Brasil? Pode discutir a relação estreita que parece existir entre o Benim e o Brasil no campo da arte?

Kifouli Dossou:

Eu vi obras brasileiras que gostei muito. No entanto, desde então, não continuei a me familiarizar com elas. É verdade que percebi uma semelhança entre as obras dos dois países. Gostaria de me inspirar nas histórias que nos contavam, onde o Brasil e o Benim eram considerados dois países irmãos, muito próximos, especialmente devido à deportação de nossos irmãos para o Brasil como escravizados.

Na sua opinião, qual é a importância da arte africana no cenário contemporâneo?

Kifouli Dossou:

Na minha opinião, a arte africana é muito importante hoje em dia. Nos últimos anos, tenho notado uma grande evolução, e nossas obras estão presentes na maioria dos museus ao redor do mundo. Há mais de 20 anos, não havia um grande interesse pela arte africana, mas nos últimos tempos, muitas pessoas têm se interessado genuinamente por ela. Vejo que, tanto no contexto local quanto global, desempenhamos um papel importante através das diferentes temáticas que são desenvolvidas.

Quais são os principais materiais que você usa em suas obras?

Kifouli Dossou:

Os materiais utilizados em minhas obras dependem principalmente da natureza da peça a ser realizada. Utilizo facas e cinzéis muito afiados de diferentes tamanhos, um martelo e madeira. É importante destacar que essas ferramentas não se assemelham às que conhecemos habitualmente. Para garantir a perfeição de minhas obras, não compro minhas ferramentas no mercado; em vez disso, faço com que sejam fabricadas por ferreiros de acordo com minhas preferências. Apresentarei alguns delas aqui.

Quais são as espécies de madeira que você utiliza em suas esculturas?

Kifouli Dossou:

Antigamente, havia duas essências disponíveis: Mérina e Hankankouin. A segunda essência, ou seja, Hankankouin, foi totalmente abandonada devido aos insetos que ela produz e está até mesmo em vias de extinção nas florestas. Há cerca de 13 anos, utilizo exclusivamente a Mérina, que é uma madeira muito durável e que permite realizar as obras de forma adequada.

Qual é a sua relação com a natureza, especialmente com as árvores e a madeira que você utiliza em suas obras? Você colhe a madeira você mesmo? Existem dias específicos ou recomendações que você deve seguir para a colheita e o corte da madeira?

Kifouli Dossou:

Naturalmente, eu vivo da natureza e, por isso, tenho uma excelente relação com ela. Em relação às árvores, eu as admiro e procuro ter acesso regular a elas. Para garantir um suprimento adequado de madeira, criei uma área de três hectares de árvores (Mérina) há cerca de dois anos. No início da minha carreira, eu mesmo cortava a madeira com uma machadinha, pois não havia máquinas para esse fim. Atualmente, eu obtenho a madeira por encomenda em vários lugares. No passado, havia restrições quanto ao corte de árvores. A atividade era estritamente proibida às terças-feiras. Hoje em dia, todas essas restrições foram suspensas e a madeira pode ser cortada todos os dias.

Como você escolhe quais obras serão pintadas e quais manterão a cor natural da madeira?

Kifouli Dossou:

Para escolher quais obras serão pintadas, é simplesmente o próprio trabalho que me orienta espontaneamente, ou seja, a inspiração.

Você está atualmente trabalhando em um projeto específico que gostaria de compartilhar conosco?

Kifouli Dossou:

É preciso reconhecer que tenho muitos projetos em andamento. O primeiro é uma escultura que fala sobre os cantores. Através dessa obra, os convido a transmitir mensagens de amor, paz e felicidade. O segundo projeto é uma escultura em forma de esqueleto que convida ao respeito pelos princípios da vida. O terceiro projeto está em andamento há três anos. Trata-se de uma escultura que representa uma mãe e seus filhos, com o objetivo de mostrar o amor materno. Através dessa obra, convido os homens a oferecer o mesmo amor às crianças.

Você gostaria de deixar uma mensagem final para o público do museu e para os apreciadores da sua arte?

Kifouli Dossou:

Agradeço imensamente ao Museu Afro Brasil por sua parceria e pelo compromisso em destacar e preservar a rica diversidade cultural. Este espaço não é apenas um local de exposição, mas um verdadeiro ponto de encontro para a celebração da

arte e da cultura de diferentes partes do mundo. Eu gostaria que o público frequentasse regularmente os museus e comprasse nossas obras para nos incentivar a prosperar nessa atividade. Espero que o número de visitantes aumente consideravelmente e que os museus se tornem locais de aquisição de conhecimento. De maneira especial, gostaria que os promotores de museus considerassem esses espaços como patrimônios a serem preservados a todo custo e se esforçassem para expor nossas obras, a fim de que os museus apresentem toda a diversidade cultural possível. Por fim, gostaria também que houvesse um apoio financeiro aos artistas.



Conjunto de ferramentas tradicionais de esculpir, incluindo martelos, cinzéis, machados, entre outros. As ferramentas estão dispostas lado a lado em um piso de cerâmica.

Fonte da imagem:

Arquivo pessoal do artista.

Roteiro pedagógico

As atividades propostas estão de acordo com as seguintes habilidades preconizadas pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC) do Ministério da Educação do Governo Federal:

(EF35EF10) Comparar e identificar os elementos constitutivos comuns e diferentes (ritmo, espaço, gestos) em danças populares do Brasil e do mundo e danças de matriz indígena e africana.

(EF69AR34) Analisar e valorizar o patrimônio cultural, material e imaterial, de culturas diversas, em especial a brasileira, incluindo suas matrizes indígenas, africanas e europeias, de diferentes épocas, e favorecendo a construção de vocabulário e repertório relativos às diferentes linguagens artísticas.

