
Museu
Afro
Brasil
Emanoel
Araujo
(2004-2024)

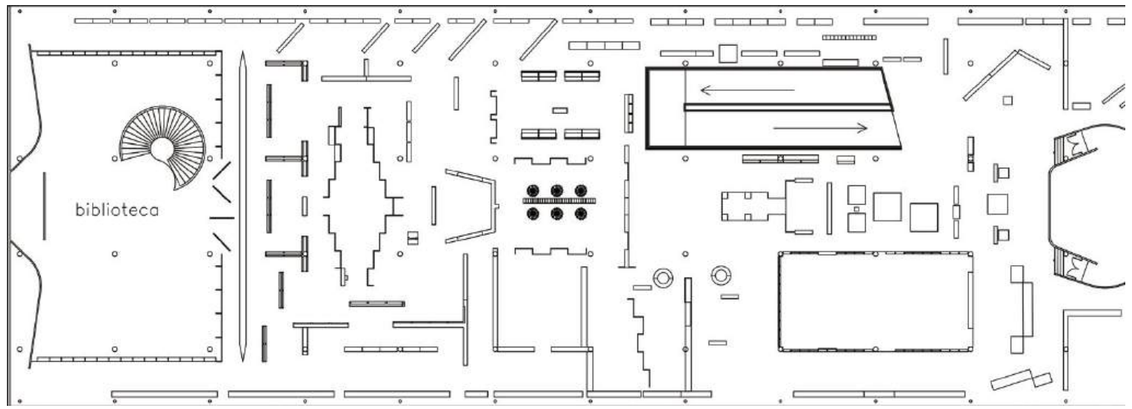
museuafrobrasil
EMANOEL ARAUJO

Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

(2004-2024)

Vista frontal da rampa que conduz ao piso superior do Museu Afro Brasil. São Paulo, setembro de 2025.
[Front view of the ramp that leads to the upper floor of the Museu Afro Brasil. São Paulo, September 2025.]

Piso superior do Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, espaço destinado às exposições de longa duração. Desde sua fundação, abriga os núcleos permanentes que estruturam a narrativa do museu: África; Trabalho e Escravidão; Sagrado e Profano; História e Memória; Religiões Afrobrasileiras e Artes: A Mão Afro-Brasileira.
[The upper floor of the Museu Afro Brasil Emanoel Araujo is devoted to the long-therm exhibition. Since the foundation, this place helds the permanent topics that structure the museum's narrative: Africa; Labor and Slavery; Sacred and Profane; History and Memory; Afrobrazilian Religions and Arts: The Afrobrazilian Hands.



Acervo online
[Online collection]

Conteúdo acessível
[Plain content]

sumário

7 Nossos parceiros: quando a cultura encontra compromisso

9 Museu Afro Brasil: experiência, contemplação e transformação
MARILIA MARTON

11 Olhares que forjam futuros
FLÁVIA MARTINS

13 Acervo vivo: memórias que se fundem no Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
ARIANA NUALA E ROSA COUTO

15 Museu Afro Brasil: pesquisa, memória, cultura e resistência
ERICK SANTOS

17 Redefinindo a história da arte: o papel do Museu Afro Brasil
GABRIELLE NASCIMENTO

19 Museu Afro Brasil: território de memória e pedagogia negra
SIMÉIA DE MELLO ARAÚJO

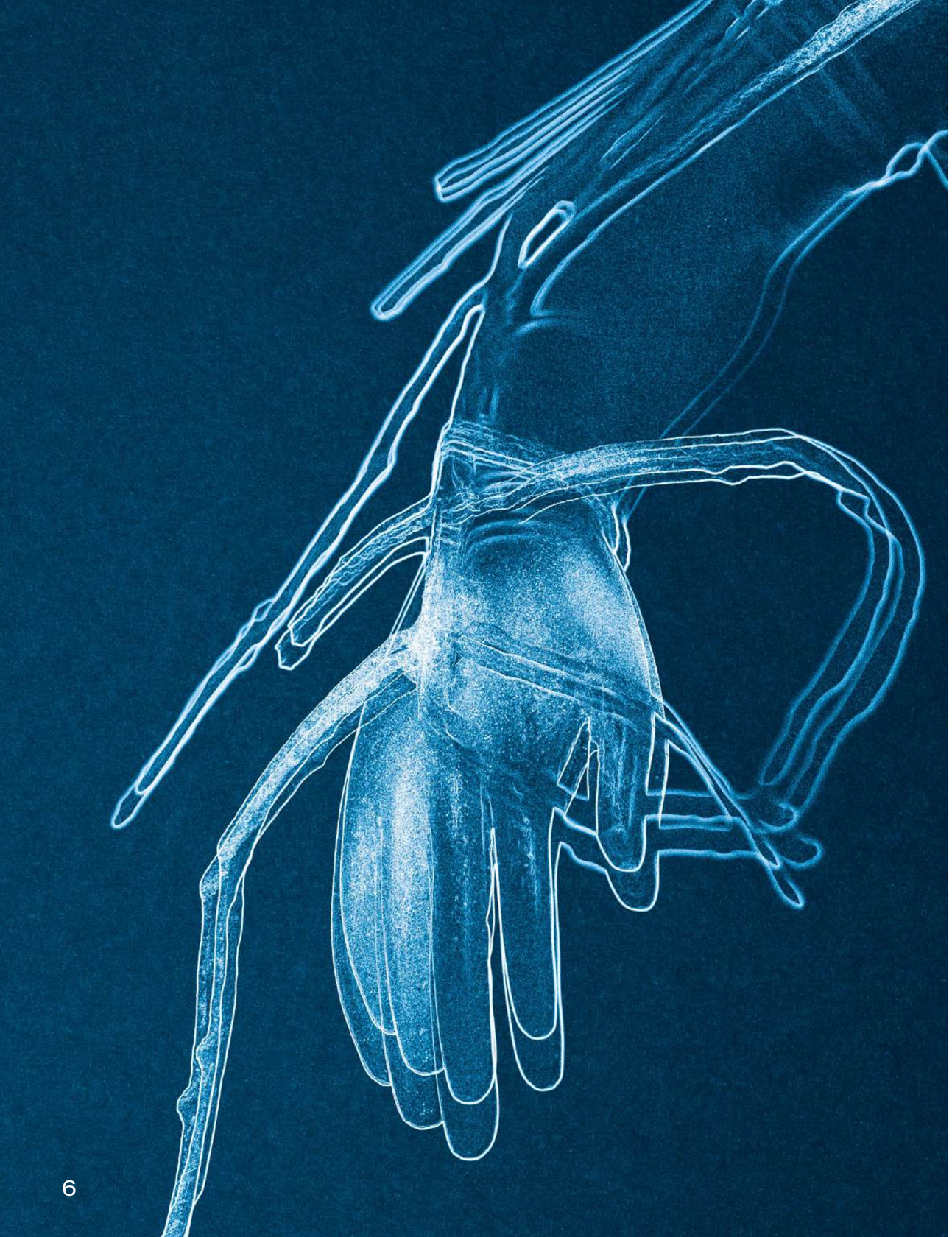
21 A coleção

290 Glossário

293 English version

363 Índice remissivo

365 Lista de obras



Nossos parceiros: quando a cultura encontra compromisso

O Museu Afro Brasil Emanoel Araujo reconhece que grandes realizações só são possíveis quando somamos forças. O projeto de Renovação da Exposição de Longa Duração, que inclui este catálogo como uma de suas entregas mais simbólicas, foi viabilizado graças ao apoio decisivo de empresas que acreditam no poder transformador da cultura.

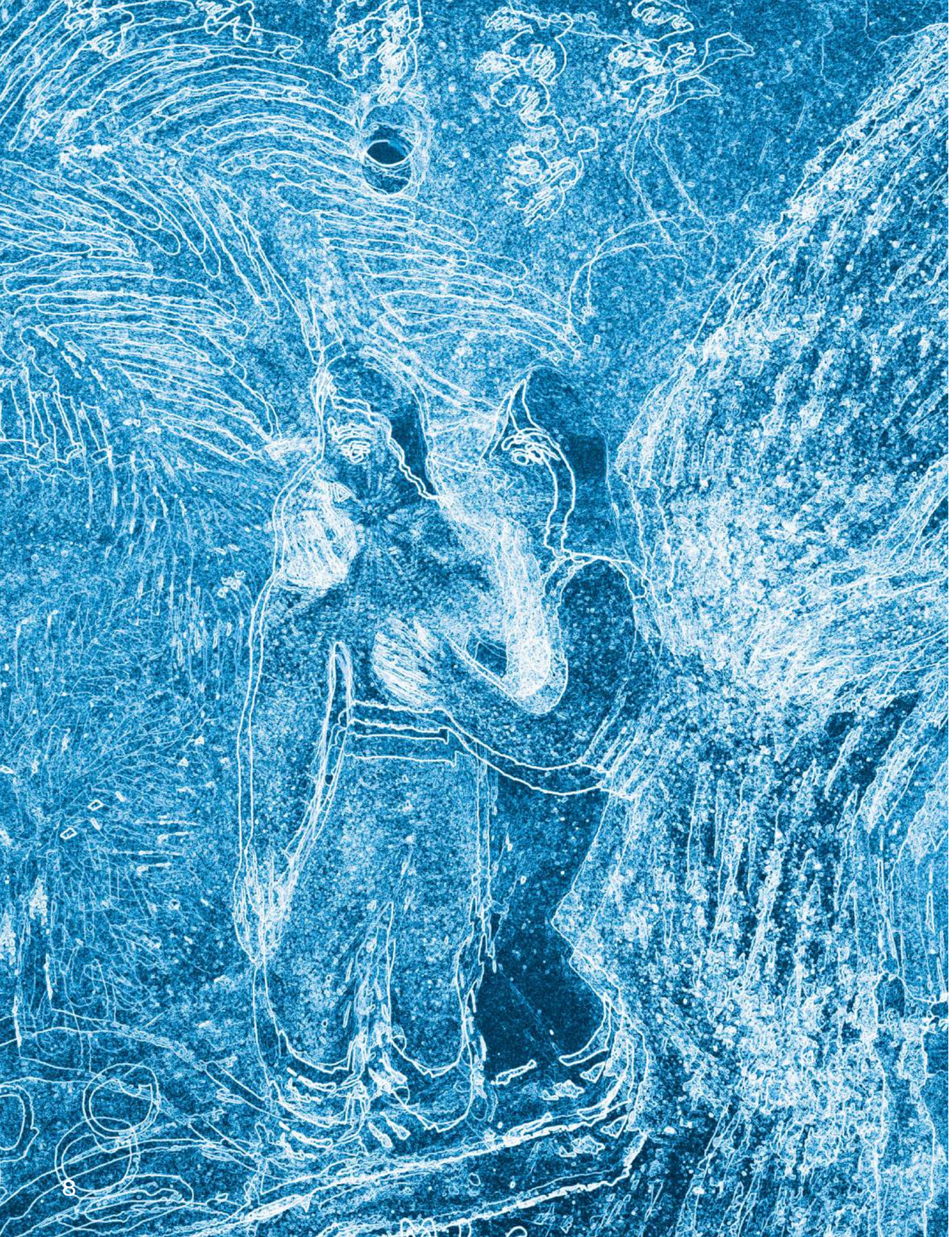
Por meio do Programa Nacional de Apoio à Cultura – Pronac,do Ministério da Cultura do Brasil, criado pela Lei nº 8.313/1991 (Lei Rouanet), nossos parceiros reafirmam que investir em cultura é investir em humanidade. Porque quem cuida da cultura sabe o valor do que é ser humano — e compreende que memórias, histórias e saberes ancestrais são sementes capazes de transformar indivíduos, comunidades, cidades, países e continentes.

É com profunda gratidão que destacamos o papel das instituições: **Instituto Cultural Vale**, em sua categoria Diamante; **Goldman Sachs**, como Master Apresenta; **Vivo**, em sua categoria Master; **J.P. Morgan**, como patrocinador Ouro; e **Mattos Filho**, em sua categoria Apoio. Cada patrocinador, à sua maneira, nos dá sustentação para sonhar grande; reafirma presença estratégica na promoção da arte e da memória afro-brasileira; amplia conexões e fortalece a acessibilidade que integra este projeto; garante solidez para a continuidade de nossas ações; e lembra que toda contribuição é essencial para que a cultura siga viva, pulsante e acessível.

Na soma de seus gestos e compromissos, essas empresas revelam-se parte de um movimento coletivo que vai muito além do patrocínio: é um compromisso ético com a valorização da memória, a educação antirracista e a construção de um futuro mais justo.

Agradecemos a confiança, o respeito e a parceria dos patrocinadores **Instituto Cultural Vale, Goldman Sachs, Vivo, J.P. Morgan** e **Mattos Filho**, que reconhecem na arte e na cultura o caminho para a transformação social.

Museu Afro Brasil Emanoel Araujo



Museu Afro Brasil: experiência, contemplação e transformação

O Museu guarda histórias que falam sem palavras, lembranças que resistem ao tempo, e sentidos que esperam ser descobertos. Cada obra é uma voz, um fragmento de memória que atravessa gerações, e esta publicação, que reúne peças do acervo, surge para revelar sua presença, convidando o olhar a percorrer caminhos de descoberta e emoção.

As imagens capturam cores, formas, texturas e detalhes que muitas vezes passam despercebidos. As legendas, elaboradas por pesquisadores, aprofundam a leitura, revelando camadas de significado, relações e sentidos que tornam cada obra viva, única e presente. Mais do que contemplação, trata-se de encontro com histórias que continuam a se revelar a cada olhar.

Os textos dos núcleos do Museu acrescentam novos olhares e perspectivas. O núcleo de Educação traz reflexões sobre mediação e práticas de ensino que se conectam com a memória e o aprendizado. O núcleo de Pesquisa evidencia a importância da documentação e da nomeação cuidadosa das obras. O núcleo de Curadoria compartilha o processo editorial, mostrando escolhas, caminhos e descobertas que tornaram possível este catálogo.

Mais do que um registro de imagens e textos, esta publicação é uma celebração da experiência que cada obra proporciona. Ele revela emoções, sentidos e significados, mostrando como a memória se mantém viva e presente, atravessando gerações e inspirando novos olhares.

Cada detalhe da obra, cada escolha de cor, cada gesto do criador, conta histórias que vão além do que os olhos captam. Esta edição busca dar corpo a esses ecos do passado e do presente, tornando visível a força de cada peça, seu impacto e sua capacidade de transformar quem a observa.

É um convite ao encontro e à contemplação. Cada peça reforça seu valor, e o Museu se revela como espaço de aprendizado, inspiração e criação, capaz de transformar quem se aproxima de sua história, oferecendo caminhos de descoberta, reflexão e encantamento.

Marilia Marton

Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas do Estado de São Paulo

Olhares que forjam futuros

O Museu Afro Brasil Emanoel Araujo é mais do que um espaço de memória: é uma fábrica de futuros. Cada sala, cada obra e cada gesto curatorial revelam a potência de um legado que não foi silenciado, apesar das marcas profundas da violência colonial. Ao lançar este catálogo, reafirmamos o compromisso de registrar e difundir as "pratas da casa" — obras e artistas que compõem a espinha dorsal de nossa coleção e, sobretudo, de nossa missão institucional.

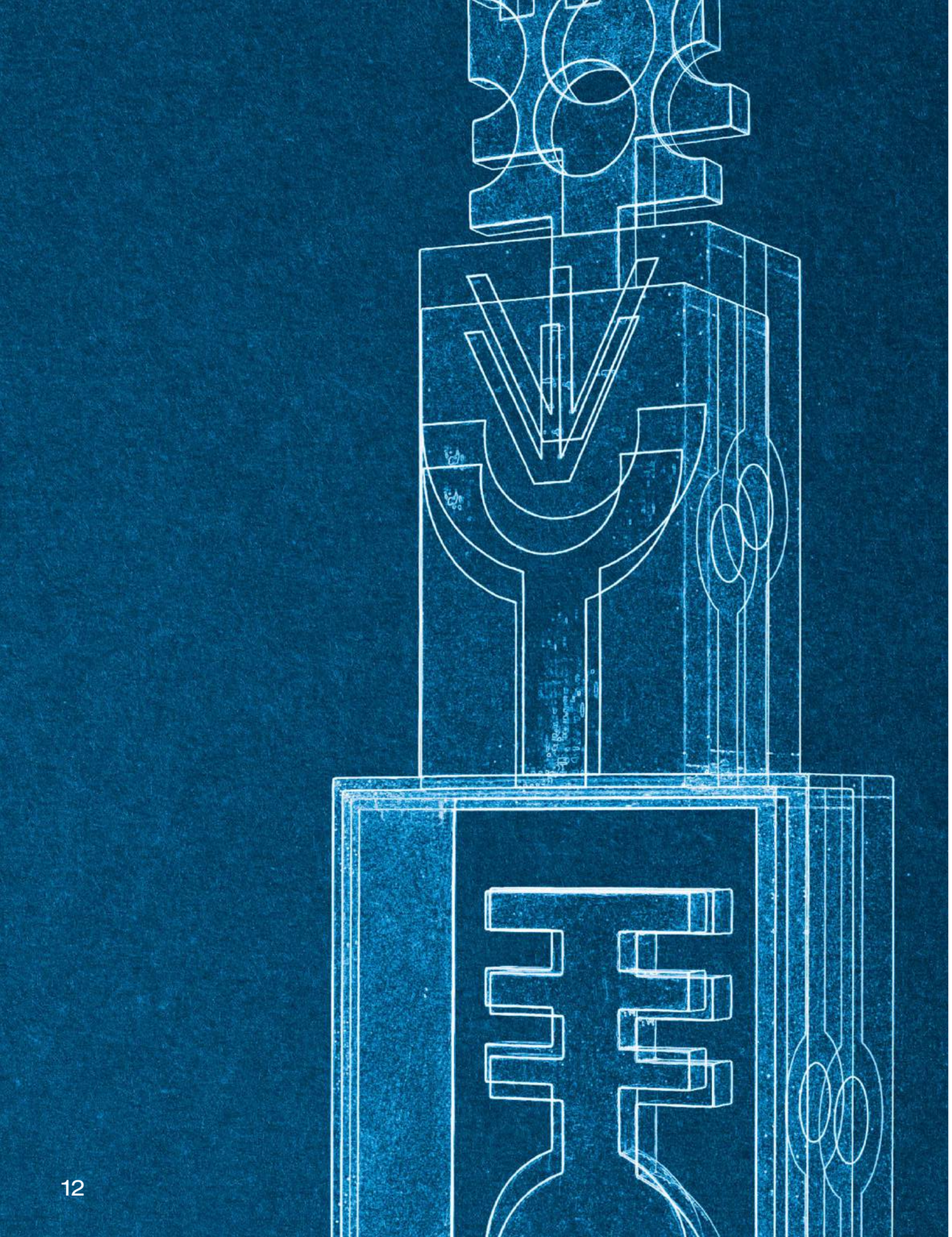
Essas páginas são testemunhos vivos de um Brasil que pulsa em diversidade e criação, no qual a arte negra se impõe como linguagem de resistência, beleza e liberdade. O catálogo não se limita a inventariar: ele convoca. Convoca a ver e a sentir aquilo que por séculos nos foi negado. Convoca a reconhecer que a presença africana e afro-brasileira não apenas moldou nossa cultura, mas continua a oferecer caminhos de dignidade e transformação. Trata-se de uma pequena amostra diante da magnitude do Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, que reúne mais de oito mil obras. Um recorte que, mesmo em sua seleção reduzida, traduz a força e a relevância de um acervo que permanece inesgotável em significados e potências.