(EF07HI03) Identificar aspectos e processos específicos das sociedades africanas e americanas antes da chegada dos europeus, com destaque para as formas de organização social e o desenvolvimento de saberes e técnicas.

Roteiro 1

Tradição e contemporaneidade: o cotidiano que guia o orí

Como visto ao longo deste catálogo, as obras concebidas por Kifouli Dossou dialogam profundamente com sua trajetória enquanto sujeito beninense e com seu percurso como escultor. Para ele, “nasce-se escultor; não se torna escultor”, afirmação que atravessa sua formação no ateliê familiar e orienta seu olhar atento ao cotidiano, às práticas sociais e às tradições que o moldam. Dessa forma, Kifouli reafirma os princípios da tradição viva que, segundo Amadou Hampâté Bâ (1980, p. 181), “reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem pode dizer-se são a memória viva da África”.

Considerando que a tradição viva implica movimento, legado geracional, adaptação e plasticidade diante das transformações do tempo, observamos nos topos das máscaras Gueledé produzidas por Kifouli uma pluralidade de elementos que transitam entre a força ancestral evocada por essas peças e a vitalidade contemporânea que ancora o presente. Os temas representados materializam uma dinâmica que articula dimensões espirituais e ancestrais, mas também questões relacionadas ao bem-estar coletivo, ao cotidiano e às críticas sociais que atravessam o território.

A narrativa escultórica inscrita no topo da máscara associa-se, ainda, à dimensão espiritual dessas peças quando utilizadas sobre a cabeça, sede do destino, o orí. Esse centro de existência humana elabora e orienta a personalidade, o caráter e o percurso vital, constituindo o princípio que articula o indivíduo e tudo aquilo que o circunda. Assim, quando Kifouli nos convida a olhar para o topo de suas narrativas escultóricas, convoca-nos igualmente a voltar o olhar para o entorno. Essa visão ampliada estimula a busca por dimensões não apenas espirituais, mas também éticas, sociais e relacionais, essenciais para a manutenção da vida.

Tendo em vista que o cotidiano orienta a formação do orí na cosmologia lorubá, propomos observar as três máscaras a seguir e, a partir delas, construir coletivamente expressões, sejam palavras, ideias, reflexões ou frases, que articulem as dimensões da tradição viva, do cotidiano e do movimento comunitário presentes nas narrativas escultóricas dos topos das Gueledé criadas por Kifouli Dossou.

Texto escrito por **Isabelle Ferreira.**



Tradição viva

Egoun, 2007
 Autoria: Kifouli Dossou
 (103 x 15,5 x 14,5 cm)
 Fonte: Acervo MAB Emanuel Araujo
 Créditos de imagem: Joyce Cury



Vida cotidiana

Egoun, 2007
 Autoria: Kifouli Dossou
 (103 x 15,5 x 14,5 cm)
 Fonte: Acervo MAB Emanuel Araujo
 Créditos de imagem: Joyce Cury



Movimento comunitário

Egoun, 2007
 Autoria: Kifouli Dossou
 (103 x 15,5 x 14,5 cm)
 Fonte: Acervo MAB Emanuel Araujo
 Créditos de imagem: Joyce Cury

Roteiro 2

Gueledé: formas, sentidos e significados

Integrantes de uma sociedade e de um festival ritual, as Gueledé celebram as forças que emanam das Grandes Mães, atribuindo à figura feminina, sobretudo às mulheres mais velhas, a centralidade dos movimentos ancestrais. No cerne dessa celebração, as narrativas escultóricas incorporam símbolos, cores, formas e significados que expressam tanto a história do artista quanto a relação do detentor da máscara com o universo ritual.

Essa tessitura permite entrelaçar histórias, experiências e elementos que, muitas vezes, não fazem parte do repertório pessoal do artista, mas que, pela articulação cultural, coexistem de maneira harmoniosa na produção artística. Embora pertença ao povo Fon, Kifouli Dossou mergulha profundamente no universo iorubá por meio de sua vivência familiar, possibilitando a construção de sentidos entre culturas que, apesar de separadas por fronteiras territoriais, se conectam por perspectivas culturais, sociais e estéticas compartilhadas.

Ao refletirmos sobre sentidos, significados, formas e cores, somos convidados a explorar como cada detalhe dos topos escultóricos amplia nossas possibilidades de leitura, evocando camadas de memória, tradição e criação presentes nas Gueledé. Nesse percurso, convidamos você a observar atentamente as máscaras apresentadas a seguir e a construir conosco alguns significados a partir da experiência proporcionada por este catálogo e de sua aproximação com as obras do artista.

Texto escrito por **Isabelle Ferreira.**



6

5

4

1

2

3

1 Se os olhos são as janelas da alma, nas máscaras Gueledé esse ditado se amplia. Descritos por alguns intelectuais como olhos em formato de “grãos de café”, sua abertura alongada e expressiva indica os “olhos interiores” e “espirituais” dos ancestrais, aqueles que veem os seres humanos em sua totalidade. (THOMPSON, 2011, p. 27)

Considerando esse sentido simbólico, o que esses olhos, presentes ao longo de toda a máscara, podem representar para você?

Pense em aspectos como visão espiritual, sabedoria, proteção ou outras interpretações possíveis.

2 As escarificações são formas de escrita corporal que expressam visualmente aquilo que o indivíduo representa para sua comunidade. As marcas que observamos aqui funcionam como importantes demarcadores de identidade, pertencimento e hierarquia.

Ao observar a máscara em sua totalidade, você consegue identificar essas “escritas corporais” em outras partes?

Que mensagens ou sentidos essas marcações podem transmitir sobre a pessoa ou o grupo representado?

3 A primeira parte da máscara Gueledé, composta por um rosto humano, apresenta feições que refletem modos tradicionais de vida iorubá, especialmente aqueles associados ao bom caráter (iwa rere).

Ao olhar para o rosto desta máscara, o que você acredita que ela expressa?

Pense em emoções, valores ou comportamentos que esses traços podem comunicar.

4 A ênfase nos detalhes da cabeça (orí) na arte iorubá evidencia um cuidado preciso na escolha das cores e das formas, resultando em um conjunto equilibrado e simétrico.

Os lábios selados que observamos aqui indicam seriedade, reforçada por uma expressão facial que sugere dignidade e nobreza no gesto representado.

5 Como vimos, a serpente que percorre todo o topo dessa máscara também carrega uma simbologia própria. A presença de animais nas máscaras Gueledé revela a importância de conectar o ser humano ao seu entorno.

Diante dessa relação simbólica entre humanos, animais e ambiente, o que as máscaras Gueledé e suas narrativas escultóricas podem nos ensinar sobre o cuidado com o meio ambiente e sobre a forma como nos relacionamos com a natureza ao nosso redor?

6 No topo simbólico da narrativa escultórica de Kifouli Dossou, um vaso se destaca como elemento central. Esse objeto funciona como um signo múltiplo, capaz de abrir diferentes caminhos de interpretação.

A partir da sua observação, que significados você acredita que esse vaso pode sugerir?

Você pode pensar em aspectos como memória, ancestralidade, cuidado, cotidiano, espiritualidade ou outros elementos que o próprio objeto desperta em você.

Roteiro 3

Kifouli e os Egunguns, atravessando as fronteiras

As máscaras Gueledé constituem um elemento profundamente multidisciplinar. Elas integram um conjunto mais amplo composto pela máscara, pela indumentária e pela performance ritual e social, formando um sistema expressivo que evidencia a circulação de influências culturais, espirituais e comunitárias entre diferentes grupos iorubás na Nigéria e em territórios vizinhos.

Nesse contexto, o artista Kifouli Dossou, por meio das máscaras intituladas *Egoun* (2007), apresenta aspectos significativos da tradição Egungun. Seu trabalho evidencia a força de uma prática ancestral dedicada ao culto aos antepassados e à valorização dos feitos que legaram à comunidade. Embora pertença ao povo Fon, Dossou estabelece conexões que ultrapassam limites étnicos e geográficos, articulando em sua narrativa escultórica elementos de uma cultura ampla e dinâmica, da qual também participa.

Os Egungun representam os espíritos ancestrais, e sua presença ritual se constrói por meio de vestimentas, danças, máscaras e movimentos coreográficos que reafirmam a relação entre o visível e o invisível, entre a ancestralidade e sua continuidade nas coletividades contemporâneas. Esses elementos evocam a permanência dos vínculos comunitários e individuais com os antepassados, bem como a vitalidade de tradições que se renovam continuamente. Em diálogos que atravessam fronteiras, práticas relacionadas ao culto aos Egungun também se estabeleceram no Brasil, fruto dos fluxos diaspóricos africanos que moldaram o país.

Percebe-se, assim, que esses elementos se manifestam para além da forma escultórica. Eles se expandem nas vestimentas, nas danças, nos instrumentos musicais e em outros dispositivos expressivos que compõem o universo ritual dos Egungun, atravessando fronteiras e reafirmando a pluralidade das tradições africanas e afro-diaspóricas que dialogam entre si.

Texto escrito por **Isabelle Ferreira.**



Egoun, 2007

Autoria: Kifouli Dossou
(103 x 15,5 x 14,5 cm)

Fonte: Acervo MAB Emanuel Araujo
Créditos de imagem: Joyce Cury



Máscara Gueledé, 2007

Autoria: Kifouli Dossou, Pascal Adjinkou
(205 x 65 x 55 cm)

Fonte: Acervo MAB Emanuel Araujo
Créditos de imagem: Alice Jardim e Joyce Cury

Como desdobramento das reflexões sobre as máscaras, as performances e as tradições vinculadas aos Egungun, convidamos você a participar de uma ação coletiva de caráter visual e sensorial. A proposta consiste na construção de um mural colaborativo, reunindo imagens, palavras, referências visuais, musicais e outros elementos que expressem as múltiplas influências culturais que nos atravessam no cotidiano.

Essa atividade busca estimular a percepção das conexões entre África e Brasil, evidenciando como práticas, símbolos e memórias circulam, se transformam e permanecem vivas em diferentes comunidades.

Para orientar essa participação, propomos a seguinte pergunta disparadora:

“Que fronteiras a minha cultura atravessa?”

Ao responder, cada pessoa contribui com fragmentos de sua própria experiência cultural, permitindo que o mural final se torne um espaço coletivo de reconhecimento, diálogo e valorização da diversidade.

Planos de aula

Plano de aula I

Máscara, corpo e movimento

Nível: Educação Infantil e Ensino Fundamental I (anos iniciais)

Objetivos

- Reconhecer que máscaras africanas são conjuntos corporais completos, integrando cabeça, vestimenta, movimento e sons, e não apenas o rosto esculpido.
- Observar e discutir características das máscaras Gueledé criadas por Kifouli Dossou, valorizando formas, cores, expressões, tecidos e narrativas.
- Identificar partes do corpo humano (olhos, nariz, boca, braços, pernas etc.) e relacioná-las aos elementos das máscaras.
- Experimentar a criação coletiva de uma máscara completa em tamanho real, desenvolvendo percepções espaciais, sensoriais e estéticas.
- Estimular imaginação, observação e diálogo, articulando dimensões artísticas, culturais e corporais.

Materiais

- Papel pardo ou papel kraft em rolo (suficiente para o contorno do corpo de uma criança).
- Lápis preto grosso (para contornos).
- Lápis de cor, giz de cera ou canetas coloridas.
- Tesoura sem ponta.
- Fitas coloridas, papel colorido picado, retalhos e lantejoulas (opcional).
- Imagens das máscaras Gueledé de Kifouli Dossou, disponíveis também no acervo on-line do museu (<https://museuafrobrasil.org.br/pessoas-grupos-instituicoes-organizacoes/kifouli-dossou/>).