Em cada criança que se vê pela primeira vez representada em uma obra de arte, floresce a semente de um futuro possível. É o brilho nos olhos de quem descobre que sua história não começa no silêncio, mas na grandiosidade de povos criadores de civilizações, de estéticas, de saberes. É o orgulho que resgata autoestima, amplia horizontes e derruba as muralhas invisíveis do racismo estrutural. Adultos e jovens, ao percorrerem este acervo, encontram não apenas um retrato do passado, mas um espelho que devolve identidades e projeta potências.

Esta publicação nasce assim, um *artbook* e um manifesto. Celebra vinte anos de trajetória do Museu Afro Brasil e projeta seu papel na criação de um Brasil mais justo, plural e democrático. Um país que reconhece a centralidade da experiência negra na formação de sua identidade e aposta, a partir dela, na construção de novos imaginários. Ao reunir arte, memória e caminhos para uma educação antirracista, este catálogo se torna ferramenta de transformação social: registro que inspira, visibilidade que empodera, beleza que liberta.

Mais que um catálogo, este é um gesto de futuro.

Flávia Martins
Diretora Executiva do Museu Afro Brasil Emanoel Araujo



Acervo vivo: memórias que se fundem no Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Fundado em 23 de outubro de 2004 por Emanoel Araujo, o Museu abriga hoje mais de oito mil peças, entre pinturas, esculturas, gravuras, fotografias, têxteis, objetos litúrgicos, documentos históricos e expressões da cultura material afro-brasileira.

Mais do que uma seleção de destaques, este volume reflete uma discussão central da museologia e da história da arte: como se constroem acervos, quais vozes e práticas são reconhecidas como parte do patrimônio cultural, e de que maneira os museus participam na produção e na transmissão de narrativas. Ao reunir estas obras em livro, o Museu Afro Brasil reafirma um posicionamento crítico frente à tradição historiográfica eurocentrada, que por séculos relegou a produção artística de matrizes africanas e afro-brasileiras a lugares secundários.

Como destacou Hélio Menezes, antigo diretor artístico da instituição, esta publicação se diferencia dos catálogos anteriores porque desloca o eixo da narrativa. Em vez de organizar as obras segundo núcleos temáticos da expografia da mostra de longa duração, privilegia-se a centralidade das peças e dos artistas. Essa é uma opção que permite que os trabalhos falem diretamente e revelem a potência de suas formas, histórias e sentidos.

Esse gesto dialoga com transformações mais amplas no campo museológico contemporâneo, em que os museus deixam de ser apenas depositários de objetos e passam a assumir o papel de agentes de memória, crítica e reparação histórica. Desde sua fundação, o Museu Afro Brasil Emanoel Araújo tem sido protagonista desse movimento, ao constituir um dos mais importantes acervos dedicados à presença negra no Brasil e nas diásporas. Nesse processo, abriu novos horizontes de leitura para a arte e a cultura brasileiras, ao afirmar que não há história nacional sem reconhecer a centralidade das culturas africanas e afrodescendentes.

Ao longo do livro, cada peça é acompanhada por uma legenda, elaborada por pesquisadores, que articula a trajetória do artista à obra selecionada. Esse recurso não é complementar, mas fundamental. A biografia expandida amplia a experiência do leitor, mostrando como cada artista contribui ativamente para a constituição da arte e da cultura em escala nacional e internacional. Em vez de encaixá-los em narrativas preexistentes, o livro reconhece sua centralidade, colocando-os como referências e motores de transformação estética, política e social.

No contexto do Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, essa escolha reafirma o compromisso profundo de apresentar artistas afro-brasileiros e africanos como protagonistas de uma história da arte plural e indissociável da própria história do país. Mais do que situar obras em vitrines ou expografias, a biografia expandida restitui às peças e aos artistas sua densidade, mostrando como suas práticas deslocam cânones, renovam linguagens e criam novos horizontes de sentido.

A constituição do acervo está intimamente ligada à visão de Emanoel Araujo, seu fundador, diretor e curador. Sua atuação foi marcada por uma consciência crítica: reunir obras não apenas como registro estético, mas como afirmação da centralidade das culturas afro-brasileiras na formação do país e no campo das artes visuais. Cada aquisição e cada exposição

derivara de uma ética voltada à memória e de uma política curatorial que se contrapôs às formas coloniais de silenciamento.

O catálogo ecoa também o trabalho contínuo dos núcleos de Pesquisa, Educação e Salvaguarda, que dão corpo a essa missão. O núcleo de Pesquisa tem se dedicado a revisar categorias cristalizadas na historiografia, como o "anonimato" ou o "autodidatismo" que, por muito tempo, reduziram a complexidade e o reconhecimento de práticas artísticas não alinhadas ao cânone acadêmico europeu. Ao reelaborar essas noções, a pesquisa amplia os parâmetros da crítica de arte e reposiciona saberes historicamente desconsiderados.

A equipe de Educação, por sua vez, sustenta cotidianamente a dimensão antirracista do Museu. É nesse núcleo que a experiência do acervo se transforma em prática viva, no contato direto com diferentes públicos e formações. As obras deixam de ser vistas apenas como objetos expostos e passam a atuar como agentes pedagógicos capazes de reconfigurar imaginários, desmontar estereótipos e afirmar narrativas de pertencimento.

Já o núcleo de Salvaguarda amplia o entendimento do que significa preservar. O cuidado com a materialidade das peças envolve também o reconhecimento de seus vínculos com territórios, espiritualidades e memórias coletivas. Conservar, nesse caso, não é apenas manter intacto, mas garantir que as obras permaneçam legíveis e transmitam, no presente e no futuro, os múltiplos sentidos de que são portadoras.

O acervo aqui apresentado revela uma presença significativa de esculturas e pinturas, peças têxteis, desenhos, gravuras e também conjuntos que ampliam a noção tradicional de arte, como ex-votos, ferramentas de trabalho do século XIX e joias crioulas. Essa diversidade material traduz a amplitude das práticas que compõem o Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, na qual o artístico se entrelaça ao histórico, ao ritual, ao cotidiano e ao político. Ainda que seja um acervo marcado por uma presença majoritariamente masculina, ele aponta para a urgência de ampliar a visibilidade de trajetórias de mulheres artistas e de outras expressões dissidentes, movimento que se mostra não apenas necessário, mas constitutivo da vitalidade e da expansão futura do Museu.

Não por acaso, a capa desta publicação traz a obra do artista baiano José Adário. Suas ferragens condensam a energia dos orixás e, em especial, de Ogum, divindade do ferro, dos caminhos e da construção. Nos itãs, narrativas sagradas que preservam e transmitem a memória dos orixás no universo iorubá, conta-se que Ogum encontrou o mundo fechado e intransitável e, com sua lâmina de ferro, abriu as estradas, permitindo a circulação entre aldeias e reinos. Desde então, cada travessia e cada obra erguida guardam sua presença. Ao escolher Ogum como guia visual desta edição, o Museu Afro Brasil presta também homenagem a Emanoel Araujo, para quem esse orixá foi força vital. A capa não é mero ornamento, mas gesto de continuidade, com o ferro funcionando como matéria de resistência e criação, como estrutura que sustenta e como símbolo da abertura de caminhos.

Assim, este livro não apenas registra um acervo. Ele revela o projeto coletivo que o sustenta e testemunha a força de um museu que atua de maneira crítica, educativa e curatorial na construção de uma história da arte plural, em que artistas afro-brasileiros e africanos se afirmam como protagonistas e fundadores de novas centralidades. Essa escuta implica reconhecer que o acervo não é estático, nem se limita ao gesto de conservação. Ele é um organismo em movimento, que se renova a cada leitura, a cada mediação e a cada encontro com o público.

A consciência que orienta este livro é a mesma que orientou a constituição do Museu: pensar e repensar seus próprios caminhos e as práticas de artistas afrodescendentes e africanos.

Ariana Nuala e Rosa Couto

Curadoras do Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Museu Afro Brasil: pesquisa, memória, cultura e resistência

A constituição do acervo do Museu Afro Brasil Emanoel Araujo antecede a criação da instituição, originando-se da reunião de obras e objetos organizada por Emanoel Araujo ao longo de anos de pesquisa e exposições. Diferentemente de coleções particulares doadas a museus, muitas vezes resultantes de processos extrativistas, apropriações ou saques, o acervo do Museu Afro Brasil se estrutura por meio de práticas de salvaguarda, curadoria e produção de conhecimento, consolidando-se como espaço de representação, memória e enunciação de narrativas sobre a experiência afro-brasileira e a diáspora africana. Proveniente da trajetória de Araujo como artista, colecionador e curador, o museu foi inaugurado com cerca de 1.100 peças doadas pelo curador, incluindo pinturas, esculturas e gravuras de artistas brasileiros e estrangeiros, bem como fotografias e documentos. Tal perspectiva aproxima-se da concepção de Stuart Hall (2003) sobre a construção cultural da identidade, em que o museu atua como lócus de representação e visibilidade política.

Ao longo dos anos, a expansão do acervo ocorreu não apenas por meio da incorporação de obras adquiridas por Araujo, mas também por experiências coletivas, como as residências artísticas realizadas no Museu, que contaram com a participação de Yêdamaria e Gérard Quenum. Essas iniciativas reiteram a concepção do Museu enquanto espaço de criação, e não apenas de preservação.

Outro aspecto decisivo foi a interlocução com artistas que influenciaram diretamente o pensamento curatorial e expográfico da instituição. A colaboração de Mestre Didi é paradigmática: sua atuação não se restringiu à doação de obras, mas impactou a construção de um discurso museológico capaz de articular arte, religiosidade e ancestralidade. Por meio dessa participação, o Museu incorpora oralidade, rito e memória coletiva, tensionando as fronteiras entre objeto artístico e objeto sagrado, aproximando-se das discussões da museologia social e participativa, que como compreende Chagas (2006), o patrimônio é um processo em constante atualização.

O acervo de arte africana do Museu Afro Brasil, composto por máscaras, estatuetas e outras produções de aproximadamente 38 povos africanos, foi incorporado por diferentes modalidades: algumas obras adquiridas com o auxílio do professor e colecionador estadunidense George Preston; outras adquiridas por meio de importantes galerias brasileiras e internacionais, como a Galeria Segy, em Nova York; além de peças provenientes das viagens de Emanoel Araujo à África e à Europa. Adicionalmente, exposições organizadas pelo Museu, como *Benin está vivo ainda lá: ancestralidade e contemporaneidade* (2007) e *Africa Africans* (2015), contribuíram para a incorporação de novas obras ao acervo.

Assim, a coleção do Museu Afro Brasil não se reduz a uma mera reunião de objetos, mas constitui-se como um organismo vivo, formado por redes de afetos, trajetórias individuais e coletivas, e escolhas curatoriais de forte dimensão política. Trata-se de um projeto museológico que, ao tensionar a colonialidade da representação, se insere no campo da crítica institucional, afirmando o Museu como espaço de resistência, memória e produção de novos imaginários para as culturas afro-brasileiras e africanas.

Diante do histórico de aquisições múltiplas e da permanência de obras pertencentes ao então diretor, um aspecto central da gestão do acervo é sua institucionalização. A implementação de políticas e metodologias específicas, incluindo critérios para novas aquisições, doações, empréstimos e conservação, assegura que o crescimento da coleção esteja alinhado aos princípios curatoriais, históricos e éticos do Museu. Essa abordagem não apenas preserva e amplia o acervo, mas também fortalece o Museu Afro Brasil como espaço de pesquisa, memória e visibilidade cultural, articulando práticas de gestão profissional com o compromisso político e social que caracteriza sua missão.

Erick Santos
Coordenador de Salvaguarda
do Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Referências:

CHAGAS, Mário de Souza. Educação, Museu e Patrimônio: tensão, devoração e adjetivação. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.º 33. Brasília: IPHAN, 2006.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

Redefinindo a história da arte: o papel do Museu Afro Brasil

O Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, inaugurado em 2004, consolidou-se como uma das principais instituições dedicadas à valorização da arte, da cultura e da memória da presença negra no Brasil. Com um acervo superior a oito mil obras, abrange produções do século XVIII à contemporaneidade, incluindo pinturas, esculturas, gravuras, fotografias, indumentárias, objetos rituais e utensílios cotidianos. Estruturado em eixos temáticos, o Museu contempla a diversidade cultural e artística do continente africano, as religiões afro-brasileiras, as festas populares, a produção de autoria afro-brasileira e a trajetória de personalidades negras fundamentais para a história do país.

Entre os artistas representados destacam-se brasileiros como Aleijadinho (Antônio Francisco Lisboa), Wilson Tibério, Heitor dos Prazeres e Yêdamaria; estrangeiros como Cyprien Tokoudagba e Melvin Edwards; além de mestres populares e criadores anonimizados, sobretudo escultores africanos de máscaras e estatuetas, cujas identidades foram silenciadas pelas narrativas coloniais. Essa diversidade reafirma a centralidade da experiência negra na formação cultural brasileira, tanto nas artes consideradas “eruditas” quanto nas “populares”.

A trajetória do fundador Emanoel Araujo — artista, colecionador e curador — foi determinante para a consolidação do Museu. Ao recusar a separação entre “arte” e “artefato”, apresentou lado a lado obras de artistas consagrados, produções de mestres populares e objetos cotidianos, reconhecendo em todos eles valor estético, cultural e histórico, contestando classificações reducionistas como “naïf”, “primitiva” ou “folclórica”, frequentemente aplicadas a criadores negros e negras.

Essa perspectiva crítica também se refletiu na abordagem da arte africana. Tradicionalmente, museus ocidentais vinculavam sua “autenticidade” tanto à antiguidade das peças quanto ao uso ritualístico, negando a individualidade dos artistas e classificando a produção como coletiva e anônima. Qualquer diálogo com a modernidade era interpretado como “contaminação”, reforçando o mito de uma África intocada e atemporal. A coleção africana do Museu Afro Brasil, contudo, é composta majoritariamente por peças produzidas após os processos de independência dos países africanos e não foram utilizadas em contextos rituais, desafiando assim concepções convencionais de autenticidade.

Consciente desse apagamento histórico, Araujo subverteu tais paradigmas, como exemplifica a aquisição de obras do artista beninense Kifouli Dossou, que introduz elementos modernos em máscaras iorubás, sobretudo máscaras Gueledé, reafirmando a vitalidade e a transformação contínua da arte africana, tensionando os limites entre tradição e inovação.

Muitos artistas representados no acervo desenvolveram-se fora das instituições formais, a partir de ofícios como carpintaria, ourivesaria ou tecelagem. Apesar do alto grau de sofisticação técnica, suas obras foram frequentemente enquadradas em categorias inferiores, reflexo de discursos racistas que marcaram o campo artístico. Contra esse cenário, Araujo enfatizava que o Museu nasceu para mostrar “como negro quem negro foi e quem negro é no Brasil”, reafirmando que a presença negra sempre constituiu parte essencial da história nacional.

Assim, o Museu Afro Brasil consolidou-se não apenas como espaço de guarda e exposição, mas também como instância de redefinição de narrativas históricas e de legitimação de artistas historicamente invisibilizados. Nesse processo, os catálogos organizados por Emanoel Araujo desempenharam papel fundamental, funcionando como instrumentos de memória e de inserção de artistas afro-brasileiros, africanos e da diáspora no circuito institucional e acadêmico.

Esta publicação insere-se nessa tradição, enfrentando os desafios impostos pela escassez documental e pelas classificações preconceituosas herdadas do sistema artístico brasileiro. Para superá-los, foram essenciais estratégias de pesquisa como entrevistas e diálogos com artistas, familiares e comunidades, permitindo a construção de narrativas inéditas e o preenchimento de lacunas até então ausentes da literatura especializada. Mais do que documentação, esses esforços buscam reconstituir trajetórias e afirmar que a produção cultural afro-brasileira nunca se desenvolveu à margem, mas constitui parte estrutural da história da arte no país.

Ao recuperar percursos silenciados e contestar classificações excludentes, o novo catálogo reafirma o compromisso do Museu Afro Brasil em preservar, contextualizar e difundir um patrimônio singular, reposicionando seus criadores como protagonistas de uma história da arte brasileira mais plural, justa e representativa — uma história que reconhece a centralidade da experiência negra em sua própria constituição.

Gabrielle Nascimento

Pesquisadora do Núcleo de Pesquisa do Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Museu Afro Brasil: território de memória e pedagogia negra

Entre as paredes do Museu Afro Brasil, pulsa um Brasil insurgente. Corredores labirínticos costuram e conectam espaços carregados de memória, trabalho, intelectualidade e criação — atestando que nunca foi sobre ausências, escassez ou inexistência. Pelo contrário: sobejam e comprovam que os povos africanos e seus descendentes em diáspora são criadores por excelência e por potência. O Museu, enquanto território de presença negra, é também uma encruzilhada onde arte, história e educação se entrelaçam, revelando sentidos silenciados e gestando liberdades.

Assim, no Museu Afro Brasil, educar é fazer vibrar histórias adormecidas e reanimar heranças que resistiram ao silêncio forçado da colonialidade. É permitir que visitantes enxerguem, em si e em outrem, as continuidades e, especialmente, a dignidade. O acervo não repousa em vitrines: ele sussurra caminhos, canta pertenças, convoca insurgências, afirmando-se como lugar de memória e reinvenção, de estudo e de afeto, de saber e de travessia — um espaço onde a educação acontece como cura, como canto e como construção de mundos por vir.

Nesse cenário, a educação não é mera coadjuvante: é linguagem central, força que verte do acervo e se espalha em encontros, vozes e gestos.

É aqui que o núcleo de Educação do Museu Afro Brasil organiza sua prática como parte indissociável do projeto institucional — não como adendo, mas como alicerce vivo. A educação não apenas interpreta o acervo: ela escuta, questiona, expande, transforma ausências em presenças e silêncios em partilha. Em seu trabalho cotidiano de construção de sentidos para o Museu, suas pedagogias reafirmam que educar é um ato radical de imaginação e de transformação.

Inspirado pela Lei 10.639/03 — que convoca escolas, universidades e instituições a uma revisão crítica de suas narrativas e práticas —, o núcleo de Educação não apenas atende ao chamado: ele o amplia. Atua junto a educadores, estudantes, territórios, movimentos e políticas públicas, construindo experiências que deslocam olhares, ampliam repertórios e convocam outras formas de ensinar e aprender. Afinal, quando a educação museal se compromete com o antirracismo, ela não apenas interpreta o passado: ela forja o presente e reconfigura o futuro.

O Museu Afro Brasil é, portanto, um espaço por excelência de educação, já que seu acervo — assim como sua proposta curatorial — denuncia as violências coloniais de um projeto de Brasil que insiste em se opor a si mesmo: um projeto civilizatório que fracassa em sua promessa, pois nasce do pacto de silenciamento e da tentativa de apagar outras formas de existir. Ainda assim, como a natureza costuma fazer com as superficialidades construídas para impedi-la de florescer, as civilidades negras se impõem, resistem e reinventam caminhos.

Eis o Museu Afro Brasil!

Siméia de Mello Araújo

Coordenadora do Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Coleção Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Adenor Gondim

(Ruy Barbosa, BA, Brasil, 1950)

Adenor Gondim é formado em biologia, porém, seguindo os passos do pai, escolheu o fotojornalismo como profissão. Apresentou sua primeira exposição individual, intitulada *Visão, 50 fotografias P&B: arquitetura, paisagem e cotidiano*, em 1978, na cidade de Salvador. Em 1982, deu início à série *Romaria do Bom Jesus da Lapa*, que resultou em uma mostra individual na década de 1990. No mesmo período, produziu *Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte* e *Santos de Cachoeira*. Dentre seus trabalhos mais recentes, destaca-se a série *Os Cão* (2009-17), que registra a Micareta de Jacobina — festa popular realizada anualmente no município baiano de Jacobina, no fim da quaresma.

A série *Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte* retrata a confraria afro-católica formada por mulheres da cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano. A formação da Irmandade data de 1820, e coincide com o processo de integração do Recôncavo à Salvador — então capital da província, impulsionada pela produção de açúcar e tabaco, ainda sob o modo de produção escravista.

Para além das funções religiosas, as irmandades negras atuaram como "associações de classe", inaugurando formas de associativismo negro em resposta à opressão escravista. Foram importantes, por exemplo, nas sucessivas insurreições de cativos que culminaram na Revolta dos Malês, em 1835.

A Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte se mantém pelos esforços de suas integrantes até os dias atuais. São majoritariamente mulheres com mais de 50 anos, iniciadas no candomblé e que também reivindicam o catolicismo como parte de sua identidade religiosa. A confraria possui uma estrutura hierárquica que organiza a devoção e as festividades públicas, que ocorrem no mês de agosto.

A série é composta de fotografias em preto e branco e coloridas. Algumas fazem referência direta a momentos litúrgicos, enquanto outras destacam vestimentas, paramentos, joias e demais objetos de uso ritualístico. Na ampliação de 1992, é possível perceber, de maneira implícita, a organização hierárquica da confraria na disposição espacial das integrantes e nos objetos que cada uma carrega.

Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

FALCON, Gustavo. Irmandade da Boa Morte. *Portal Geledés*. Disponível em https://www.geledes.org.br/irmandade-da-boa-morte-2/. Acesso em 26 maio 2025.

GONDIM, Adenor. *Arte e Religiosidade no Brasil: heranças africanas*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1997.



Série *Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte*, década de 1990
Ampliação sobre papel Canson, 35 x 26,6 cm
64 x 46 cm
60,7 x 40,5 cm
60,5 x 80,5 cm
58 x 78 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009








COLLEGE
DE
BOA MORTE

Agnaldo Manoel dos Santos

(Itaparica, BA, Brasil, 1926 - Salvador, BA, Brasil, 1962)

Agnaldo Manoel dos Santos foi assistente no ateliê de Mário Cravo Junior e, a partir de 1953, trabalhou com entalhe em madeira, técnica pela qual ganhou notoriedade. Sua produção abrange carrancas — sob influência do mestre Francisco Guarany —, santos do catolicismo e elementos ligados à cultura popular e à religiosidade afro-brasileira. Em 1957, participou da 4ª Bienal de São Paulo com a obra *Pilando dendê*, que recebeu o prêmio na categoria de escultura. No mesmo ano, realizou sua primeira individual na Petit Galerie, no Rio de Janeiro. Posteriormente, integrou o Salão Nacional de Arte Moderna, em 1959 e 1961.

Oxóssi foi doada por Emanoel Araujo ao acervo do Museu Afro Brasil (MAB) em 2009. A escultura entalhada em madeira remete ao orixá que teria sido rei de Ketu, no atual Benim. Guerreiro, senhor da caça, das florestas e de todos os seres que nela habitam, Oxóssi também é associado à fartura e ao sustento. Seu culto, assim como o de outros orixás, foi difundido no Brasil e em outros países da América Latina marcados pela escravização de africanos.

O contato de Agnaldo com as esculturas e máscaras de Cravo Jr., com o fotógrafo e etnólogo Pierre Verger — que circulava entre a Bahia, o Benim e a Nigéria — e com a própria cultura popular baiana serviu como fonte de estudo e inspiração em seu processo criativo. Alguns traços, como o formato dos olhos, proporções faciais e a relação cabeça-corpo, podem ser compreendidos como reverberações da arte africana em sua escultura.

Agnaldo colaborou em *Omolu* (1953), de Cravo Jr., e produziu posteriormente obras dedicadas a Xangô, Iemanjá e Oxóssi, representado em mais de uma ocasião: em uma escultura homônima, na Fábrica de Arte Marcos Amaro (FAMA), e um *Oxóssi cangaceiro*, no Museu de Arte Moderna (MAM) da Bahia. Em ambas, o orixá aparece com chapéu, bolsa, espingarda e facão na cintura.

Já a escultura do Museu Afro Brasil apresenta elementos menos imediatamente associados à caça ou à guerra. Ele porta uma corda que envolve um ombro e as mãos, e uma bolsa transversal, conhecida como alforge ou embornal. Pode-se associar a corda à caça e a bolsa, ao provimento.

Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. *Agnaldo Manuel dos Santos: a conquista da modernidade*. São Paulo: Almeida e Dale Galeria, 2021.

ESCRITÓRIO DE ARTE. *Agnaldo dos Santos*. Disponível em https://www.escritoriodearte.com/artista/agnaldo-dos-santos. Acesso em 28 maio 2025.

VENTURA, Alexandre. A escultura de Agnaldo Manuel dos Santos. In: *Palácio das Artes*. Disponível em https://fcs.mg.gov.br/a-escultura-de-agnaldo-manoel-dos-santos/. Acesso em 28 maio 2025.



Oxóssi, data não identificada
Entalhe em madeira, 60 x 13 x 11,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Aleijadinho
(Antônio Francisco Lisboa)

(Ouro Preto, MG, Brasil, 1738 - 1814)

Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho foi um dos principais artistas da escultura e da arquitetura barroca no Brasil. Filho do arquiteto português Manuel Francisco Lisboa e de Isabel, uma mulher escravizada, viveu e trabalhou em Minas Gerais no apogeu da economia mineradora, cuja pujança proporcionou crescimento urbano e investimentos em obras públicas. As construções na região — hoje reconhecidas como patrimônio histórico e artístico nacional — ocorreram sobretudo nesse contexto. Entre suas obras mais relevantes, destacam-se a fachada e a decoração da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, o conjunto de estátuas da Paixão de Cristo e as 12 esculturas dos profetas para o Santuário do Bom Jesus de Matosinhos.

Esse entalhe de madeira, provém da Capela de Nossa Senhora da Conceição da Fazenda Jaguara, situada no distrito de Mocambeiro, atual Matozinhos.

O primeiro proprietário da fazenda foi João Ferreira dos Santos, nos anos 1740. Depois, a terra pertenceu à família de Alberto Santos Dumont até 1910, quando foi vendida para George Chalmers. A desmontagem da capela ocorreu em 1912. Na ocasião, Chalmers doou o conjunto de peças à igreja matriz de Nossa Senhora do Pilar da antiga Vila Congonhas do Sabará, atual Nova Lima. A igreja à qual foi destinado ainda estava em construção, e por isso o conjunto permaneceu armazenado até sua remontagem, em 1936.

Estima-se que, no período anterior à remontagem, houve a retirada da policromia e do douramento das peças, sendo a talha de cedro escurecida com extrato de nogueira e recoberta por uma grossa camada de verniz. O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) chegou a estudar o tombamento do conjunto, mas em 1949 concluiu que, embora apresentasse grande valor artístico, infelizmente encontrava-se prejudicado pela retirada da pintura original, pelo envernizamento e pela má colocação dos retábulos no novo espaço.

A obra foi exposta em mostras temporárias do Museu Afro Brasil (MAB) como *Mário: Eu sou um tupi tangendo um alaúde* (2012) e *Barroco ardente e sincrético luso-afro--brasileiro* (2017); além de ter sido exibida em *Imagens do Aleijadinho* (2018), no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

CÂMARA DOS DEPUTADOS. *Conheça a história de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. Disponível em https://www2.camara.leg.br/a-camara/programas-institucionais/experiencias-presenciais/parlamentojovem/noticias_para_voce/conheca-a-historia-de-antonio-francisco-lisboa-o-aleijadinho#:~:text=Mas%20em%201777%2C%20ele%20foi,a%20ser%20conhecido%20como%20Aleijadinho. Acesso em 09 jun. 2025.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. *Imagens do Aleijadinho*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2018.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. A Capela da Fazenda da Jaguara e o Mestre Aleijadinho. *IPHAN*. Disponível em http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/118. Acesso em 10 jul. 2025.

TOLEDO, Benedito Lima de. *Esplendor do Barroco*. 2ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015.



Fragmento de talha - Capela N. S. da Conceição da Fazenda de Jaguara, 1783-86
Entalhe em madeira, 21 x 120 x 15 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Alphonse Yémadjè

(Abomey, Benim, 1916 - Cotonu, Benim, 2012)

Alphonse Yémadjè iniciou sua carreira ainda na juventude, pintando telas, influenciado por seu pai. Destacou-se por suas tapeçarias e *appliqués.* Em 1974, foi condecorado com o Diploma Honorário da Feira da Independência de Cotonou. Na década de 1990, ilustrou as *Fábulas de La Fontaine* e, em 1995, participou das comemorações do tricentenário da morte do autor na França. Em 1992, foi elevado ao posto de Cavaleiro da Ordem do Mérito do Benim. Antes de se destacar como artista, serviu o Exército Colonial Francês, participando das guerras contra a antiga Indochina e a Argélia.

O tecido bordado *Rei Agonglo* foi doado em 2008, sendo definitivamente incorporado em 2011. Já os *Emblemas* pertenceram ao antigo diretor e curador do museu, Emanoel Araujo.

Seus tecidos e tapeçarias remetem a elementos culturais e históricos do povo Fon e do antigo Reino do Daomé. A primeira evoca o rei que ocupou o trono durante um período economicamente relevante na história do reino; a segunda apresenta uma cronologia da sucessão dos monarcas por meio dos emblemas representativos de cada rei.

Abomey teve uma grande importância comercial e militar e foi central no tráfico de escravizados dos séculos XVIII e XIX. O porto de Uidá foi uma das principais rotas para as Américas, em especial, o Brasil, que utilizou o tabaco produzido na Bahia para comprar escravizados. A presença baiana na região também foi marcada pela atuação de Francisco Félix de Souza (Chachá), traficante que se tornou conselheiro do rei Guezo. Agonglo foi o oitavo rei a ocupar o trono, entre 1789 e 1797. Uma conspiração teria resultado em seu envenenamento. Foi sucedido pelo segundo filho, Adandozan, que teria sido excluído da sequência oficial de emblemas devido à sua suposta tirania e má administração.

Os artesãos da família Yémadjé serviam à realeza daomeana desde, pelo menos, o reinado de Agonglo, sendo responsáveis exclusivos pelo *appliqué*. Assim, ao referenciar a realeza em suas obras, o artista também evoca sua própria linhagem, tanto pelo tema quanto pela técnica.

Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

_____. *O Benin está vivo ainda lá: ancestralidade e contemporaneidade*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2018.

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. *Reinos e Impérios Africanos - Reino do Daomé*. Disponível em https://bit.ly/3rG9QX3. Acesso em 29 maio 2025.

HESSOUN, Charly. Le pasticien Alphonse Yémadjè a tiré sa révérence. *La Nouvelle Tribune*. Disponível em https://bit.ly/3rG9QX3. Acesso em 27 maio 2025.

MUSEU AFRO BRASIL, *Metadados*. Disponível em https://bit.ly/3rG9QX3. Acesso em 27 maio 2025.

PACHECO, Gustavo. *O trono de Adandozan, ou para que serve um museu*. Disponível em https://oglobo.globo.com/epoca/gustavo-pacheco/o-trono-de-adandozan-ou-para-que-serve-um-museu-23038185. Acesso em 03 jun. 2025.

PARÉS, Luís Nicolau. Cartas do Daomé: uma introdução. In: *Afro-Ásia* (47), 2013. Disponível em https://www.scielo.br/j/afro/a/Kryz9RP7njwb6RSRKXscfPm/. Acesso em 29 maio 2025.

UNESCO. *Palácios Reais de Abomey*. Disponível em https://whc.unesco.org/en/list/323/. Acesso em 29 maio 2025.



Rei Agonglo, 2007
Aplique de tecido sobre tecido, 81 x 117 x 1 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação do artista, 2011



Emblemas dos reis Abomey, data não identificada
Aplique de tecido e bordado em tecido, 147 x 200 cm
Comodato

Ana das Carrancas
(Ana Leopoldina dos Santos)

(Ouricuri, PE, Brasil, 1923 - Petrolina, PE, Brasil, 2008)

Ana Leopoldina dos Santos era filha de um agricultor e de uma artesã, de quem herdou o trabalho com o barro. Após sucessivas migrações pelo Nordeste, estabeleceu-se em Petrolina, às margens do rio São Francisco. Consolidou-se artista em 1963, quando iniciou a produção de carrancas e adotou o nome que a tornaria célebre. No início, foi alvo de estranhamento por parte da população. Hoje, o espaço onde costumava expor abriga um centro cultural com seu nome. Sua produção integrou importantes mostras como *Dos Brasis – arte e pensamento negro* e *Pop Brasil: vanguarda e nova figuração, 1960-70*, o que desvela seu reconhecimento tanto na arte popular quanto nas discussões sobre identidades negras. Em 2006, foi reconhecida como Patrimônio Vivo de Pernambuco. Em 2023, por ocasião do centenário de seu nascimento, a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) instituiu o "Ano Comemorativo Ana das Carrancas".

A escultura feita em cerâmica apresenta três figuras distribuídas horizontalmente sobre um corpo cilíndrico aberto no topo. Com aparência felina e humana — pelagem texturizada ao redor dos rostos, orelhas pequenas, narinas e olhos bem marcados — carregam ferocidade na contração dos olhos e introspecção no formato curvo da boca.

Ao nomeá-las carrancas, Ana reinventou as tradicionais figuras que, até meados do século XX, navegavam nas proas das barcas no rio São Francisco. Antes entalhadas em madeira, as carrancas moldadas pelas mãos de Ana surgem do barro do próprio rio — preparado por seu marido, Zé Vicente, cuja deficiência visual é homenageada pelo vazado dos olhos das figuras criadas pela artista.

Ana se apropria das carrancas para nomear o que chamava de "bichos de cara feia": criaturas emergidas de um repertório ancestral. Ouvira de seus antepassados escravizados histórias de figuras demoníacas que emergiam das águas para assustar os filhos dos patrões brancos. Mas essas aparições não amedrontavam os negros, que sabiam espantar os espíritos com as caras de bicho. A essa somam-se as diversas histórias locais que lhes atribuem a função de amuleto contra perigos e maus presságios.

A obra de Ana das Carrancas desafia as fronteiras entre o humano e o animal, a história e o mito, transformando a realidade de retirante em força de vida e linguagem própria.

Cristina Fernandes

Referências:

BRUM, Eliane. Ana das carrancas deu adeus a Zé dos Barros. *Revista Época*, Rio de Janeiro, 9 out. 2008. Disponível em https://bit.ly/3rG9QX3. Acesso em 12 maio 2021.

COIMBRA, Silvia Rodrigues; MARTINS, Flávia; DUARTE, Maria Leticia. *O reinado da lua: escultores populares do Nordeste*. Rio de Janeiro: Ed. Salamandra, 1980.

DIAS, Thiago Alves. Ana e as carrancas de uma vida de trabalho, migração e arte no sertão do Brasil (1923-2023). *Maracanan*, n. 35, 2024. pp. 34-56. Disponível em https://bit.ly/3rG9QX3. Acesso em 11 jul. 2025.

MACIEL, Betania; BRANDÃO, Ricardo Rocha. Carrancas do São Francisco: a dinâmica de uma manifestação folkcomunicacional no contexto do Desenvolvimento Local. *REVISTA HUM@ NAE*, v. 11, n. 1, 2017.

MÉLO, Roberta de Sousa; RODRIGUES, Rafael de Oliveira. O signo-carranca na artesania afetiva da Dama do Barro: Leituras em torno dos processos criativos de Ana das Carrancas . *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024. Disponível em https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52745. Acesso em 11 jul. 2025.



Sem título, década de 1970-2000
Barro cozido, 44,5 x 36,5 cm
Comodato

Antônio Firmino Monteiro

(Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1855 - Niterói, RJ, Brasil, 1888)

Antônio Firmino Monteiro foi um homem negro livre no Brasil escravista. Antes de se consagrar como pintor e professor de artes, exerceu ofícios como caixeiro, tipógrafo e encadernador. Em 1870, iniciou seus estudos no curso noturno de desenho na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), mas logo se transferiu para o curso diurno de paisagem.

Em 1877, recebeu uma medalha pelo desempenho. No ano seguinte, teve sua obra elogiada pelo Conde de Iguaçu e por D. Pedro II. Em 1879, participou da Exposição Geral de Belas Artes, onde recebeu medalha de ouro pela obra *Exéquias de Camorim*. Embora tenha viajado à Europa, suas telas em geral retratam o Brasil, sobretudo a cidade do Rio de Janeiro.

A *Paisagem* (1885) integrou a exposição temporária *Negros pintores* (2008) e foi doada por Emanoel Araujo ao Museu Afro Brasil (MAB) em 2009. Esse quadro compõe, no acervo da instituição, o conjunto de produções de artistas do século XIX vinculados à AIBA, como os irmãos Arthur e João Timótheo da Costa, Estevão Roberto da Silva e Antônio Rafael Pinto Bandeira. A AIBA teve origem na Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, fundada em 1816 por D. João VI. Inicialmente, a instituição tinha como objetivo implementar no Brasil o ensino artístico em bases oficinais e industriais. A partir dos anos 1820, passou a adotar como referência as academias europeias, oferecendo uma formação artística com fundamentos científicos e humanísticos, além de aulas de desenho de observação e cópia de moldes. Também era responsável pela organização de exposições, concursos, premiações e conservação do patrimônio. Os estilos neoclássico e romântico marcaram suas produções, sendo a paisagem um dos gêneros mais destacados entre os acadêmicos brasileiros do século XIX.