Introdução

Converse com as crianças:

- O que é uma máscara? Para que serve?
- Todas as máscaras cobrem apenas o rosto?
- Será que, em algumas culturas, a máscara envolve o corpo todo?

Mostre imagens das obras de Kifouli Dossou e explique de maneira simples:

- As máscaras Gueledé celebram forças femininas protetoras e aparecem com vestes coloridas, tecidos, sinos nos tornozelos e grandes sandálias.
- A máscara só “existe de verdade” quando o corpo está inteiramente vestido e em movimento.
- Em muitos povos, não é o rosto sozinho que concentra a força espiritual, mas sim todo o corpo.

Peça que observem:

- As cores usadas;
- A forma dos olhos, nariz e boca;
- As escarificações (linhas no rosto);
- Os tecidos, franjas e sinos;
- O tamanho da máscara e a ideia de movimento.

Momento de observação ativa (5-10 minutos)

Com as imagens projetadas ou impressas, faça perguntas:

- Onde está a cabeça da máscara?
- O que mais faz parte da máscara além da cabeça?
- Que formas vocês conseguem encontrar?
- Essas roupas parecem leves ou pesadas? Coloridas ou monocromáticas? Grandes ou pequenas?

Reforce:

Para povos Fon e Iorubás, a máscara é um conjunto:
cabeça + corpo + roupa + movimento + música

Atividade prática

Construção coletiva da máscara em tamanho real

Passo 1 – Deitar no papel

Uma criança deita sobre uma folha grande de papel pardo, com braços e pernas afastados. O/A professor/a contorna suavemente sua silhueta com o lápis preto.

Passo 2 – Identificar e marcar partes do corpo

Com a ajuda das crianças, desenhe:

- Olhos
- Nariz
- Boca
- Braços
- Mãos
- Pernas
- Pés

Pergunte:

- Como são os olhos das máscaras de Dossou?
- E a boca?
- As máscaras têm cabelos? Têm chapéus? Têm tecidos?
- Peça que comparem as próprias partes do corpo com as partes das máscaras.

Passo 3 – Transposição para o desenho

As crianças passam a adaptar seu contorno corporal para parecer uma máscara Gueledé inteira, inspirando-se nas imagens:

- Podem desenhar tecidos longos, franjas, colares e padrões geométricos.
- Podem criar adornos na cabeça (superestruturas simbólicas, como aves ou serpentes representadas por Dossou).
- Podem adicionar grandes sandálias, como as usadas nas performances.
- Podem colorir com tons vivos (vermelho, amarelo, azul, verde etc.).

Sugira que inventem padrões, texturas e símbolos.

Essa etapa reforça a dimensão comunitária das performances Gueledé.

Discussão após a atividade

Perguntas possíveis:

- O que mudou quando pensamos a máscara como algo do corpo inteiro?
- Como vocês se sentiram ao ver seu corpo transformado em arte?
- Que partes acharam mais importantes?
- O que gostariam de adicionar à máscara se ela fosse dançar de verdade?

Fechamento

Peça às crianças que caminhem ao redor da máscara em tamanho real, imaginando:

- Como ela se moveria?
- Como dançaria?
- Como soariam seus sinos e tecidos?
- Realizar uma mini-performance com movimentos coreografados.

Sugestão: Busque no YouTube vídeos sobre os festivais Gueledé e sobre a aparição de máscaras em espaços públicos (por exemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=MvhNX8-rGeY>).

Reforce:

“A máscara ganha vida quando o corpo se move.”

Avaliação

Observe se as crianças foram capazes de:

- Reconhecer que a máscara envolve corpo inteiro + vestimenta + movimento.
- Identificar partes do corpo humano e transpor características das máscaras de Dossou.
- Criar conexões entre arte, corpo e imaginação.
- Participar da construção coletiva de maneira cooperativa.

Plano de Aula II

Benim, Daomé e as tradições fon e iorubá: geografia, história e cultura para compreender Kifouli Dossou.

Nível: Ensino Fundamental II (8º e 9º anos) e Ensino Médio

Objetivos

- Identificar o Benim no mapa da África e compreender sua localização estratégica na África Ocidental.
- Compreender aspectos sociais, políticos, econômicos e culturais do país.
- Diferenciar os períodos pré-colonial, colonial e pós-colonial, com foco no antigo Reino de Daomé.
- Conhecer elementos centrais da história e da organização dos povos Fon e suas relações — inclusive de conflito e intercâmbio — com povos Iorubás.
- Explorar permanências e transformações culturais, conectando o passado ao presente por meio das obras de Kifouli Dossou.
- Desenvolver leitura crítica de fontes, mapas e imagens.

Materiais

- Mapa político da África (impresso ou projetado).
- Mapas temáticos (rotas comerciais, fronteiras históricas, línguas, religiões).
- Trechos do arquivo *Kifouli Dossou – Tradições em Fluxo* (sobre cultura fon, performances Gueledé e Epa, história local).
- Acesso a livros, sites institucionais, textos curatoriais e enciclopédias confiáveis.
- Papéis grandes, post-its, marcadores e cartolina.
- Computadores ou celulares para pesquisa orientada.

Introdução

Projete ou distribua um mapa da África. Peça aos estudantes:

- Localizar o Benim.
- Identificar países vizinhos (Nigéria, Togo, Burkina Faso, Níger).
- Analisar sua posição na costa do Golfo da Guiné.

Questione:

- Quais recursos naturais estão presentes nesta região?
- Que rotas comerciais históricas passavam por ali?