Considera-se que a AIBA representou um espaço no qual jovens negros vislumbraram alguma possibilidade de integração social. Cabe ressaltar que a instituição era contemporânea à escravidão no Brasil, que não apenas se baseou no cativeiro e na exploração de negros e indígenas, mas também lhes impôs uma série de obstáculos à mobilidade social ascendente.

Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

ASSIS, Machado de. O quadro do sr. Firmino Monteiro. In: *Revista Apotheke*. v. 7, n. 1, abril, 2021. p. 219-220. Disponível em https://bit.ly/3rG9QX3. Acesso em 10 jun. 2025.

FIRMINO Monteiro. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Artes e Cultura*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em https://bit.ly/3rG9QX3. Acesso em 10 jun. 2025.

MOREIRA, Giovana Loos. *A construção da História Nacional pelo pintor Firmino Monteiro entre 1879 e 1884*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016. Disponível em https://bit.ly/3rG9QX3. Acesso em 12 jun. 2025.

MUSEU AFRO BRASIL EMANOEL ARAUJO. *Negros Pintores*. São Paulo: Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, 2008.

ROZA, Beatriz Ellen dos Santos. *Firmino Monteiro e a Academia Imperial de Belas Artes: nem tudo é preto no branco*. Trabalho de Conclusão de Curso em História da Arte. Rio de Janeiro: UFRJ, 2023. Disponível em https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/21091. Acesso em 12 jun. 2025.



[Paisagem], 1885
Óleo sobre tela, 46 x 62 x 5,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Antonio Pulquério

(Campos Sales, CE, Brasil, 1967)

Antonio Pulquério nasceu no Ceará e migrou para São Paulo ainda na infância. Nos anos 1970, iniciou sua prática com a cerâmica. Em 2010, formou-se em artes visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

Participou de exposições coletivas como *Outras paisagens* (2025), no Museu Nacional da República; *Ecos Malês* (2025), na Casa da História; *Ri depois* (2024), na Funarte São Paulo; *Outras paisagens* (2024), no Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Niterói; e *Geografias da ancestralidade* (2024), no Paço das Artes. Realizou individuais na Pinacoteca de Bauru (2024), Pinacoteca de Botucatu (2023) e Museu Histórico da Universidade Federal de Viçosa (2018). Suas obras integram os acervos do Museu Afro Brasil Emanoel Araujo (MAB), da Prefeitura de Piracicaba e das instituições onde expôs.

A inclusão da obra *Guardião 13*, de Antonio Pulquério, no acervo do Museu, em 2024, reafirma a força simbólica de sua produção e o modo como ela tensiona as fronteiras entre arte contemplativa e funcionalidade.

Pulquério trabalha com cerâmica utilitária desde 1996, e foi a partir da experiência com objetos do cotidiano que desenvolveu uma poética singular: suas esculturas nascem do reagrupamento de pratos, xícaras e vasos esmaltados em cores diversas, empilhados e colados sem perder os vestígios de sua função original. Após ingressar no curso de artes visuais, em 2010, o artista retomou essa prática, agora reelaborada dentro da linguagem expandida da arte contemporânea. A cerâmica ultrapassa a forma escultórica, surgindo também em desenhos, instalações e performances. O resultado são composições que carregam memórias de uso, ressignificam a matéria doméstica e o corpo de quem as produz.

Guardião 13" integra uma série em que os numerais não indicam sequência, mas funcionam como nomeações. O empilhamento assume uma forma totêmica, evocando entidades que protegem, guardam e vigiam, como o título sugere. Para o artista, são guardiões de saberes, da palavra e da escuta, em relação íntima com o sagrado e os ritos.

Cristina Fernandes

Referências:

Entrevista da pesquisadora com o artista realizada em 06 de julho de 2025.

SALES, Marcelo. *Encruzilhadas – Ou sobre onde nos encontramos*. Disponível em https://www.andrearehder.com.br/antonio-pulqu%C3%A9rio. Acesso em 14 out. 2025.

HERNÁNDEZ, Andrés I. M. *Antônio Pulquério e os rituais que nos atravessam*. A abordagem ritual. Disponível em https://www.andrearehder.com.br/antonio-pulqu%C3%A9rio. Acesso em 14 out. 2025.



Guardião 13", 2024
Cerâmica vidrada e queima em forno elétrico de alta temperatura, 117 x 58 x 46,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação do artista, 2024

Antônio Rafael Pinto Bandeira

(Niterói, RJ, Brasil, 1863 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1896)

Filho de pais escravizados, Antônio Rafael Pinto Bandeira estudou na Academia Imperial de Belas Artes entre 1879 e 1887, tendo como professor Zeferino da Costa. No último ano de formação, participou do prestigiado concurso Viagem à Europa, mas não foi classificado — desfecho comum a outros artistas negros, cujos caminhos foram marcados por limites impostos pelo racismo. Como forma de compensação, o governo adquiriu duas de suas obras, hoje pertencentes ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes: *Habitação na raiz da Serra da Estrela* e *Uma chácara em Niterói*. Ainda em 1887, transferiu-se para Salvador, onde lecionou por dois anos no Liceu de Artes e Ofícios. Faleceu prematuramente aos 33 anos, no Rio de Janeiro.

Seu trabalho nunca se limitou à reprodução dos modelos aprendidos na AIBA, mas alguns revelam um movimento distinto das imagens canônicas de pessoas negras na arte brasileira entre os séculos XIX e XX. Em contraste com a maioria das representações que associavam figuras negras ao trabalho, à tipificação étnica ou à subalternidade, Bandeira produziu retratos individualizados.

Na pintura *Feiticeira* (1890), uma mulher é representada em pose refinada. Ela usa pequenos brincos de pérolas, colar no pescoço, e coque no cabelo penteado, preso com laço vermelho. A obra insere-se em um momento definidor sobre a identidade brasileira no pós-abolição, quando a mestiçagem era mobilizada por diferentes discursos, ora associada à falência da nação, ora à ideia de harmonia e síntese nacional, por meio do branqueamento. Sob um olhar contemporâneo, *Feiticeira* tensiona os limites das representações raciais da época, revelando as camadas multifacetadas da miscigenação como conceito histórico e instrumento de disputa simbólica.

Cristina Fernandes

Referências:

ARAUJO, Emanoel (org.). *Negros Pintores*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2009.

CONDURU, Roberto. Pintura de negro. Pintura afro?. *Arte & Imagem*. Disponível em https://bit.ly/3XQO2yR. Acesso em 14 out. 2025.

LOTIERZO, Tatiana H. P. e SCHWARCZ Lilia K. M. Raça, gênero e projeto branqueador: 'a redenção de Cam', de modesto brocos. *Artelogie* [En ligne], 5 | 2013. Disponível em https://bit.ly/4g0FSaD. Acesso em 25 jul. 2025.

PORTO, Alexandre. *Pinto Bandeira (1863-1896)*. Disponível em https://bit.ly/3Dt4nLe. Acesso em 12 ago. 2025.

RAMOS, Eduardo. A arte visual afro-brasileira: dá margem ao leito. Uma abordagem sobre a pintura afro-brasileira. In: RODRIGUES, Marcelo Vitor Nogueira; ARAÚJO, Luiz Gustavo de Souza; GONÇALVES, Luciane Ribeiro Dia (orgs.). *Acolhida preta: edição especial V* CER. Ituiutaba, MG, 2021. Disponível em https://bit.ly/3QlYRLf. Acesso 12 ago. 2025.



Feiticeira, 1890
Óleo sobre tela, 33 x 30 x 2,5 cm
Comodato

Arthur Timótheo da Costa

(Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1882 - 1922)

Arthur Timótheo da Costa foi pintor, desenhista, decorador, entalhador e cenógrafo. Nascido em uma família humilde, na juventude, tornou-se aprendiz na Casa da Moeda do Rio de Janeiro, onde teve lições de desenho e contato com processos de gravação de imagens, por meio da impressão de selos e moedas. Em 1894, incentivado pelo diretor da instituição, matriculou-se junto ao irmão, João Timótheo da Costa, na Escola Nacional de Belas Artes. Embora tenha sido fundada com o objetivo de romper com o modelo imperial de ensino, a escola manteve diversas práticas e estruturas da instituição que a antecedeu até o final da década de 1920.

A superação desse modelo se concretizou de forma mais evidente nos anos 1930, quando Lúcio Costa assumiu sua direção. Teve aulas com Daniel Bérard (1846-1910), Henrique Bernardelli (1858-1936), Rodolfo Amoedo (1857-1941) e João Zeferino da Costa (1840-1915). Concomitante aos estudos, passou a trabalhar como auxiliar de Oreste Coliva, com quem aprendeu cenografia.

Em 1907, ganhou o prêmio de viagem ao exterior pela obra *Antes da Aleluia*, exibida na Exposição Geral de Belas Artes. Viajou à França em 1908, circulando também pela Espanha e Itália, onde teve contato com procedimentos impressionistas, e retornou ao Brasil em 1910. Em 1911, trabalhou na decoração do Pavilhão Brasileiro da Exposição Internacional de Turim, ao lado de seu irmão, João Timótheo da Costa, de Carlos Chambelland (1884-1950) e Rodolfo Chambelland (1879-1967).

Arthur Timótheo experimentou técnicas e estilos inovadores, sendo posteriormente considerado um dos precursores do Modernismo no Brasil, sobretudo por sua obra *A forja* (1911), que apresenta formas estruturadas em pinceladas aparentes e vigorosas e insere uma inovação também pela escolha do tema — o trabalho industrial — representado por operários.

Esse autorretrato foi doado ao Acervo do Museu Afro Brasil (MAB) em 2012 por Luís Antônio Nabuco de Almeida Braga.

Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

ARTHUR Timótheo da Costa. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em https://bit.ly/3YnnM7v. Acesso em 18 jun. 2025.

MUSEU AFRO BRASIL EMANOEL ARAUJO. *Negros Pintores*. São Paulo: Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, 2008.

SOUZA, Gilda de Mello e. Pintura Brasileira contemporânea: os precursores. *Discurso*, São Paulo, v. 5, n. 5, p. 119-130, 1974. Disponível em https://bit.ly/3Xtic4G. Acesso em 10 jul. 2025.



Autorretrato, c. 1894-1922
Óleo sobre tela, 64 x 48,5 x 7 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Luis Antônio Nabuco de Almeida Braga, 2012

Aston
(Serge Aurélien Tehogbola Mikpon)

(Cotonu, Benim, 1964)

Serge Aurélien Tehogbola Mikpon, conhecido como Aston, é músico e artista visual nascido em Benim. Aston percorre ruas, praias, acostamentos e depósitos de lixo recolhendo itens descartados para compor suas obras. Estas variam entre grandes instalações e pequenas esculturas ou objetos. Participou da Bienal de Arte Africana Contemporânea (2014), em Dakar, e da Bienal de Arte Contemporânea do Benim (2012), onde recebeu o prêmio *Regard Bénin* pela instalação sobre o Holocausto intitulada *A solução final*. Expôs em países como Benim, França, Brasil e Portugal: *Benin está vivo ainda lá: ancestralidade e contemporaneidade* (2007); *O Benin em 2058* (2009); *Le Tour de France cycliste* (2005); e *Revelation! Contemporary Art from Benin* (2024). Ao longo dos anos 2000, participou ativamente da cena artística de Cotonu, integrando coletivas como *Boulv'art* e festivais como o *Salon Béninois d'Art Contemporain.*

A instalação é composta por 658 peças de plástico, frascos vazios, tampas, sacos, canos, canetas e outros objetos provenientes do consumo cotidiano. Manipulados, dão forma a centenas de figuras e estruturas. Compõem uma cena com cavaleiros dispostos ao redor, na mesma direção, e uma multidão que caminha com as mãos atadas, numa espécie de marcha. Esse intenso fluxo é seguido por uma frota de navios e pequenas embarcações tripuladas por figuras que disputam espaço. Outros corpos jazem à deriva, caídos e inertes. Em outra parte, delineia-se um mapa do continente africano, no interior do qual as figuras de corpos aparecem tombadas e imóveis.

A obra revisita o tráfico de escravizados, que reverbera na lógica destrutiva do capitalismo, nas formas contemporâneas de opressão e na destruição ambiental. Sua produção nasce da coleta daquilo que é considerado lixo e descartado nas ruas e praias, trazendo o consumismo desenfreado para o centro da obra.

Para o artista, os agentes do comércio transatlântico de africanos são estúpidos porque é inacreditável, mas verdadeiro. Seu trabalho denuncia a cumplicidade entre quem vendeu, comprou e se beneficiou da mercantilização de seres humanos, assim como entre aqueles que ainda se favorecem. Ela também questiona o mito do "progresso" baseado na exploração e na morte, alertando que essa suposta evolução serviu apenas a interesses egoístas. Ao final, sua mensagem é direta: somos "estúpidos e inúteis" ao desprezarmos a humanidade e priorizarmos a vaidade, a ganância e a destruição.

Cristina Fernandes

Referências:

ARAUJO, Emanoel; JOLLY, André. *Benin - está vivo ainda lá. Ancestralidade e contemporaneidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

ARAUJO, Emanoel (org.). *Africa Africans*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015.

MO.CO. – MONTPELLIER CONTEMPORAIN. *Cosmogonies: Zinsou, une collection africaine*. Montpellier: MO.CO. Collections, 2021. Disponível em https://bitly/3rHRWKI. Acesso em 14 out. 2025.



Stupides et inutiles [Estúpidos e inúteis], 2007
Materiais sintéticos, fibras naturais,
tecido e tinta, 600 x 300 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação do artista, 2011

Aurelino dos Santos

(Salvador, BA, Brasil, 1942)

Aurelino dos Santos nasceu na Bahia e trabalhou como cobrador de ônibus antes de ser reconhecido como artista.

Sua trajetória como pintor, iniciada nos anos 1960, foi diretamente influenciada por seu então vizinho, o escultor baiano Agnaldo dos Santos (1926-1962), que adquiriu sua primeira obra. Foi levado para São Paulo por Lina Bo Bardi (1914-1992), arquiteta ítalo-brasileira, que o conheceu quando esteve à frente do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA); e por seu marido, Pietro Maria Bardi (1900-1999), à época diretor do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), que passaram a agenciá-lo antes de seu retorno a Salvador.

O trabalho de Aurelino insere-se em uma linguagem visual contemporânea, marcada pela geometrização, pelo uso de cores intensas e por uma perspectiva verticalizada. Suas obras revelam movimento e equilíbrio, convidando o observador a percorrer cada elemento do conjunto pictórico. Uma de suas principais características é representar cenas do cotidiano urbano por meio de grafismos, colagens e objetos, como recortes de jornais, embalagens de produtos industrializados e cédulas de dinheiro. A singularidade de sua produção costuma provocar no público o reconhecimento imediato.

Há uma vertente de pesquisadores que percebem entrelaçamentos entre seu trabalho artístico e sua condição de saúde mental. Longe de se reduzir a primeira à última, essa abordagem fomenta uma discussão a respeito da criação artística em contextos de exclusão social e patologização da diferença.

Além de ter obras no acervo do Museu Afro Brasil Emanoel Araujo (MAB), participou das duas edições da mostra *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*, da *Mostra do redescobrimento: arte popular*, e de eventos do Museu de Arte Moderna da Bahia. Suas obras também integraram exposições internacionais em cidades como Madri, Paris e Valência.

Felipe Oliveira Campos

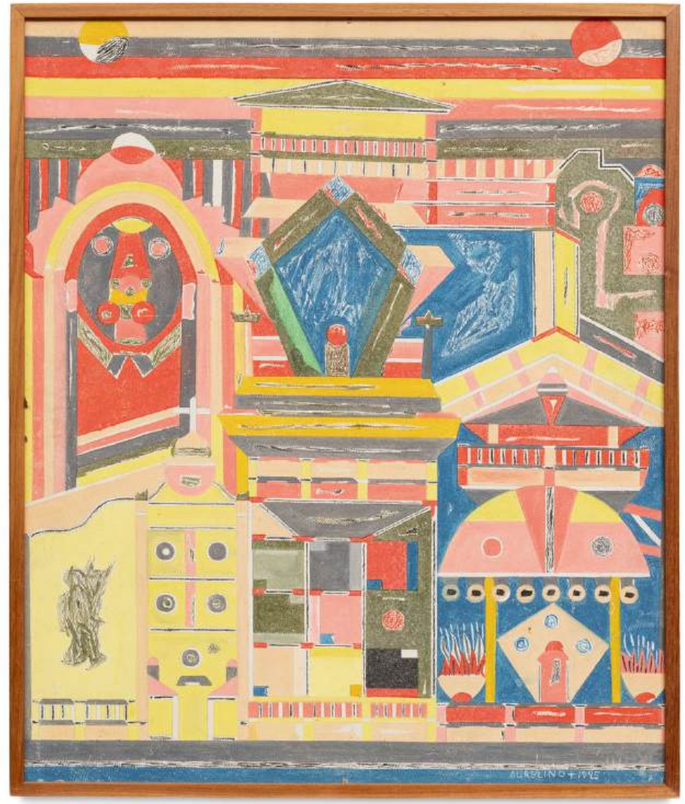
Referências:

CONEXÃO BAHIA. Conheça a história do pintor autodidata Aurelino dos Santos. *Globo Play*, 2019. Disponível em: https://globoplay.globo.com/v/7743979/. Acesso em: 10 de julho de 2025

MUSEU AFRO BRASIL EMANOEL ARAUJO. *Aurelino*. São Paulo: Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, 2012.

PAULO DARZÉ GALERIA. *Aurelino*. Disponível em https://paulodarzegaleria.com.br/artistas/aurelino/ Acesso em 10 jul. 2025.

TV BRASIL. *Conheça o trabalho do artista autodidata Aurelino dos Santos*. YouTube, 08 abr. 2019. Disponível em https://y2u.be/TOC8g_V3PiM. Acesso em 10 jul. 2025.





Sem título, 1995
Acrílica sobre chapa de compensado, 80 x 65,5 x 0,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Paulo Darzé, 2013

Sem título, 2009
Acrílica e colagem sobre tela, 51,5 x 71,5 x 0,4 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Autoria não identificada

Essas esculturas de santos, presentes no acervo do Museu, são exemplos da incorporação dos chamados “homens de cor” à cristandade no Brasil colonial e escravocrata. Esses santos pretos foram amplamente cultuados nas irmandades negras, onde desempenhavam um papel importante na construção de uma identidade católica negra e na disseminação da fé entre africanos, além de se tornarem espaços de resistência, organização comunitária e mobilização social dentro de um sistema opressor.

Essas imagens têm características das produções devocionais dos séculos XVIII e XIX: feitas em madeira policromada, com resplendores metálicos e indumentária conforme cada ordem religiosa. Utilizam técnicas barrocas como estofamento, panejamento e grafito de ouro.

São Benedito das Flores, o mais popular entre eles, era cultuado no Brasil muito antes de seu reconhecimento oficial pela Igreja. Nascido na Itália, filho de pessoas escravizadas africanas, foi libertado ainda na infância e dedicou-se à vida religiosa. Foi quase contemporâneo de Antônio de Categeró, este não canonizado, também conhecido como Antônio de Noto. Ambos foram elevados pelos franciscanos como modelos de fé, especialmente no contexto missionário nas Américas, sendo representados artisticamente no mesmo patamar de outros santos.

Ambos vestem o hábito capuchinho, com o cordão dos três nós, símbolo franciscano. São Benedito segura um pão e rosas, elementos ligados ao episódio em que, ao levar pão aos pobres escondido de seu superior, estes se transformaram nas flores. Já Antônio de Categeró aparece com Jesus crucificado nas mãos, símbolo de sua humildade e entrega total a Jesus Cristo.

Santa Ifigênia e Santo Elesbão eram nobres do norte da África no século I. Ela era princesa da Núbia, e ele, rei da Abissínia, atual Etiópia. No Brasil, suas imagens são cultuadas em conjunto. Ambos usam suntuosos trajes carmelitas. Protetora das moradias, Santa Ifigênia carrega uma casa. Já Santo Elesbão, com os dedos danificados, possivelmente segurava uma cruz.

Cristina Fernandes

Referências:

Benedito das Flores e Antonio do Cartageró. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2012.

BORGES, Célia Maria. *Escravos e libertos nas Irmandades do Rosário: devoção e solidariedade em Minas Gerais – Séculos XVIII e XIX*. Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2005.

FACTUM, Ana Beatriz Silva. *Joalheria escrava baiana: a construção histórica do design*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2009.

LEMOS, Carlos. *A imaginária paulista*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2000.

OLIVEIRA, Anderson José M. A santa dos pretos... *Afro-Ásia*, n. 35, p. 237-262, 2007. Disponível em https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21132. Acesso em 13 out. 2025.

_____. Igreja e escravidão africana no Brasil Colonial. *Especiaria*, v. 10, n. 18, 2015.

QUINTÃO, Antonia Aparecida. *Irmandades Negras: outro espaço de luta e resistência* (São Paulo: 1870-1890). São Paulo: ANNABLUME, 2002.

_____. *Lá vem meu parente: as irmandades de pretos e pardos no Rio de Janeiro e em Pernambuco*. (Século XVIII). São Paulo: ANNABLUME, 2002.





São Benedito das Flores, século XVIII
Entalhe em madeira policromada com douramento e metal, 74 x 31 x 20 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009



Santo Antônio de Categeró, século XIX
Entalhe em madeira policromada e metal, 80 x 30 x 31 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Santa Ifigênia, data não identificada
Entalhe em madeira policromada com douramento e metal, 80 x 42 x 31 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2014



Santo Elesbão, data não identificada
Entalhe em madeira, 72,5 x 33,5 x 18,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2014

Autoria não identificada

Bumba meu boi e Boi-bumbá são expressões de cultura popular que possuem elementos em comum, como as personagens — Catirina, Pai Francisco, o boi e o patrão — mas trata-se de manifestações distintas: o Bumba meu boi está presente em estados do Nordeste, como Maranhão, Piauí e Pernambuco; já o Boi-bumbá é característico do Amazonas, mais precisamente de Parintins. Ambas ocorrem nas festividades juninas e carregam elementos religiosos de matrizes africanas, indígenas e ibéricas. Em 2018, o Boi-bumbá recebeu do IPHAN o título de Patrimônio Cultural do Brasil. O Bumba meu boi, que já havia recebido esse mesmo título em 2011, tornou-se também Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, pela Unesco, em 2019.

A obra em destaque foi doada por Emanoel Araujo ao acervo do Museu em 2009. Trata-se de uma parte da vestimenta que conforma um corpo de Bumba meu boi. Sua origem e autoria são incertas: o nome "Estrela do Norte", em vermelho, identifica o grupo ao qual pertence; no entanto, esse é o nome tanto de um Bumba meu boi do Maranhão, quanto de um Boi-bumbá do Amazonas.

A peça é confeccionada de veludo, miçangas e canutilhos. O tecido é preto, as miçangas bordadas são coloridas e formam imagens narrativas. O plano de fundo é composto por flores e estrelas coloridas, de diversos tamanhos. No centro do tecido — na parte que corresponde às costas do boi — uma imagem que se assemelha ao Sol. As laterais, por sinal, correspondem a duas partes de uma mesma narrativa: de um lado uma caravela navegando, aparentemente representando a chegada dos colonizadores europeus nas Américas; do outro lado, quatro figuras humanas, representando os povos indígenas, com destaque para uma pessoa segurando um arco e flecha, em posição de ataque. As imagens formam uma alegoria do confronto entre colonizadores europeus e povos originários. Destaca-se que o nome Estrela do Norte está bordado na parte em que estão representados os indígenas, demonstrando a identidade e o lado assumido pelo grupo.

Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

ANDRADE, Felipe. Entenda as diferenças entre o Boi-Bumbá e o Bumba Meu Boi. *CNN Brasil*, 15 jul. 2025. Disponível em https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/norte/am/entenda-as-diferencas-entre-o-boi-bumba-e-o-bumba-meu-boi/. Acesso em 13 out. 2025.

CARDOSO, Rafael. Bumba meu boi de costa de mão. *G1*, 05 jun. 2022. Disponível em https://g1.globo.com/ma/maranhao/sao-joao/2022/noticia/2022/06/05/bumba-meu-boi-de-costa-de-mao-historia-grupos-e-tradicao-no-maranhao.ghtml. Acesso em 13 out. 2025.

SELMA, Geovana. Quando o encantado veste couro de boi. *Portal UFMA*, 04 jun. 2025. Disponível em https://portalpadrao.ufma.br/site/noticias/quando-o-encantado-veste-couro-de-boi-fe-cultura-e-resistencia-no-sao-joao-sao-tema-de-pesquisa-da-ufma. Acesso em 13 out. 2025.



Couro de boi de bumba meu boi — Estrela do Norte, data não identificada
Veludo bordado, miçangas e canutilhos, 110,5 x 83,5 x 1,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Autoria não identificada

A história do trabalho no Brasil foi marcada por três séculos e meio de escravismo que moldaram não apenas a produção material, mas também as relações sociais, as instituições políticas e jurídicas, e a própria conformação territorial do país. O chamado "país gigante pela própria natureza" deve muito menos à natureza em si do que ao legado da escravidão.

Essa também é a história de suas técnicas e tecnologias, intrinsecamente ligadas às culturas africanas e afro-brasileiras. Entre os séculos XVI e XIX, mais de 4,8 milhões de africanos foram deportados para o território brasileiro, cerca de 40% de todo o tráfico escravista intercontinental do período. Essa diáspora forçada implicou a exploração não apenas da força física, mas também de conhecimentos técnicos e saberes acumulados ao longo de gerações. Tais competências, que remontam a tradições africanas prévias ao cativeiro, foram decisivas para o desenvolvimento de inúmeros ofícios no Brasil, exercidos tanto por escravizados quanto por libertos e seus descendentes.

A maioria das ferramentas e maquinários deste conjunto é datada do século XIX. Constituídos principalmente de madeira e metal, esses instrumentos remetem a ofícios como os de ferreiro, marceneiro e carpinteiro, fundamentais para a produção, manutenção e reparo de máquinas e utensílios. Além de viabilizarem a confecção de ferramentas e mercadorias, esses artesãos produziam objetos de uso cotidiano, desde utensílios domésticos até mobiliário e a maquinaria necessária em atividades como a construção civil. Das necessidades do trabalho surgem entrelaçamentos entre técnica e estética e o olhar artístico para materiais amplamente usados nos trabalhos cotidianos, como o barro, a madeira e o metal. Nesse sentido, esse conjunto de ferramentas, à medida que são montadas e remontadas a partir do olhar instalativo de Emanoel Araujo, ganham status de obras de arte e denotam a classe social e seus inventores.

Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

ARAUJO, Emanoel. *Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2004.

CUNHA JR. Henrique. Tecnologia e fazer artístico do tempo do escravismo. In: *Arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013.

GORENDER, Jacob. *Brasil em preto & branco: o passado escravista que não passou*. São Paulo: Senac, 2000.

SANTOS, André. Ofícios e corporações no Brasil escravocrata. In: *Arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013.



Máquinas e ferramentas, séculos XIX e XX
Madeira, ferro, fibra vegetal, dimensões variadas
Comodato

Autoria não identificada

A *penca de balangandã* resulta da junção do termo de origem banto *mbalanganga* — "objeto que balança" — com a palavra portuguesa "penca", agrupamento. Trata-se de uma joia da indumentária afro-brasileira composta por uma base metálica denominada *"galera"*, à qual se prendem diversos pingentes. Essa joia se destaca pela variedade de formas e significados de seus elementos, como búzios, moedas, figas, chaves, dentes e frutas. Conhecida também como "joia crioula", foi amplamente utilizada por mulheres negras, africanas e afro-brasileiras, livres ou escravizadas, geralmente presa à cintura por correntes, embora também se possa encontrá-las em pulseiras, colares, cordões ou alfinetes.

A diversidade de exemplares presentes no acervo do Museu evidencia a multiplicidade de combinações simbólicas e as escolhas individuais que caracterizam esses conjuntos. Alguns deles incluem representações de partes do corpo humano, como cabeça, perna e coração, presas a alfinetes de prata, identificando-se provavelmente como ex-votos, objetos votivos oferecidos em agradecimento por graças alcançadas. Esses casos exemplificam articulações entre a religiosidade afro-brasileira e a devoção a santos católicos.

A produção dessas joias ocorreu em contexto de forte repressão colonial à atuação de negros e mestiços na ourivesaria baiana do século XVIII, período em que a Coroa portuguesa buscava concentrar os ofícios em áreas delimitadas da cidade e controlar rigorosamente o uso do ouro e da prata. Apesar dessas restrições, grande parte da confecção de balangandãs foi realizada por mãos negras, muitas vezes em condições de clandestinidade. Embora muitas informações sobre autoria e oficinas tenham se perdido, alguns nomes se destacam nos registros históricos, como José Gonçalves de Freitas, João dos Santos Estrelado e Pedro Alexandrino Soares.

Na contemporaneidade, sua presença é mais frequente em feiras e lojas locais, onde são reproduzidas em larga escala e comercializadas principalmente como souvenires turísticos — o que atesta sua permanência como símbolo da cultura negra, ainda que deslocado de seu contexto original.

Cristina Fernandes

Referências:

LODY, Raul. *Joias de axé: fios de contas e outros adornos de corpo – a joalheria afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

HARDMAN, Aline Souza. *Pencas de balangandãs: construção histórica, visual e social das "crioulas" no século XIX*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

RISÉRIO, Antonio. *As sinhás pretas da Bahia: suas escravas, suas joias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2022.

_____. *Pencas de balangandãs da Bahia: um estudo etnográfico das joias-amuletos*. Salvador: Corrupio, 1988.

SILVA, Simone Trindade Vicente da. *Referencialidade e representação: um resgate do modo de construção de sentido nas pencas de balangandãs a partir da coleção do Museu Carlos Costa Pinto*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.



Pulseira – Balangandã, década de 1930
Prata, 1,4 x 16,5 x 3,6 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Alfinete penca de balangandãs, data não identificada
Prata, 2 x 11 x 8,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Balangandã, data não identificada
Prata, osso e pedra, 6,5 x 22,5 x 23,5 cm
Comodato

Balangandã, data não identificada
Prata, 7,5 x 21 x 15,5 cm
Comodato

Balangandã, data não identificada
Prata, 14 x 13 x 0,5 cm
Comodato









Autoria não identificada

As pulseiras apresentadas são exemplares representativos das chamadas “joias de crioula”, que floresceram na Bahia a partir do século XVIII. Compostas por chapas retangulares de prata dourada, com decorações vazadas, efígies em baixo relevo e unidas por alianças entrelaçadas ou conexões cilíndricas, frequentemente traziam em seu design representações da Família Real, como Dom Pedro I e II, ou ainda de Nossa Senhora, além de motivos geométricos e florais.

Essas pulseiras integravam um conjunto mais amplo de adornos — brincos, colares de contas, correntões, pencas de balangandãs — que, em associação à indumentária composta por saia, camisa, pano da costa e turbante, compunham uma ornamentação marcada pela exuberância As joias, de grande volume e detalhamento, revelavam uma estética de abundância associada ao barroco, e tornavam-se marcadores visuais de distinção social. Do ponto de vista estilístico, essas joias apresentam características de difícil classificação, combinando elementos do barroco, rococó e neoclássico, articulados à concepções formais e simbólicas de origem africana e afro-brasileira.

A difusão desses adornos foi particularmente significativa entre as integrantes das Irmandades Negras, que constituíram espaços fundamentais de sociabilidade, religiosidade e resistência. Mulheres negras — como comerciantes, mães de santo, charuteiras e trabalhadoras do fumo — não apenas utilizavam essas joias em festas e rituais, mas também as empregavam como instrumentos econômicos: serviam como moeda de crédito, como dote e, em alguns casos, contribuíam para a compra de cartas de alforria. Como afirmou Mãe Filhinha (Narcisa Cândida da Conceição), que dedicou grande parte de sua vida à Irmandade da Boa Morte, em Cachoeira (BA): “cada qual que tinha sua joia era dona de si própria”. A posse dessas peças articulavam, portanto, religiosidade, agência econômica e afirmação social.

Cristina Fernandes

Referências:

CUNHA, Laura. *Joias de crioulas*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

BITTENCOURT, Renata. *Modos de negra e modos de branca: o retrato “Baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século XIX*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

FACTUM, Ana Beatriz Simon. *Joalheria escrava baiana: a construção histórica do design de jóias brasileiro*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2009.

LODY, Raul. *Joias de axé: fios-de-contas e outros adornos no corpo: a joalheria afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

MARIANO, Agnes. *A invenção da baianidade*. São Paulo: Annablume, 2009.

TEIXEIRA, Amanda G. “Sob os signos do poder: a cultura objetificada das joias de crioulas afro-brasileiras”. *Tempo de Histórias*, v. 22, p. 12-31, 2013.





Pulseira copo — *joia crioula*, século XIX
Repuxo sobre prata revestida em ouro, 22,3 x 6,5 x 2,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Pulseira — *joia crioula*, século XIX
Repuxo sobre prata revestida em ouro, 22,3 x 6,5 x 2,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Autoria não identificada

Essa peça, denominada “gola”, é uma vestimenta de caboclo, personagem central entre os brincantes do maracatu. São denominados brincantes os participantes ativos daquelas festividades: dançarinos, cantadores, tocadores e personagens.

Os artesãos que confeccionam as vestimentas e estandartes, os chamados “bordadores”, são fundamentais no maracatu e tão importantes quanto os brincantes. Alguns destes, inclusive, tornaram-se figuras de destaque, como Manuelzinho Salustiano — filho de Mestre Salustiano — e João Calumbi, conhecido como “Rei da Gola”.

A *Gola de maracatu pássaros* foi confeccionada em um tecido com miçangas coloridas. O uso de lantejoulas também é bastante comum, embora aqui não seja o caso. Nessa peça, o tecido tem um formato redondo. Geralmente a vestimenta cobre quase todo o corpo do brincante, dos ombros até a parte inferior das pernas. O preenchimento das miçangas bordadas se sobrepõe à cor preta do tecido. A franja vermelha se destaca na peça e combina com o contorno, também vermelho, de algumas das imagens de pássaros e flores bordadas com as miçangas. Há um equilíbrio de cores em diferentes tons de verde, azul, rosa e amarelo.

O maracatu é uma manifestação cultural de matriz africana que também agrega elementos indígenas e ibéricos. Embora hoje seja festejado em diferentes partes do Brasil, teve origem em Pernambuco, mais precisamente nas cidades de Recife e Olinda, a partir de festividades de Coroação de Reis Congos que remontam ao período colonial. O maracatu é musical e também cênico, carrega tanto elementos religiosos quanto seculares. Divide-se em duas vertentes: o maracatu de baque solto — também conhecido como maracatu rural — que, além da percussão, é acompanhado por uma orquestra de sopros; e o maracatu de baque virado — também conhecido como maracatu nação ou tradicional —, onde são tocados apenas instrumentos de percussão.

Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

FARIAS, Pedro Américo de. Maracatu rural, memória encantada. *Revista Pluriverso*, 30 ago. 2023. Disponível em https://bit.ly/4oNjM0o. Acesso em 26 ago. 2025.

FERREIRA, Lilia. Maracatu de baque-solto e baque-virado (entrevista com José Alberto, UFPB). *ClickPB*, 10 dez. 2015. Disponível em https://www.clickpb.com.br/cotidiano/maracatu-baque-solto-e-baque-virado-117574.html. Acesso em 13 out. 2025.

LUDERMIR, Chico; VASCONCELOS, Julya. Um brincante bordadeiro... *Cultura PE*, 22 mar. 2012. Disponível em https://www.cultura.pe.gov.br/canal/nacaocultural/um-brincante-e-bordadeiro-com-talento-pra-gritar-2/. Acesso em 13 out. 2025.



Gola de maracatu pássaros — Franja vermelha,
data não identificada
Tecido bordado, micanças e canutilhos, 130 x 225 cm
Comodato

Autoria não identificada

No maracatu, o estandarte é um símbolo central, levado à frente do cortejo pelo porta-estandarte. Essa peça não apenas abre alas, mas também apresenta a identidade do grupo, trazendo o nome da nação, seu símbolo, o ano de criação e o ano de confecção do próprio estandarte.

O porta-estandarte, vestido com a indumentária que remete à realeza, guia o desfile, que é acompanhado por dançarinos que encenam uma corte. A comitiva inclui rei, rainha, princesas, duques e vassalos, além de personagens da cultura popular e religiosidade afro-indígena-brasileira, como a dama do paço (que carrega a mística boneca calunga), as Yabás (popularmente conhecidas como baianas), e representações de caboclos, Xangô e Jurema, dependendo da particularidade de cada grupo.

Ambos os estandartes têm o vermelho como uma base, ponta triangular, franjas douradas e uma estrutura robusta, enriquecida com pedrarias e aplicações brilhantes. O estandarte da Nação Elefante traz o ano de sua fundação, 1800 — a mais antiga do Brasil e a primeira a ser liderada por uma matriarca. Dona Santa (1876-1962) foi eleita rainha aos 19 anos e permaneceu no cargo por 67 anos. Em sua base, a figura do animal que dá nome ao grupo, associada também a Oxalá, orixá do candomblé. No alto, a coroa e o escudo evocam tanto o prestígio e a coroação dos reis do Congo (em referência à realeza africana) quanto os brasões portugueses, evidenciando o entrelaçamento de matrizes culturais na formação simbólica do maracatu.