- Quais povos ocupam esse território hoje?

Explique que o Benim atual ocupa parte do território onde existiu o antigo Reino de Daomé, cuja história influenciou as tradições fon e muitas práticas artísticas, incluindo as performances com máscaras. Durante o final do século XIX, essa região foi colonizada pela França, tornando-se o Daomé Francês. O país conquistou sua independência em 1º de agosto de 1960, inicialmente mantendo o nome Daomé, e passou a se chamar República do Benim em 1975.

Módulo 1:

Geografia, sociedade e economia do Benim

Divida a turma em grupos. Cada grupo pesquisa um eixo.

1. Geografia física

- Clima (tropical úmido, savanas, florestas).
- Principais bacias e rios.
- Regiões costeiras e interioranas.

2. Aspectos sociais

- Distribuição populacional.
- Idiomas oficiais e locais (francês; fon, iorubá, adja etc.).
- Organização familiar e tradições comunitárias.

3. Economia

- Agricultura (milho, mandioca, algodão).
- Comércio marítimo e relações regionais.
- Indústrias artesanais e têxteis.

4. Cultura e religião

Com base no arquivo de referência, peça que identifiquem:

- Sistema religioso fon (Vodum).
- Importância das máscaras performáticas e dos festivais.
- Tradições que inspiram artistas como Kifouli Dossou, especialmente as sociedades Gueledé e Epa, e seus significados simbólicos na vida comunitária

Cada grupo insere informações no grande mapa coletivo da sala, utilizando post-its e setas.

Módulo 2:

História pré-colonial — o Reino de Daomé

Apresente uma breve exposição dialogada sobre o que foi o Reino de Daomé.

Pontos essenciais

- Formação do Reino de Daomé no século XVII.
- Centralidade do povo Fon na organização política do reino.
- Estrutura administrativa, militar e simbólica.
- Contatos comerciais com europeus no contexto atlântico.
- Iconografias, rituais e performances (incluindo a presença de mascarados em cerimônias públicas).

Peça aos estudantes que localizem no mapa:

- A capital histórica Abomey.
- Rotas de circulação internas e externas do reino.

Proponha perguntas:

- O que caracteriza um reino altamente centralizado?
- Como arte e poder se relacionavam em Daomé?
- Que valores sociais eram representados por esculturas, tecidos e máscaras?

Módulo 3:

Povos Fon e Iorubá — interações, conflitos e aproximações

Organize a pesquisa em duplas.

1. Quem são os Fon?

- Território tradicional.
- Língua e mitologia.
- Estruturas sociais.
- Cultura performática (máscaras, dança, música, Vodum), com referência ao texto de Dossou, que explica a função das máscaras na vida social e nas noções de proteção, honra e ancestralidade.

2. Quem são os Iorubás?

- Localização (Nigéria, Benim, Togo).
- Estrutura social.
- Sistema religioso (Orixá) e cidades-estado (Oyo, Ifé).

3. Conflitos e relações históricas

- Expansões territoriais.
- Disputas políticas e militares.
- Captura e escravização em tempos de guerra.
- Trocas culturais, circulação de mitos, rituais, arte e têxteis.

4. Semelhanças e diferenças

Peça que os grupos construam uma tabela comparativa abordando:

- Língua
- Religião
- Arte
- Organização social
- Práticas rituais e performáticas
- Circulação cultural entre ambos os povos (inclusive diásporas rumo ao Brasil)

Ao final, pergunte:

“Como essas histórias influenciam artistas contemporâneos como Kifouli Dossou, que revisita tradições fon e iorubá em suas esculturas, máscaras e performances?”

Discussão das obras (Articulação arte-história)

Projete imagens das máscaras Gueledé e Epa criadas por Dossou.

Perguntas orientadoras:

- Que elementos fon e iorubá são visíveis na estrutura das máscaras?
- Como Dossou atualiza visualmente tradições ancestrais?
- Que valores sociais aparecem nas superestruturas, nas cores, nas personagens e nos animais representados?
- De que forma a compreensão da história de Daomé enriquece nossa leitura das obras?

Atividade final (Pesquisa e produção)

Os estudantes escolhem um dos três caminhos:

1. Cartografia cultural do Benim

Produzir um mapa temático contendo:

- Povos, línguas, tradições performáticas, rotas comerciais, capital histórica e atual.

2. Linha do tempo histórico

- Construir uma linha do tempo do Reino de Daomé, incluindo:
- Formação, auge, conflitos com Iorubás, dominação colonial, independência e Benim contemporâneo.

3. Ensaio visual ou textual

Elaborar um pequeno ensaio respondendo à pergunta:

“Como Kifouli Dossou dialoga com a história fon e iorubá?”

O trabalho pode incluir colagens, desenhos, anotações, mapas e referências do arquivo.

Conexões interdisciplinares

Geografia: localização, clima, ecologia, recursos e fronteiras.

História: reinos africanos pré-coloniais, colonização e diáspora.

Arte: máscaras, rituais, performances e simbolismos.

Língua Portuguesa: produção de textos argumentativos, sínteses e apresentações.

Avaliação

Observe se os estudantes:

- Conseguiram localizar o Benim e compreender sua geopolítica.
- Identificaram elementos fundamentais da história fon e do Reino de Daomé.
- Compararam de forma significativa Fons e Iorubás.
- Articularam conhecimento histórico-cultural à análise das obras de Kifouli Dossou.
- Participaram ativamente das discussões e das atividades propostas.

Autores



Gabrielle Nascimento é doutoranda em história da arte na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde desenvolve pesquisa sobre a presença e os processos de formação de coleções africanas em museus brasileiros. É mestre em história e teoria da arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/UFRJ) e graduada em história da arte pela Escola de Belas Artes da mesma instituição. Possui, ainda, especialização em histórias e culturas africanas e afro-brasileiras pelo Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (IPN). Integra o Núcleo de Pesquisa do Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, atuando como pesquisadora.