Já a Nação Porto Rico — registrada oficialmente em 1916, em Palmares (PE) — apresenta arabescos dourados dispostos simetricamente. No centro, a imagem de uma embarcação pode remeter tanto à memória da travessia atlântica quanto ao próprio nome da agremiação, “Porto Rico”, reforçando a herança cultural e a trajetória de resistência inscrita em sua identidade. Seus bordados manuais, feitos com lantejoulas e vidrilhos, formam ornamentos geométricos que intensificam seu caráter majestoso.

Ambos os grupos compartilham uma história de resistência, marcada por interrupções e retomadas, atravessada também pelo estigma e pela segregação que por muito tempo acompanharam essa manifestação cultural.

Cristina Fernandes

Referências:

CONRADO, Margarete de Souza. *Maracatu-nação: códigos barrocos no corpo que dança*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, 2009.

DE FREITAS MAAKAROUN, Eugenia. *Maracatu: ritmos sagrados*. 2005.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins (org.). *Inventário cultural dos maracatus-nação*. 2013. Disponível em http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE_MARACATU_NA%C3%87%C3%83O.pdf. Acesso em 03 nov. 2025.

_____. Rainhas coroadas: história e ritual nos maracatus-nação do Recife. *Cadernos de Estudos Sociais*, Recife, v. 20, n. 1, 2011. Disponível em https://periodicos.fundaj.gov.br/CAD/article/view/1325. Acesso em 25 ago. 2025.

KOSLINSKI, A. B. Z. "*A minha nação é nagô, a vocês eu vou apresentar": mito, simbolismo e identidade na Nação do Maracatu Porto Rico*. 2011. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.





Estandarte de maracatu Nação Porto Rico, 1999
Bordado em tecido e aplicações de lantejoula e miçanga, 152,5 x 84 x 5,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2019

Estandarte de maracatu Nação Elefante, 1995
Bordado em tecido e aplicações de lantejoula e miçanga, 210 x 126 x 0,4 cm
Comodato

Autoria não identificada

A palavra "ex-voto" vem do latim *ex-voto suscepto*, que significa “pela promessa realizada”. Trata-se de objetos encontrados em locais de peregrinação ou em salas de Promessas, oferecidos a uma santidade em agradecimento a uma graça alcançada ou como pagamento de uma promessa. Essa prática é encontrada em diversas culturas e épocas, desde tábuas inscritas em templos romanos até esculturas e pinturas cristãs medievais. Apesar de sua difusão, os ex-votos foram por vezes vistos com desconfiança pela própria Igreja Católica, que em determinados momentos os considerou excessivamente profanos.

Os ex-votos se apresentam em variadas formas e materiais: pinturas que narram a cena do milagre, inscrições votivas; esculturas de cera, barro ou madeira; além de objetos cotidianos como roupas, joias, mobiliário, cartas, fotografias ou partes do corpo humano. Sua função, porém, permanece a mesma: materializar a graça alcançada e revelar a relação direta entre o devoto e a entidade intercessora, comunicando publicamente o milagre em favor do suplicante.

A difusão dessa prática no Brasil ganhou força a partir do século XVIII. No período colonial, eram comuns os pequenos quadros votivos pintados em têmpera ou óleo, como os encontrados em Minas Gerais. Com o tempo, os ex-votos talhados em madeira e os modelados em argila tornaram-se a escolha mais recorrente, especialmente no Nordeste. Esses objetos apresentam traços estilísticos que revelam influências africanas, sobretudo na geometrização das formas, e também diálogos com tradições indígenas no uso de materiais como o barro e a cera. Reconhecidos inicialmente por pesquisadores como Luís Saia na década de 1930, os ex--votos brasileiros passaram a ser valorizados não apenas como testemunhos de fé, mas também como expressões artísticas singulares, ainda que a autoria das peças raramente possa ser identificada.

A coleção do Museu — formada a partir das doações de Emanoel Araujo e de Francisco de Assis Rodrigues de Almeida — reflete esse universo múltiplo. Composta por esculturas de madeira em pequenas dimensões, apresenta grande diversidade formal, oscilando entre representações figurativas e outras de caráter enigmático, nas quais os traços fisionômicos aparecem apenas sugeridos. Essa produção, situada entre o devocional e o artístico, permite compreender a profundidade da religiosidade popular no Brasil e sua capacidade de dialogar com tradições de diferentes origens culturais.

Cristina Fernandes

Referências:

DIDI-HUBERMAN, Georges; MOORE, Gerald. Ex-voto: image, organ, time. *L'Esprit Créateur*, v. 47, n. 3, p. 7-16, 2007.

DUARTE, Ana Helena da Silva Delfino; et al. *Ex-votos e poiesis: representações simbólicas na fé e na arte*. Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2011.

FIGUEIREDO, Beatriz Helena Ramsthaler. Os ex-votos do período colonial: uma forma de comunicação entre pessoas e santos (1720-1780). *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, v. 8, n. 1, p. 65-79, 2011.

PINCH, Geraldine; WARAKSA, Elizabeth A. Votive Practices. UCLA *Encyclopedia of Egyptology*, v. 1, n. 1, 2009. Disponível em https://escholarship.org/uc/item/7kp4n7rk. Acesso em 24 ago. 2025.

SCARANO, Julita. *Fé e milagre: ex-votos pintados em madeira, séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Edusp, 2004.

SAIA, Luiz. Escultura popular de madeira. In: MAGALHÃES, Gisela (org.). *7 brasileiros e seu universo: artes, ofícios, origens, permanências*. Brasília: MEC/DDD, 1974. p. 34-45.

SILVA, Maria Augusta Machado da. *Ex-votos e orantes no Brasil*. Rio de Janeiro: MHN-MEC, 1981. 178 p.



Conjunto de ex-votos, data não identificada
Entalhe em madeira; madeira policromada e couro, dimensões variadas
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo


DNA

Ayrson Heráclito

(Macaúbas, BA, Brasil, 1968)

Ayrson Heráclito é artista multimídia e professor da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Seus trabalhos e pesquisas perpassam o período colonial baiano, as injustiças sociais resultantes da escravidão no Brasil, bem como as heranças culturais e as religiosidades afro-brasileiras.

No exterior, seus trabalhos passaram pela 57ª Bienal de Veneza, a III e X Bienais do Mercosul, e a Trienal de Luanda. No Brasil, esteve em instituições como a Pinacoteca de São Paulo, o Museu de Arte do Rio (MAR), o Museu de Arte Contemporânea do Rio de Janeiro (MAC-RJ), o Sesc Pompeia, o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) e o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB). Algumas dessas, assim como o Instituto Inhotim, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), o Weltkulturen Museum e a Associação Cultural Videobrasil, também integram suas obras em seus acervos.

Esse trabalho, composto por 12 fotografias, é o registro de uma performance na qual cada participante recebe, ao redor da cabeça, um alimento que evoca, de forma simbólica e visual, as principais divindades do candomblé. *Bori*, "oferenda à cabeça", é uma cerimônia da tradição iorubá na qual o espiritual — representado pelos orixás — se conecta ao ser humano por meio de alimentos sacrificiais ofertados ao topo da cabeça.

O *ori* é mais que a parte física do corpo: acredita-se que, antes de nascer, cada pessoa escolhe o seu *ori*, princípio individual que define sua essência, caminhos e potencialidades. É por essa via ritual-poética que Heráclito aproxima arte e religião. Os preparos que atravessaram o Atlântico — folhas, grãos e raízes —, apresentados em cada uma das fotografias, nos conectam com as preferências alimentares de cada divindade, ao mesmo tempo que expressam desejos e pedidos.

Praticante do candomblé da nação Jeje Mahi há mais de 20 anos, o artista não executa uma simples transposição do assentamento religioso para o espaço da arte. O alimento, aqui, é uma referência, e não o rito em si. A escolha por grãos secos ou cozidos, a disposição dos elementos, tudo se insere no campo da sua linguagem artística: lida com ideias, materiais e cosmologias de caráter sagrado, sem violar aquilo que pertence exclusivamente ao universo dos terreiros. O artista caminha sobre a tênue linha entre arte contemporânea e religiosidade, fazendo dela matéria poética e política.

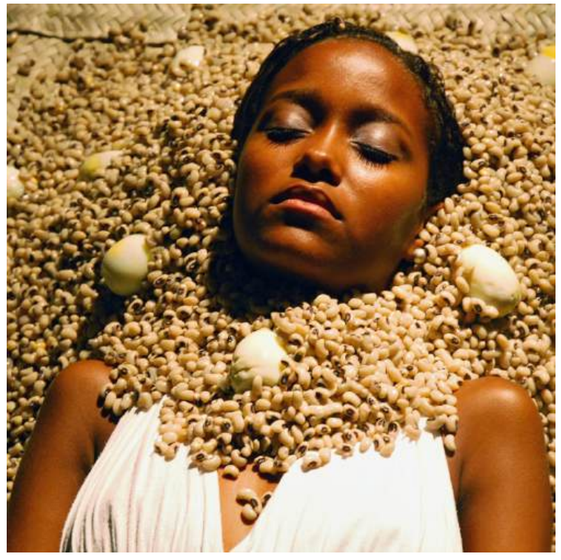
Cristina Fernandes

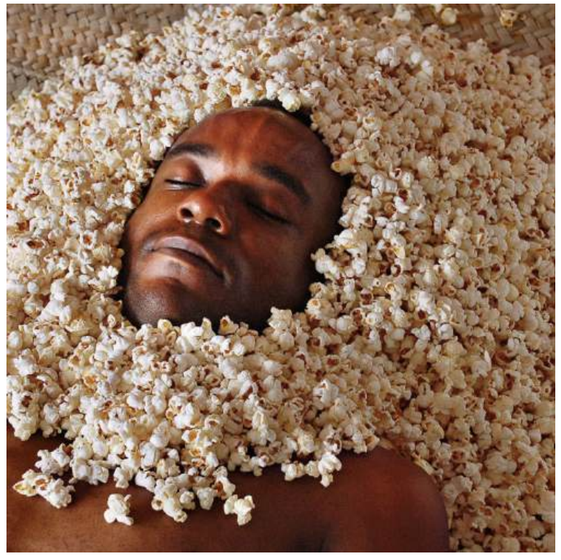
Referências:

CLEVELAND, Kimberly L. *Black Art in Brazil: Expressions of Identity*. University Press of Florida, 2013.

CIOTTI, N. Entrevista com Ayrson Heráclito. *Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas*, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 7–18, 2019. Disponível em https://bit.ly/3rHRWKI. Acesso em 30 maio. 2025.

MOREIRA, Marcello. *Bori: a arte de dar comida aos Deuses*. Disponível em https://bit.ly/3rHRWKI. Acesso em 14 out. 2025.

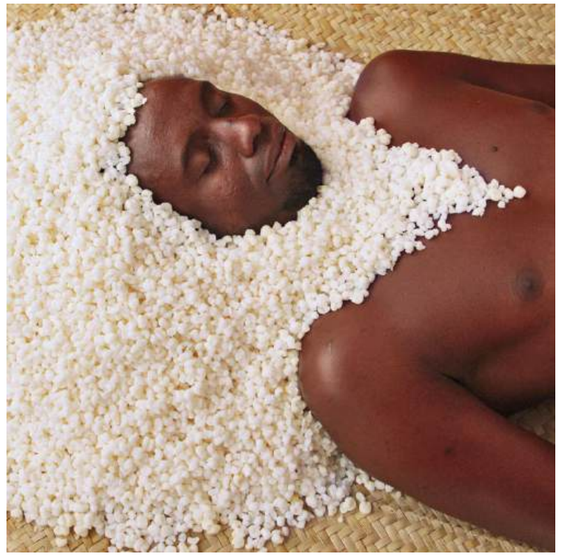


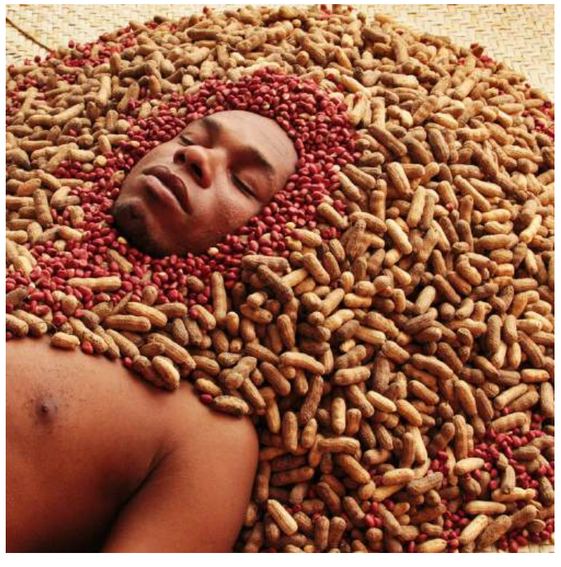






Série *Bori*, 2008-11
Orixás: Oxum, Omolú ou Obaluaê, Oxóssi, Ogum, Ossanha, Oxalá, Tempo, Yemanjá, Xangô, Oxumaré, Nanã, Iansã.
Ampliação sobre papel fotográfico, 100 x 100 cm (cada)
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação do artista, 2025




Bajado
(Euclides Francisco Amâncio)

(Maraial, PE, Brasil, 1912 - Olinda, PE, Brasil, 1996)

Euclides Francisco Amâncio, conhecido como Bajado, nasceu em Maraial, Pernambuco, mas foi em Olinda que construiu sua história com a arte até o seu falecimento.

Trabalhou por anos como cartazista de cinemas e estabelecimentos comerciais. Foi homenageado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco) com uma exposição na França, dois anos antes de seu falecimento. Expôs seus quadros em Portugal, e dá nome à Casa Bajado e ao Cine Bajado, ambos sediados em Olinda. Por suas mãos, podemos viver um pouco das festividades pernambucanas. A relação entre Olinda e Bajado é profunda: a cidade inspira sua arte, e o artista retribui eternizando seus festejos e habitantes em suas composições visuais.

A boneca de Maracatu, obra datada de 1985, que compõe o acervo do Museu Afro Brasil (MAB), representa uma das principais manifestações culturais de Pernambuco: o maracatu nação ou maracatu de baque virado, um cortejo real que desfila e dança pelas ruas da região metropolitana de Recife, acompanhado de um grupo percussivo. As nações de maracatu são formadas majoritariamente por pessoas negras e remetem às antigas coroações de reis e rainhas do Congo.

As calungas, bonecas ricamente vestidas, são carregadas pelas damas do paço — mulheres com obrigações religiosas específicas com esse objeto-entidade — e têm papel central no cortejo, representando ancestrais e orixás — a força espiritual (axé) e a religiosidade do grupo.

Durante anos, Bajado trabalhou confeccionando cartazes de cinema e anúncios comerciais, elementos que posteriormente incorporou à sua pintura. O traço firme é um dos aspectos mais marcantes de sua produção. Suas obras, compostas por uma paleta de cores sintética, apresentam matizes intensos que remetem aos cartazes publicitários. Bajado costuma pintar sobre suportes variados, como borrachas, paralamas de carro e pedaços de PVC. Em muitas de suas composições, a perspectiva é a de uma janela: o artista se coloca como observador do movimento, das festas e do cotidiano olindense.

Felipe Oliveira Campos

Referências:

BAJADO. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: https://bit.ly/3qXWbc5. Acesso em 10 jul. 2025.

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. *Bajado, um artista de Olinda* (1996). YouTube, 21 fev. 2022. Disponível em https://y2u.be/KZDfQhy8mdM. Acesso em 10 jul. 2025.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Dossiê do Maracatu-Nação: Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC do Maracatu-Nação*. Disponível em https://bit.ly/3rG9QX3. Acesso em 3 jul. 2025.



A boneca de maracatu, 1985
Acrílica sobre madeira, 38 x 60,8 x 3,5 cm
Comodato

Bauer Sá

(Salvador, BA, Brasil, 1950)

Bauer Luis dos Santos Sá é natural de Salvador e filho do fotógrafo Armando Sá, de quem foi assistente por 10 anos. Frequentou o curso de técnicas avançadas de laboratório e conservação de filmes e papéis da Funarte, no Rio de Janeiro, e atuou como fotógrafo e chefe do Setor Fotográfico do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia.

Colaborou com a BBC de Londres, na revista *Callaloo*, organizada por professores negros da Universidade da Virgínia. Com mais de 40 anos de carreira, sua obra já circulou por diversos países. No Brasil, participou de exposições coletivas e integra acervos como o do Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira (Muncab), Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), Coleção Pirelli/ Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e o Museu da Fotografia.

Para alcançar o efeito desejado nos trabalhos em que a pele negra se destaca de um fundo preto, Bauer Sá desenvolveu um revelador próprio e utilizou negativos de alta precisão. Sua obra investiga a ancestralidade, bem como os conflitos raciais e sociais vivenciados por pessoas negras no Brasil, sendo considerado como um dos pioneiros na consolidação de uma arte antirracista na Bahia.

Em *White Shoe*, constrói uma imagem de forte densidade simbólica, onde o sapato branco repousa sobre a cabeça de um homem negro e nu em perfil, com o olhar fixo à frente.

O sapato carrega significados históricos para o corpo negro. No período colonial, marcava a separação entre pessoas livres e escravizadas. No pós-abolição, libertos os carregavam nas mãos como joias preciosas — símbolos de uma liberdade recém-conquistada. Na década de 1960, os sapatos aparecem nos relatos de Carolina Maria de Jesus (1914-1977): sua ausência é tratada como motivo de vergonha e obstáculo à dignidade. Ainda hoje, o sapato carrega valores além de sua função prática: permanece como emblema de distinção e pertencimento a determinados espaços sociais. A obra de Bauer, no entanto, não se encerra nessas leituras. Ao ocupar o topo da cabeça, esse objeto condensa séculos de exclusão e aspiração, provocando interpretações abertas e múltiplas.