Isabelle Ferreira é historiadora, pesquisadora e produtora cultural, com trajetória dedicada às interseções entre cultura material africana, museologia, arte, educação e práticas pedagógicas de matrizes afro-diaspóricas. Mestre em cultura e territorialidades pela Universidade Federal Fluminense (UFF), é também especialista em linguagens artísticas, cultura e educação pelo Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ), Campus Nilópolis, e em gestão de projetos pela Uniamérica. Graduiu-se em história pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), onde iniciou suas pesquisas sobre o Acervo de Arte Africana do Museu da Abolição, campo que marca de forma decisiva sua atuação acadêmica e profissional.



Fabio Eduardo Matias Siqueira (Du Kiddy Artivista) é músico, compositor, produtor e Ògá na Comunidade da Compreensão e da Restauração Ilê Àṣṣe Ẹ̀àngó (CCRIAS). Doutorando em Musicologia pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), possui também mestrado na mesma instituição e graduação em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Sua trajetória artística inclui ampla produção autoral, destacando-se os álbuns *Cabeça de nego* (2018) e *Manifesto preto* (2019). Desde 2022, atua como educador no Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, contribuindo com propostas pedagógicas que articulam música, religião, arte e práticas culturais africanas e afro-diaspóricas.



Francisco Phelipe Cunha Paz é historiador, doutorando em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e mestre em Preservação do Patrimônio Cultural pelo IPHAN. Desenvolve pesquisas sobre as memórias da escravidão no Brasil e os sítios do Patrimônio Mundial da Humanidade. É autor do livro *O suicídio do escultor*, no qual aborda a trajetória do artista negro piauiense Sebastião Mendes de Sousa.



Yao Jean-Pierre Beranger Koffi possui graduação em relações internacionais pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e cursa pós-graduação em gestão de políticas públicas na Universidade de São Paulo (USP). Atua como educador no Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, desenvolvendo atividades de mediação e formação de público. É pesquisador vinculado ao Laboratório de Políticas Públicas Internacionais (LABOPPI/Unifesp) e à Cátedra José Bonifácio (CJB-USP), ambos registrados no Diretório dos Grupos de Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Referências

- ABIODUN, Rowland. *Yoruba Art and Language: Seeking the African in African Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- AKÍNÚRÚLÍ, Olúségún Michael. Gèlèdè: o poder feminino na cultura iorubá. *Revista África e Africanidades*, ano III, n. 12, fev. 2011.
- AKINYEMI, Folake. Ritual Scarification and Autobiographical Forms in Wole Soyinka's *Ake*. *Anthropological Quarterly*, v. 85, n. 2, p. 497–522, abr. 2012.
- APPIAH, Kwame Anthony; GATES, Henry Louis. *Encyclopedia of Africa*. Nova York: Oxford University Press, 2010.
- ARAUJO, Emanuel. *Benin está vivo ainda lá. Ancestralidade e Contemporaneidade*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2009.
- BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. *Africana: o diálogo das formas*. São Luís: Centro Cultural Vale Maranhão, 2018. [Catálogo de exposição].
- BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva; SILVA, Renato Araújo da. *África em Artes*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015.
- BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU BÉNIN. *Le Sondage*. Benim: Fondation Zinsou, 2013.
- CARROLL, Kathleen. *Yoruba Religious Carving: Pagan and Christian Sculpture in Nigeria and Dahomey*. Londres: Geoffrey Chapman, 1971.
- DREWAL, Henry John; DREWAL, Margaret Thompson. *Gelede: Art and Female Power among the Yoruba*. Bloomington: Indiana University Press, 1983.
- DREWAL, Henry John; PEMBERTON III, John; ABIODUN, Rowland; WARDWELL, Allen (org.). *Yoruba: Nine Centuries of African Art and Thought*. Nova York: The Center for African Art / Harry N. Abrams, 1989.
- DREWAL, Henry John; PEMBERTON, John; ABIODUN, Rowland. *Yoruba: Nine Centuries of African Art and Thought*. Nova York: Center for African Art, 1989.
- FAGG, William; ELIOSOFF, E. *The Sculpture of Africa*. Londres: Thames & Hudson, 1970.
- FAGG, William; PEMBERTON III, John; HOLCOMBE, Bryce (org.). *Yoruba: Sculpture of West Africa*. Londres: Collins, 1982.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: *História Geral da África, Volume I – Metodologia e pré-história da África*. Organizado por Joseph KiZerbo. São Paulo (Ática) / UNESCO, 1980 (edição original), pp. 181–218.
- HEYDEN, M. V. The Epa Mask and Ceremony. *African Arts*, v. 5, n. 4, p. 28–31, 1972.

KALILU, R. O. Rom. The Role of Sculptures in Yoruba Egungun Masquerade. *Journal of Black Studies*, vol. 22, n.º 1 (set. 1991), p. 15–29.

LAWAL, Babatunde. Àse and the Concept of Power in Yoruba Art. *Journal of World Anthropology*, v. 1, n. 1, p. 3–19, 1996.

LAWAL, Babatunde. Ori: The Significance of the Head in Yoruba Sculpture. *Journal of Anthropological Research*, vol. 41, n.º 1 (Spring 1985): 91–103.

LOPES, Nei; MACEDO, José Rivair. *Dicionário de História da África: Séculos VII a XVI*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO. *A outra África: Trabalho e religiosidade*. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2019.

OJO, J. R. Masked dances of the Yoruba peoples. *Odu: Journal of Yoruba and Related Studies*, v. 4, p. 5–27, 1956.

ORIE, Olanike Ola. The Structure and Function of Yoruba Facial Scarification. *Anthropological Linguistics*, v. 53, n. 1, p. 15–33, mar. 2011.