Cristina Ferreira

Referências:

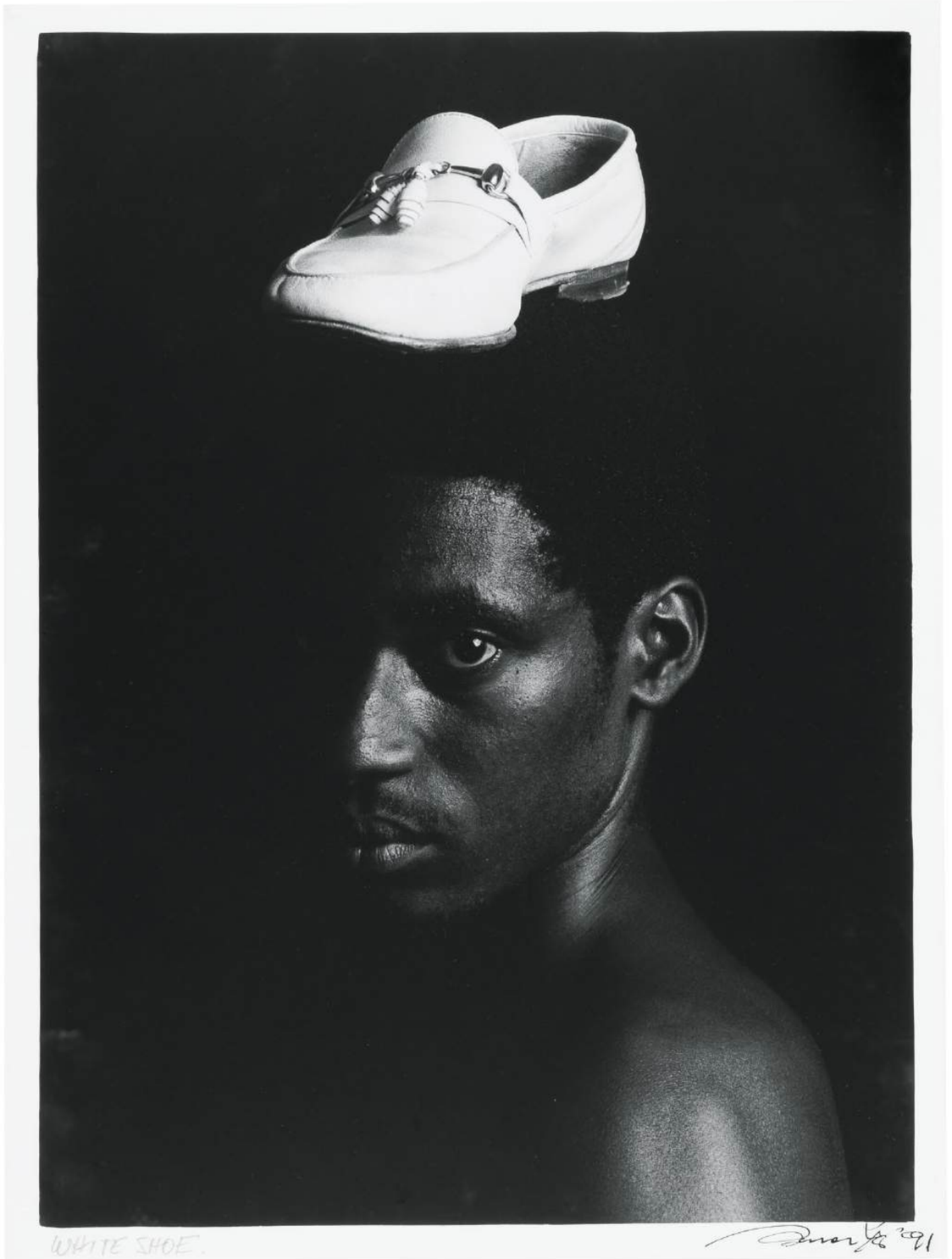
BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Unesp, 2017.

CORONEL, Luciana Paiva. Representações das condições de vida dos negros nos cronistas do período da abolição e nos diários de Carolina Maria de Jesus. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*, n. 21, jan.-jun. 2013. Disponível em https://bit.ly/3qZFTLO. Acesso em 14 out. 2025.

HERÁCLITO, Ayrson; HERÁCLITO Beto. *Bahia afrofuturista: Bauer Sá e Gilberto Filho*. Galatea Salvador, 2024. Disponível em https://bit.ly/3QnlhKZ. Acesso em 14 out. 2025.

SOUZA, Vanessa Raquel Lambert de. *O vestuário do negro na fotografia e na pintura: Brasil, 1850-1890*. 2007. 137 f. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, campus de São Paulo, 2007.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil. vol. 3: República: da Belle epoque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. pp.50-130.



White Shoe [Sapato branco], 1991
Ampliação sobre papel fotográfico, 39,7 x 29,7 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Benedito José Tobias

(São Paulo, SP, Brasil, 1894 - 1963)

Benedito José Tobias foi um pintor e desenhista paulistano. Iniciou suas atividades nas primeiras décadas do século XX. No entanto, sua participação em exposições e as premiações ocorreram a partir dos anos 1930. Foi sucessivamente premiado em diferentes edições do Salão Paulista de Belas Artes e, em 1958, integrou a Comissão Organizadora da 25ª edição desse evento.

A obra *Retrato de mulher* integrou a exposição temporária *Negros pintores*, do Museu Afro Brasil (MAB), em 2008. Emanoel Araujo, fundador, primeiro diretor e curador do museu, identificava uma influência expressionista em Tobias, situando-o entre os modernos. Foi ele quem doou a obra à instituição, em 2009.

Segundo a pesquisadora Thayná da Silva Tavares, Benedito José Tobias era o nome artístico de José Benevenuto Tobias. Pouco se sabe sobre a biografia desse artista. Sobre sua formação, Tavares afirma que Tobias frequentou o ateliê de pintores como Helios Seelinger (1878-1965) e Torquato Bassi (1880-1967). Embora seu principal período de atividade tenha sido nas décadas de 1930 e 1940, há registros de sua atuação como retratista desde 1916.

Benedito José Tobias teve seu trabalho reconhecido em vida. Participou de diversas exposições coletivas do Salão Paulista de Belas Artes, em São Paulo, entre 1934 e 1962, sendo premiado duas vezes em 1935, e novamente em 1954, 1958, 1961 e 1962. Sua produção inclui paisagens, naturezas-mortas e, sobretudo, retratos. Seus trabalhos mais conhecidos são retratos de pessoas negras, em sua maioria adultas ou idosas, muitas vezes realizados em dimensões pequenas, executadas em óleo sobre tela, óleo sobre madeira e guache sobre papel.

Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

CORRÊA, Carolina Cerqueira. Benedito José Tobias: impressões do pouco que se sabe. In: *Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 28, Origens*, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p.31-42. Disponível em https://bit.ly/3KqvTzS. Acesso em 23 jun. 2025.

ARAUJO, Emanoel (org.). *Negros pintores*. São Paulo: Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, 2008.

TAVARES, Thayná de Paula da Silva. *Benedito José Tobias (1894-1963): trajetória e retratística*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2023. Disponível em https://bit.ly/3qvZ0G9. Acesso em 23 jun. 2025.





Retrato de mulher, 1934-63
Óleo sobre madeira aglomerada, 29,2 x 22,7 x 3 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação de Emanoel Araujo, 2009



Retrato de homem, c. 1930-40
Óleo sobre madeira compensada, 29,2 x 23,5 x 3,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Porta da Policlínica, c. 1930-40
Óleo sobre tela, 95 x 74,5 x 3,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Carolina Maria de Jesus

(Sacramento, MG, Brasil, 1914 - São Paulo, SP, Brasil, 1977)

Nascida em Sacramento, na região do Triângulo Mineiro, a escritora Carolina Maria de Jesus estudou até o segundo ano primário e, ainda criança, trabalhou como lavradora em roças. Em 1930, mudou-se com a família para Franca, no interior estado de São Paulo, onde passou a trabalhar como empregada doméstica, faxineira e catadora de papel. Em 1937, seguiu para a capital paulista. Conheceu a cidade desde uma perspectiva proletária e negra, retratando o cotidiano sem retoques.

Em 1955, quando uma parcela da sociedade vivia o "sonho desenvolvimentista", Carolina escreveu em seu diário: "o custo dos gêneros alimentícios impede a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida". Esta passagem se encontra nas primeiras páginas de *Quarto de despejo*, publicado em 1960, cujo manuscrito faz parte do acervo do Museu Afro Brasil. O livro teve sucesso estrondoso, vendeu 100 mil exemplares no primeiro ano de lançamento, e foi reeditado sete vezes somente na década de sua publicação. A autora foi agraciada com o diploma de membro honorário da Academia Paulista de Letras da Faculdade de Direito da USP (1959); na Argentina, recebeu a Orden Caballero del Tornillo (1960).

Em vida, Carolina publicou também *Casa de alvenaria* (1961), *Pedaços de fome* (1963) e *Provérbios* (1963). *Casa de alvenaria* narra a lenta e sutil ascensão social da escritora no período posterior ao sucesso do *Quarto de despejo*, quando saiu da favela do Canindé e foi para Osasco, na região metropolitana de São Paulo, onde passou a viver em uma casa de tijolos. Curiosamente, o livro onde a autora relata uma sutil melhoria em suas condições de vida, e as hipocrisias da sociedade associadas a isso, não obteve, nem de longe, o mesmo sucesso do primeiro.

Frequentemente tentaram definir a identidade de Carolina apenas como favelada e catadora de recicláveis. O documento aqui apresentado atesta não somente seu exercício de cidadania — por meio da votação nos pleitos de 1965, 1966, 1968, 1970, 1972, 1974 e 1976 —, como também reitera sua característica mais marcante, conforme foi registrado no campo "profissão": escritora.

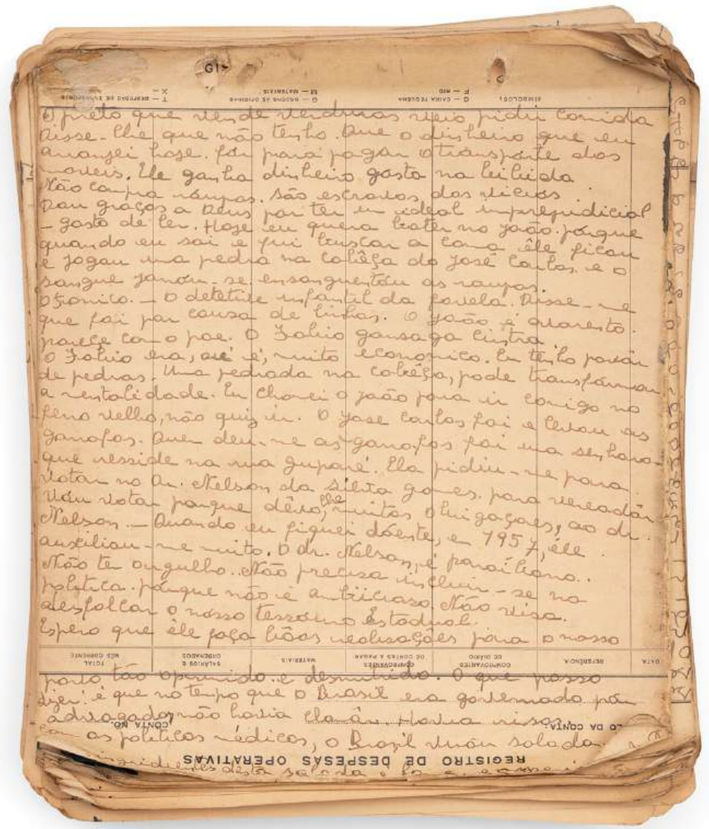
Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

ALENCASTRO, L. F. *O golpe de 1964 e o voto popular*. Disponível em https://www.scielo.br/j/nec/a/LgsGKYjtSsZXLcCYYDQBx7S/. Acesso em 19 out. 2025.

FARIA, Adriano; FONTENELLE, André. "Especial: Senado 74 – A eleição que abalou a ditadura". In: *Agência Senado*. Disponível em https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2014/11/14/especial-senado-74-2013-a-eleicao-que-abalou-a-ditadura. Acesso em 19 out. 2025.

ROEDEL, Patricia. Anos 60 e 70: ditadura e bipartidarismo. In: *Agência Câmara de Notícias*. Disponível em https://www.camara.leg.br/noticias/143270-anos-60-e-70-ditadura-e-bipartidarismo/. Acesso em 19 out. 2025.



Fac-símile do manuscrito do livro *Quarto de despejo*, 1960
Papel, 29,2 x 21 cm
Comodato



Título de eleitor, 1965
Papel, 10,3 x 15,3 cm
Comodato

Carybé
(Hector Julio Páride Bernabó)

(Lanús, Argentina, 1911 - Salvador, BA, Brasil, 1997)

Hector Julio Páride Bernabó, conhecido como Carybé, foi desenhista, ilustrador, pintor, gravador, muralista, ceramista, escultor e jornalista. Nos anos 1920, trabalhou como assistente no ateliê de cerâmica de seu irmão mais velho, Arnaldo, no Rio de Janeiro, e estudou por dois anos na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). De volta à Argentina, nos anos 1930, trabalhou com charges, ilustrações e publicidade em jornais. Participou de sua primeira exposição coletiva no Museu Municipal de Belas Artes, em Buenos Aires, em 1939. Mudou-se para o Brasil em 1949, onde viveu até o fim da vida. Participou de diversas exposições individuais e coletivas no Brasil e em países como Itália, Nigéria, Iraque, Estados Unidos, Alemanha e Espanha, entre outros.

A escultura *Oxóssi* foi adquirida pelo Museu Afro Brasil (MAB), em 2014, de Nancy Argentina Colina de Bernabó (1924-2018), esposa de Carybé. Em 2007, a peça foi exibida na 4ª Bienal de Valência, intitulada *Encuentro entre dos mares — Áfricas — Américas. Encuentros convergentes, ancestralidade, contemporaneidad* [Encontro de dois mares — Áfricas — Américas. Encontros convergentes, ancestralidade e contemporaneidade], realizada no Convento del Carmen, em Valência, Espanha, sob curadoria de Emanoel Araujo. No MAB, a escultura esteve presente nas exposições temporárias *Deuses d'África* (2011), *O que é que a Bahia tem* (2014) e *Entreolhares: poéticas d'alma brasileira* (2016).

As culturas afro-brasileiras, sobretudo a religiosidade de matriz africana, constituíram os temas centrais da obra de Carybé, com destaque para as representações dos orixás. O cotidiano em Salvador, cidade onde residiu por muitos anos, também foi retratado pelo artista, como é possível observar em seus desenhos e pinturas com cenas de capoeira, do mundo do trabalho, dos mercados, feiras, pescarias e festas populares.

O *Oxóssi* do acervo do Museu Afro Brasil foi produzido na década de 1990. Nessa escultura em madeira, o orixá é representado com elementos associados à caça, à fartura, ao provimento e ao sustento. Aqui, Oxóssi aparece envolto por uma corda com a qual carrega animais de diferentes espécies, como mamíferos, aves e répteis, incluindo um porco sobre os ombros e outros animais pendurados ao corpo.

Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

CARYBÉ. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em https://bit.ly/3qGBtUS. Acesso em 25 jun. 2025

VENTURA, Alexandre. *Carybé: quotidiano de Salvador em meados do século XX*. [S.l.: s.n.], [s.d.]. Disponível em https://bit.ly/3OL6JGU. Acesso em 14 out. 2025.



Oxóssi, década de 1990
Entalhe em madeira, couro e pedra, 175,5 x 155 x 0,2 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Ciça
(Cícera Fonseca da Silva)

(Juazeiro do Norte, CE, Brasil, 1935 - 2018)

Cícera Fonseca da Silva, conhecida também como Ciça das Máscaras e Cícera Lira, foi iniciada na cerâmica por seu tio, João Cândido Lira, aos 10 anos de idade. Fazia panelinhas e cofres com forma de animais para vender nas feiras de Juazeiro do Norte, Crato, Barbalha e Missão Velha. Vinda de uma família de agricultores, passou a juventude na roça, pois seu pai não apoiava o seu trabalho como ceramista. Retomou a cerâmica apenas aos 26 anos, após se casar. Suas máscaras foram exibidas na exposição *Brésil: arts populaires* (Brasil: artes populares), em Paris (1987), e são a imagem de capa do catálogo da mostra; na *Exposição de arte popular brasileira* (1988), organizada pelo Ministério da Cultura (MinC) no Museu de Arte de Brasília (MAB); e na *Mostra do Redescobrimento*, em São Paulo (2000). Suas criações integram as coleções do Museu de Folclore Edison Carneiro, do Museu Casa do Pontal e do Pavilhão das Culturas Brasileiras. No Museu Afro Brasil (MAB), as obras de Ciça estiveram presentes em diversas exposições temporárias.

As peças, feitas em argila, apresentam rostos com diferentes formas, expressões e detalhes. Moldadas sobre placas predominantemente planas destinadas à fixação em paredes, destacam-se em relevo elementos como olhos, bocas, narizes e ornamentos faciais.

A artista começou a criar máscaras em 1972, motivada por um pedido de um morador da cidade durante o período das festas. Antes disso, produzia trabalhos de caráter mais figurativo, representando personagens fortemente presentes na vida cultural de Juazeiro, como a leiteira, a vaca solteira, figuras de reisado, Maria Bonita e Lampião, e a Banda de Cabaçal.

Devota de Padre Cícero, sua produção em cerâmica foi além de uma expressão criativa: tornou-se sustento, estabilidade e perspectiva de futuro para sua família. Como ela mesma relata, foi com as louças e as máscaras moldadas por suas próprias mãos que sua família passou a “comer mais desaperreado” e a encontrar um modo digno de viver.

Apesar da força expressiva de suas máscaras e da circulação nacional e internacional de suas obras, pouco se escreveu sobre Ciça das Máscaras e seu trabalho. O silêncio em torno de sua trajetória nos diz tanto quanto sua obra: desvela os limites do que se valoriza, se documenta e se preserva.

Cristina Fernandes

Referências:

COIMBRA, Silvia Rodrigues; MARTINS, Flávia; DUARTE, Maria Leticia. *O reinado da lua: escultores populares do nordeste*. Rio de Janeiro: Ed. Salamandra, 1980.

FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

NOVOS PARA NÓS. *Cícera Fonseca da Silva, conhecida como Ciça das Máscaras, faleceu nesta semana aos 65 anos*. [Sobre o falecimento], 12 mar. 2023. Disponível em https://bit.ly/3tPiMfS. Acesso em 10 jul. 2025.



Máscara, década de 1940-década de 2000
Barro cozido e policromado, 23 x 19,5 x 0,4 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Eraujo, 2009

Crisaldo Morais

(Recife, PE, Brasil, 1932 - 1997)

Crisaldo Morais, economista de formação, foi um importante pintor, ilustrador e colecionador de arte. Aproximou-se do campo artístico na década de 1960, com uma trajetória própria de estudo e experimentação. Viveu em Nova York e São Paulo, encerrando a carreira em sua cidade natal, onde faleceu em 1997.

Realizou inúmeras exposições nacionais e internacionais e destacou-se como um dos principais articuladores da arte popular naïf no Brasil, como demonstra sua atuação no Movimento de Arte da Praça da República, em São Paulo, e na organização da exposição *Festa de Cores*, realizada no MASP (1975). Foi convidado em 1977 para a realização de palestras sobre arte popular em universidades nos Estados Unidos. Teve sua obra incluída no livro *Dictionnaire des peintres naïfs du monde entier* e ilustrou os livros *Les proverbes vus par les peintres Naïfs* (1973), de Anatole Jakovsky, e *La chanson traditionelle et les naïfs* (1975), de Roger Blanchard. Suas obras integram coleções de museus na França e na antiga Iugoslávia e, em 1972, Morais foi premiado em um concurso mundial de arte naïf realizado na Suíça. Em 1986, fundou em Recife o Gabinete de Arte Brasileira, com o objetivo de promover eventos artísticos na cidade.