OSAE-BROWN, Funke. Olóólás and their dying craft. *BusinessDay*, 16 mar. 2014.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RIBEIRO JR., Ademir. *Parafernália das Mães-Ancestrais: as máscaras gueledé, os edan ogboni e a construção do imaginário sobre as 'sociedades secretas' africanas no Recôncavo Baiano*. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Universidade de São Paulo, 2008.

RIVALLAIN, Josette; IROKO, Félix A. *Yoruba: masques et rituels africains*. Paris: Hazan, 2000.

SEYIOLAPADE, Inumidun. The Yoruba “Ila”: The History and Significance of the Yoruba Art of Scarification. *Oriire*, 5 mar. 2024..

SILVA, Renato Araújo da. *A outra África: Trabalho e religiosidade*. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2019. [Catálogo de exposição].

SILVA, Renato Araújo da. *Arte africana: Coleção Ivani e Jorge Yunes*. São Paulo: Férrea Vox, 2019.

SILVA, Renato Araújo da. **Museu Oscar Niemeyer** (PR): *África, mãe de todos nós*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2019.

SMARTHISTORY. *Gelede society helmet mask (Yoruba peoples)*. 2020.

THOMPSON, Robert Farris. *African Art in Motion*. Berkeley: University of California Press, 1974.

THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the spirit: arte e filosofia africana e afro-americana*. Tradução de Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011. 280 p.

UNESCO. *Gelede, oral heritage of the Yoruba*. 2008. Disponível em: <https://ich.unesco.org/en/RL/gelede-oral-heritage-of-the-yoruba-00002> . Acesso em: 4 dez. 2025.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio, 2002.

WILLET, Frank. *Arte africana*. São Paulo: Edições SESC; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2017.

Ficha Técnica

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

TARCÍSIO GOMES DE FREITAS

Governador

FELÍCIO RAMUTH

Vice-Governador

MARILIA MARTON

Secretária de Estado da Cultura,
Economia e Indústria Criativas

MARCELO ASSIS

Secretário Executivo

DANIEL SCHEIBLICH RODRIGUES

Subsecretário

VICENZO CARONE

Chefe de Gabinete

MARINA SEQUETTO PEREIRA

Chefe de Assessoria de Monitoramento e Governança de Dados
Culturais

MARIANA DE SOUZA ROLIM

Diretora de Preservação do Patrimônio Cultural

RENATA ARAÚJO

Coordenadora de Museus

MIRIAN MIDORI PERES YAGUI

Chefe da Divisão de Planejamento e Gestão Museológica

LUANA GONÇALVES VIERA DA SILVA

Chefe da Divisão Técnica Museológica

ANGELITA SORAIA FANTAGUSSI

DAYANE ROSALINA RIBEIRO

ELEONORA MARIA FINCATO FLEURY

HENRY SILVA CASTELLI

MARCOS ANTÔNIO NOGUEIRA DA SILVA

REGIANE LIMA JUSTINO

ROBERTA MARTINS SILVA

TAYNA DA SILVA RIOS

THIAGO BRANDÃO XAVIER

THIAGO FERNANDES DE MOURA

Equipe Técnica

ASSOCIAÇÃO MUSEU AFRO BRASIL

(Organização Social de Cultura)

EMANOEL ARAUJO (in memoriam)

Idealizador e Fundador

DIRETORIA

PAULO ROBERTO OLIVEIRA DA SILVA

Diretor Executivo

RENEI PEREIRA MEDEIROS

Diretor Administrativo Financeiro

ESTELA MARIA OLIMPIO

Assistente de Gestão Executiva

GABRIEL MOREIRA DOS SANTOS

Analista Administrativo Júnior

ACERVO E CONSERVAÇÃO

ERICK SANTOS DE JESUS

Coordenação

RENATO FELIX PEREIRA

Conservador Sênior

JUREMA LETICIA BERALDO LEITE

Conservadora Pleno

CAROLINA DE OLIVEIRA SILVA

Documentalista Pleno

MARCIA CRISTINA GABRIEL RODRIGUES

Técnica em Documentação Sênior

RUBENS AURELIANO FERREIRA

Auxiliar Técnico em Conservação de Acervo

ARQUIVO

CLEBER SILVA RAMOS

Técnico em Arquivo

DANIEL DA SILVA

Estagiário

BIBLIOTECA

JANAINA FRANÇA DE MELO

Bibliotecária Sênior

SIDNEY AUGUSTO SOARES ALVES CHRISTIANO

Menor Aprendiz

COMUNICAÇÃO

NATALIA MORIYAMA
Coordenadora de Comunicação e
Desenvolvimento Institucional

CONEXÕES MUSEUS SP

JANDERSON BRASIL PAIVA
Analista de Articulação em Rede Sênior

EDUCAÇÃO

SIDNEY RODRIGUES FERRER
Coordenador de Educação

ALESSANDRA ROCHA DE SOUSA
Supervisão em Atendimento

GABRIELA LAGES GONÇALVES
GUILHERME RENAN DOMINGOS
RAPHAELLIE LÁZARO REZENDE SILVA MACIEL
YAO JEAN-PIERRE BERANGER KOFFI
Educadores Bilingues

CRISTIANE ALVES AVELAR
DANIEL FILIPE SOARES SOUZA
FABIO EDUARDO MATIAS SIQUEIRA
JÚLIA AQUINO
Educadores

BLONDYNNE POLDOR
EBENEZER ICHOLA EXAUCE BADA
Assistentes Administrativos Multilíngue (Acolhimento)

TUCA PALHARES DE MACEDO
Estagiária

EXPOSIÇÕES

CLÁUDIO ROBERTO NAKAI
Coordenação

ROSA APARECIDA DO COUTO SILVA
Pesquisadora Curadora

JOSÉ CARLOS GABRIEL
Técnico em Montagem

VALDINEI DE JESUS JUNQUEIRA
Assistente Técnico de Montagem

AÉLIO SANTIAGO DOS SANTOS
SÉRGIO FRANCO DA SILVA
Marceneiros

ADALBERTO ANTONIO PIRES DE JESUS
FERNANDO DA SILVA AMORIM
½ Oficiais de Marcenaria

GILBERTO ALMEIDA SANTOS
Pintor

PESQUISA

GABRIELLE NASCIMENTO BATISTA
Pesquisadora

PRODUÇÃO E PROGRAMAÇÃO CULTURAL

ALINE JOSEANE DOS SANTOS SILVA
Produtora Pleno

MAURICIO DE SENA MONTEIRO
Auxiliar de Produção Cultural

SETOR ADMINISTRATIVO FINANCEIRO

ALMOXARIFADO E IMOBILIZADO

ADRIANO APARECIDO DE JESUS DO CARMO
Assistente de Almoхарifado

JOÃO PEDRO DE OLIVEIRA SANTOS
Menor Aprendiz

BILHETERIA/LOJA

ALCIDES SANTOS
GILSON DE OLIVEIRA SANCHEZ
GRAZIELLE FERREIRA GUIMARÃES
Vendedores

COMPRAS

FABIO MATHIAS
Comprador Sênior

CONTRATOS/ JURÍDICO

EDNA LÚCIA DA CRUZ
Coordenação

FINANCEIRO

JOSÉ VALDIR ANZOLIM
Coordenação

HAROLDO DOS SANTOS MENDES
Analista Financeiro

RAYSSA RODRIGUES DA SILVA
Auxiliar Administrativo Financeiro

INFRAESTRUTURA

ALEXANDRE SILVINO PEREIRA
Supervisão em Faciliteis

SAMUEL ALEX DO NASCIMENTO MENDES
Encarregado de Faciliteis e TI

ROSANGELA OLIVEIRA SANTOS
Auxiliar de Faciliteis

MARCOS JOSIVALDO SANTOS DA CRUZ
Auxiliar Administrativo Atendimento

LUCAS EDUARDO DO NASCIMENTO MENDES
JEFFERSON LUÍS LAVADO DE MORAES
Eletricistas

LUCIANO ANDRADE DOS SANTOS
Oficial de Manutenção

MATHEUS RAMOS DOS SANTOS
½ Oficiais de Manutenção

CLAUDIO ALVES
CLAUDIO DISESSA
FRANCISCO HELVECIO DE MIRANDA
HOMERO MARCIANO VIEIRA FILHO
PEDRO DAS DORES SANTOS
WESLEY JOSÉ DA SILVA
Vigias

RECURSOS HUMANOS

ANA BEATRIZ DO NASCIMENTO GOMES
Coordenação

KENDELY DE OLIVEIRA
Analista de Recursos Humanos Pleno

CONSELHO ADMINISTRATIVO

JANDARACI FERREIRA DE ARAUJO
Presidente

GEORGE ACOHAMO BRASILIANO DE LIMA
Vice-Presidente

CARLOS MAGNO BOMFIM
FRANCISCO VIDAL LUNA
HUBERT ALQUERES
GABRIEL MOREIRA DOS SANTOS
MANUELITO PEREIRA MAGALHÃES
MAURÍCIO PESTANA

CONSELHO FISCAL

PATRICIA TADEU DE ALBUQUERQUE
Presidente

ANNA GABRIELA FERREIRA MENDES DA ROCHA
JOÃO WAGNER GALUZIO

ORGANIZAÇÃO E PROJETO EDITORIAL

Centro de Preservação, Pesquisa e Referência Emanuel Araujo

GABRIELLE NASCIMENTO
Pesquisadora

ERICK SANTOS DE JESUS
Coordenação de Acervo e Conservação

PAULO ROBERTO OLIVEIRA DA SILVA
Direção Executiva

TEXTOS

ERICK SANTOS DE JESUS
GABRIELLE NASCIMENTO
FABIO EDUARDO MATIAS SIQUEIRA (DU KIDDY ARTIVISTA)
ISABELLE FERREIRA
YAO JEAN-PIERRE BERANGER KOFFI

APOIO TÉCNICO

CAROLINA DE OLIVEIRA SILVA
CLÁUDIO ROBERTO NAKAI
CLEBER SILVA RAMOS
DANIEL DA SILVA
JANAINA FRANÇA DE MELO
MARCIA GABRIEL
RENATO FELIX PEREIRA

ANA CLARA SCHULLER ISENSEE

Projeto e Produção Gráfica

ANA CLARA SCHULLER ISENSEE

Capa

IMAGENS

MUSEU AFRO BRASIL EMANOEL ARAUJO

ALICE JARDIM

HENRIQUE LUZ

JOYCE CURY

LEVI FANAN

MARCIA GABRIEL

RICARDO MORAIS

RENIER VASCONCELOS

Revisão

JANAINA FRANÇA DE MELO

Ficha Catalográfica

Direitos Autorais / Créditos Finais

© Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, 2025.

Todos os direitos reservados.

AGRADECIMENTOS

Às equipes dos núcleos que integram o Programa de Gestão de Acervos do MAB Emanuel Araujo, incluindo Biblioteca, Documentação e Arquivo, Pesquisa e Salvaguarda; a toda a equipe da Associação Museu Afro Brasil, em especial ao Núcleo de Educação e à Curadoria, pelo diálogo contínuo; ao Cláudio Roberto Nakai, coordenador do Núcleo de Exposições, pelo compartilhamento de fotografias de seu arquivo pessoal; e, principalmente, a Kifouli Dossou, pela generosidade em compartilhar sua prática artística com a equipe e pelo envio das fotografias e vídeos.