A *Dama do maracatu* é uma obra onde, apesar de inacabada, é possível identificar algumas características marcantes da produção do artista: cores fortes e sólidas, e a representação das danças populares e das tradições afro-brasileiras, como o maracatu, a ciranda e a quadrilha, inspiradas principalmente pela cidade de Recife, que é reconhecida pelo maracatu de baque virado, ou maracatu nação.

A obra retrata a “dama” do maracatu, figura responsável por conduzir as bonecas calungas ao longo do cortejo. As calungas representam os ancestrais ou orixás e, por isso, suas portadoras cumprem obrigações religiosas específicas. Juntas, damas e calungas representam o axé do cortejo do maracatu e são figuras indispensáveis, variando apenas em número entre as diferentes nações.

Felipe Oliveira Campos

Referências:

ARTE EM PERNAMBUCO. São Paulo: Arte132, 2022, *Coleção Enilton Tabosa do Egito.*, p. 47.

ESCRITÓRIO DE ARTE. *Crisaldo Morais.* Disponível em https://bit.ly/3rGKyx1. Acesso em 14 out. 2025.

MUSEU AFRO BRASIL EMANOEL ARAUJO. Crisaldo Morais (Crisaldo de Assunção Morais). Disponível em https://bit.ly/3ORp5EP. Acesso em 14 out. 2025.

IPHAN. *Maracatu nação.* Disponível em https://bit.ly/3QGdWZD. Acesso em 14 out. 2025.



Dama do maracatu, década de 1960-97
Acrílica e grafite sobre tela, 80 x 60 x 2,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Associação Museu Afro Brasil, 2009

Cyprien Tokoudagba

(Abomey, Benim, 1939 - 2012)

Cyprien Tokoudagba foi escultor, pintor e restaurador de arte no Museu Nacional de Abomey, no Benim. Pertenceu a uma família de artistas e políticos da cidade de Abomey. Filho de Toha, um tecelão, desde a infância destacava-se na vida escolar por seus desenhos. Na juventude, passou a ganhar dinheiro pintando quadros. Aos 35 anos, começou a produzir com outras técnicas e materiais, como a modelagem em barro e argila e, em seguida, areia e cimento. Suas obras foram encomendadas por sacerdotes de Benim, Nigéria, Togo e Gana, assim como para edifícios privados. Em 1989, participou de sua primeira exposição internacional, *Magiciens de la Terre* [Feiticeiros da Terra], em Paris. Posteriormente, integrou mostras na Alemanha, Inglaterra, Portugal, África do Sul e outros países. Seus trabalhos são marcados por figuras simbólicas do Vodum, além de elementos políticos e culturais do Benim.

A tela *Egoun goun (Koulito)* foi doada por Emanoel Araujo ao acervo do Museu Afro Brasil (MAB) em 2014, e integrou a exposição *Novas doações de Emanoel Araujo ao Museu Afro Brasil* naquele mesmo ano.

A religião vodun, cujos símbolos estão presentes em sua obra, remonta o povo Fon, dominante no antigo Reino do Daomé, e um dos principais no atual Benim. O culto aos voduns no Brasil associa-se principalmente ao tambor de mina, no Maranhão, e aos Candomblés Jeje, no Recôncavo Baiano, com presença também no Rio de Janeiro e em São Paulo. Já o culto aos Egunguns remete às tradições iorubás, sobretudo na Ilha de Itaparica, na Bahia. Segundo essas tradições, os Egunguns são espíritos de pessoas importantes que já faleceram, mas que retornam à Terra manifestando-se nos cultos religiosos.

Egoun goun (Koulito) retrata a figura de um Egungun à semelhança das manifestações conhecidas no Brasil. Nela, o ancestral aparece com uma vestimenta colorida — com destaque para o azul, o amarelo, o verde e o vermelho —, ornada com diferentes emblemas na cor preta. A figura segura um gancho em uma das mãos, e carrega um objeto semelhante a uma bolsa na outra.

Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

AFRICAN CONTEMPORARY. *Cyprien Tokoudagba*, *1939-2012*. Disponível em https://bit.ly/3QM5TEr. Acesso em 03 jul. 2025.

TOKOUDAGBA, Cyprien. *Bienal Internacional de São Paulo*. Disponível em https://bit.ly/3QOmJXc. Acesso em 03 jul. 2025.



Egoun goun (Koulito), data não identificada
Acrílica sobre tela, 92 x 62 x 2,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2012

Daniel Ramos

(São Paulo, SP, Brasil, 1988)

Daniel Ramos é artista visual, poeta e gestor cultural. Mestre em antropologia social pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e doutorando em artes visuais pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), integra o grupo de pesquisa Egungun e a irmandade artística Vilanismo. Em outubro de 2023, iniciou na comunidade tradicional de terreiro Ilé Àṣẹ Ẹfọ̀n Ọlọ́ròké Òmí Ọbà Inà, experiência que reorientou sua produção poética e estética.

Junto ao Vilanismo, participou da 36ª Bienal de São Paulo (2025), das exposições *Chora agora* (2023), no Complexo Cultural Funarte; *Quando eles chegam em casa eu fico feliz* (2023), na galeria Luis Maluf; e de ações performáticas no Instituto Moreira Salles (2024). Como artista individual, integrou exposições coletivas como *Zona de convergência* (2024), no Centro Cultural São Paulo, e *Encanto: ArteVivência da Afro-Diáspora* (2023), no Centro de Educação e Cultura Francisco Carlos Moriconi, em Suzano.

A obra *Exu é amor* passou a integrar o acervo do museu após sua participação na exposição *Ser feliz é a nossa revolução*, realizada em 2025. O trabalho pertence à série *Palavras esculturas*, em que cosmovisões e saberes oriundos das religiões de matrizes africanas são reinterpretados a partir da escrita e por meio de novos suportes e linguagens visuais.

O trabalho tem como foco Exu, divindade iorubá dos cultos afrodiaspóricos, primeiro orixá a ser saudado nos rituais, conforme determina o respeito à hierarquia sagrada dos terreiros. A obra propõe ressignificar a figura de Exu, frequentemente estigmatizada no imaginário cristão ocidental, especialmente a partir da associação equivocada com o diabo.

A escultura apresenta a palavra “Exu” transformada em objeto, cuja grafia geométrica remete à estética dos letreiros comerciais urbanos. O uso dessas formas e materiais potencializa o diálogo entre tradição ancestral e cultura visual contemporânea. A obra também tensiona, de maneira crítica e poética, a amplamente difundida afirmação cristã “Deus é amor”, ao propor um deslocamento conceitual em que Exu também é amor: princípio de movimento, comunicação e equilíbrio entre o mundo espiritual e o material.

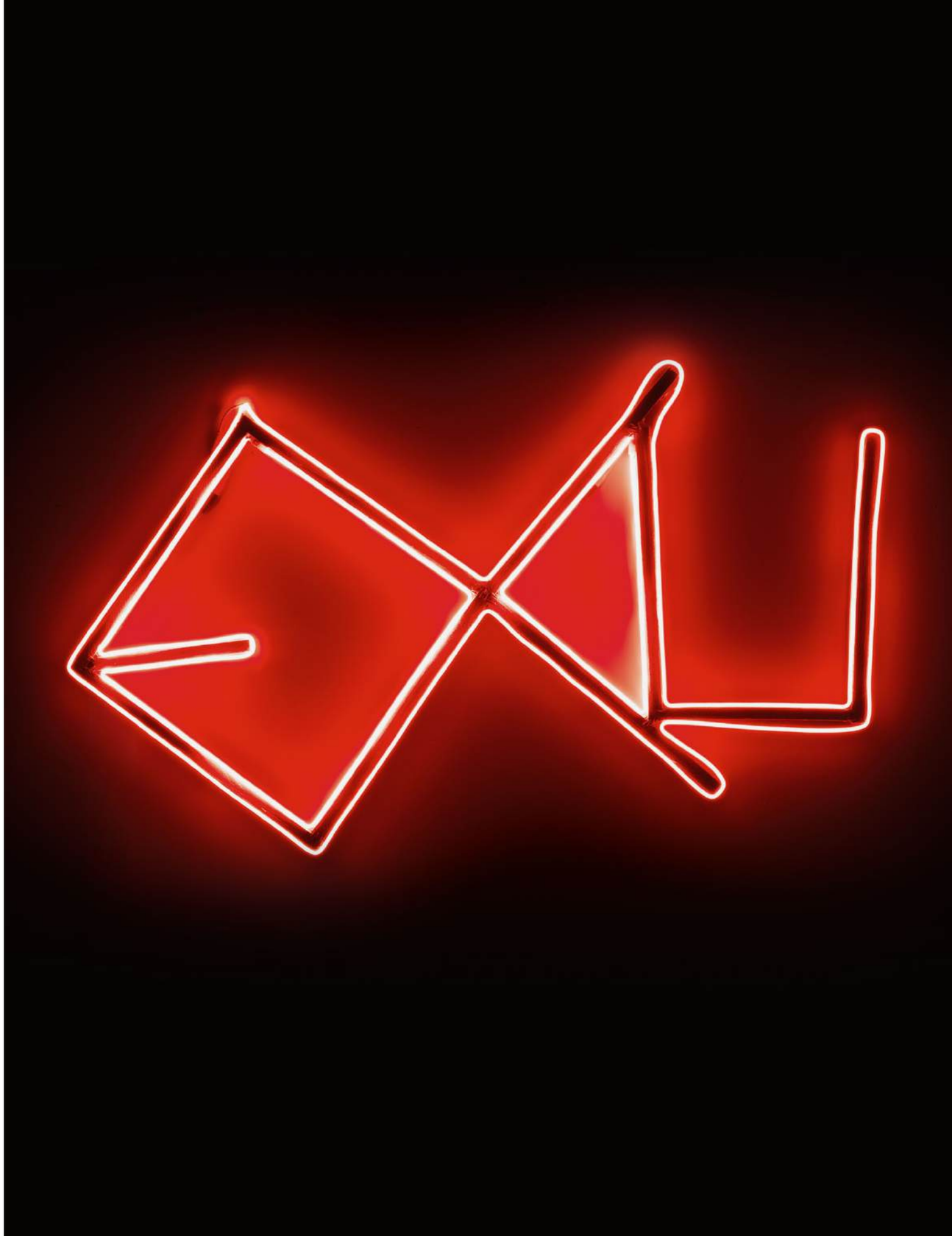
Cristina Fernandes

Referências:

PRANDI, Reginaldo. Exu, de mensageiro a diabo. Sincretismo católico e demonização do orixá Exu. *Revista USP*, São Paulo, n. 50, 2001, pp. 46-63.

RAMOS, Daniel. Exu é amor: a primeira pedra de uma poética de terreiro. *II Simpósio Amò*. 28 a 30 de maio de 2025. FAAC Unesp Bauru.

RAMOS, Daniel. 2025. Plantei espadas na terra: a construção poética de palavras-escultura. Artigo não publicado.



Exu é amor, 2024
Neon LED e madeira, 124 x 70 x 2,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação do artista, 2024

Diego Mouro

(São Bernardo do Campo, SP, Brasil, 1988)

Diego Mouro transita entre a pintura a óleo e o muralismo contemporâneo. É um artista que preza por uma linha de pintura negra brasileira, por isso utiliza tons terrosos e paleta reduzida, e um forte contraste entre luz e sombra. Tem forte inspiração em artistas como Arthur Timótheo da Costa e Horácio Hora. Expôs seu trabalho na França, México, África do Sul e Brasil, sendo um deles a exposição individual de suas obras no Museu Afro Brasil (MAB), denominada *Povoada* (2023).

A obra em destaque começou a ser concebida em 2019 e foi concluída em 2023. É parte do seu processo de pesquisa sobre os reinados e as congadas. A pintura retrata o terno de congada de São Benedito, da cidade de Gonçalves, em Minas Gerais, na região da Serra da Mantiqueira. Esta congada é tombada desde 2017 pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. Todavia, a representação na obra é de uma família em seu ambiente doméstico, com os morros da cidade em plano de fundo. Inspirado nas fotografias de família, comuns no século XIX e início do XX, em geral caracterizando as famílias brancas, Diego informa que ele próprio fez o registro da família negra no "quilombo Martins", responsável pelo legado do terno de congada, e que adaptou o cenário para a pintura.

Percebe-se que algumas pessoas retratadas usam máscaras de proteção respiratória. O objetivo do artista foi demarcar o tempo histórico do retrato. Em março de 2020, a Organização Mundial de Saúde declarou a emergência internacional da pandemia de Covid-19. Nesse período, Diego pintava um mural sobre a congada de São Benedito no centro da cidade de Gonçalves, onde teve que refugiar-se. O mural, desde a sua produção, é conhecido como o "Muro das Honrarias", e tornou-se atração turística na cidade, assim como cenário para as apresentações do terno de congada.

Felipe Oliveira Campos

Referências:

ABORDA ARTE. *Muro das Honrarias*. Disponível em https://bit.ly/3QOoR6k. Acesso em 14 out. 2025.

MOURO, Diego. Entrevista concedida ao pesquisador Felipe Oliveira Campos em 22 de agosto de 2025.

SITE oficial do artista. Disponível em https://bit.ly/3QnlhKZ. Acesso em 14 out. 2025.



Gente, 2023
Óleo sobre tela, 100 x 160 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Phillip Graham Steele, 2024

Dominique Zinkpè

(Cotonu, Benim, 1969)

Dominique Zinkpè é escultor, desenhista, pintor e artista multimídia. Antes de se profissionalizar, trabalhou como alfaiate. Em 1990, liderou um grupo de artistas beninenses que realizava exposições espontâneas nas ruas de Cotonu e Porto Novo. Tais eventos ficaram conhecidos como *Boulev'art*, e revelaram outros artistas do país — entre eles, Gérard Quenum.

Em 1993, foi agraciado com o Prêmio Jovem Talento Africano, na mostra *Grapholie*, realizada em Abidjan, Costa do Marfim. Desde então, participou de diversas mostras coletivas e individuais em diferentes países como Senegal, Togo, Gana, Mali, Alemanha, França, Suíça, Holanda, Japão, Canadá, Estados Unidos, Cuba e Brasil. Em 2002, recebeu o Prêmio da União Econômica e Monetária da África Ocidental, na Bienal de Dakar, Senegal. Também foi responsável por organizar a primeira Bienal de Artes do Benim, em 2010. Atualmente, o artista mantém um ateliê colaborativo em Cotonu, e tem sido uma voz importante na luta pela repatriação de patrimônios artísticos e culturais africanos que ainda se encontram em museus e outras instituições europeias.

A presente obra foi doada pelo artista ao acervo do Museu Afro Brasil Emanoel Araujo (MAB) em 2011, quando passou a integrar a exposição de longa duração, além de mostras temporárias da instituição. Em 2013, foi emprestada ao Museu de Arte Sacra de São Paulo para a exposição *Crux, Crucis, Crucifixus — o universo simbólico da cruz*.

Sua *Cruz* é uma peça formada por um vasto conjunto de pequenas esculturas em madeira. A cruz, um símbolo cristão, é composta por várias esculturas em miniatura que, ao menos esteticamente, remontam às Ere Ibeji, pequenas estatuetas que na tradição iorubá representam os gêmeos. Quando um gêmeo falece, existe a tradição de esculpir uma escultura em miniatura que passa a representar a energia espiritual do falecido. A relação entre cristianismo e culturas locais africanas, estabelecida nesta escultura, possibilita múltiplas interpretações ao público. No centro da obra, há uma fotografia do próprio Dominique Zinkpè crucificado.

Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

ARAUJO, Emanoel; JOLY, André. *África ancestral e contemporânea: as artes do Benin*. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2011.

FÓRUM PERMANENTE. *Dominique Zinkpè*. Disponível em https://bit.ly/3QnlhKZ. Acesso em 20 ago. 2025.

SOUTHERN GUILD. *Dominique Zinkpè*. Disponível em https://bit.ly/3QOlN4R. Acesso em 20 ago. 2025.



Croix [Cruz], 2007
Entalhe em madeira, lâmpada e impressões fotográficas em plástico, 241,5 x 159,6 x 114 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação do artista, 2011

Edival Ramosa

(São Gonçalo, RJ, Brasil, 1940 – Niterói, RJ, Brasil, 2015)

Pintor, escultor, desenhista e gravador, Edival Ramosa despertou para a arte em 1962, após visitar o Egito. No ano seguinte, mudou-se para a Itália, onde permaneceu por uma década, trabalhando em ateliês como o de Giò (1930-2002) e Arnaldo Pomodoro (1926-2025), e o de Lucio Fontana (1899-1968). Nesse período, expôs em países como Suíça, Grã-Bretanha, Bélgica, Iugoslávia e Austrália. De volta ao Brasil, nos anos 1970, passou por diferentes cidades e viveu entre comunidades indígenas de Roraima, onde incorporou em suas esculturas materiais como palha, peles, plumagens, miçangas e bambu, além de elementos da cultura indígena, como a funcionalidade e a simetria. Explorou múltiplas linguagens e temáticas, ora marcado por referências construtivistas, ora pela subjetividade ligada à sua ancestralidade afro-indígena.

Suas obras integram coleções de instituições como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC), a Pinacoteca do Estado de São Paulo, os museus de Arezzo e Acireale (Itália), além do California Afro-American Museum (EUA). Entre as exposições que participou, destacam *Múltiplos: a primeira década* (1971) no Museu de Arte da Filadélfia, *A mão afro-brasileira* (1988) no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), *Introspectivos: arte contemporânea de americanos e brasileiros de origem africana* (1989) no Museu Afro-Americano da Califórnia (1989), e a 36° Bienal de São Paulo (2025).

Toy for Leonardo da Vinci é uma escultura geométrica construída em madeira pintada com tinta sintética. A peça apresenta um formato esférico, cortado por planos retilíneos que se cruzam e se interceptam, criando uma estrutura dinâmica entre o círculo e a linha reta, com acabamento em tonalidades de azul, variando do claro ao escuro.

O título evoca Leonardo da Vinci e sugere uma associação com o tão reproduzido *Homem vitruviano* (1490), no qual o artista renascentista explora as proporções ideais do corpo humano inscrito em um círculo e um quadrado. Ramosa propõe aqui uma releitura contemporânea, substituindo as formas bidimensionais do desenho técnico — desprovidas de cor e de cenário espacial — por um "brinquedo" escultórico. Não se trata mais de uma imagem informativa, mas de uma experiência visual e espacial que transforma a geometria em objeto lúdico com uma carga de humor.

Cristina Fernandes

Referências:

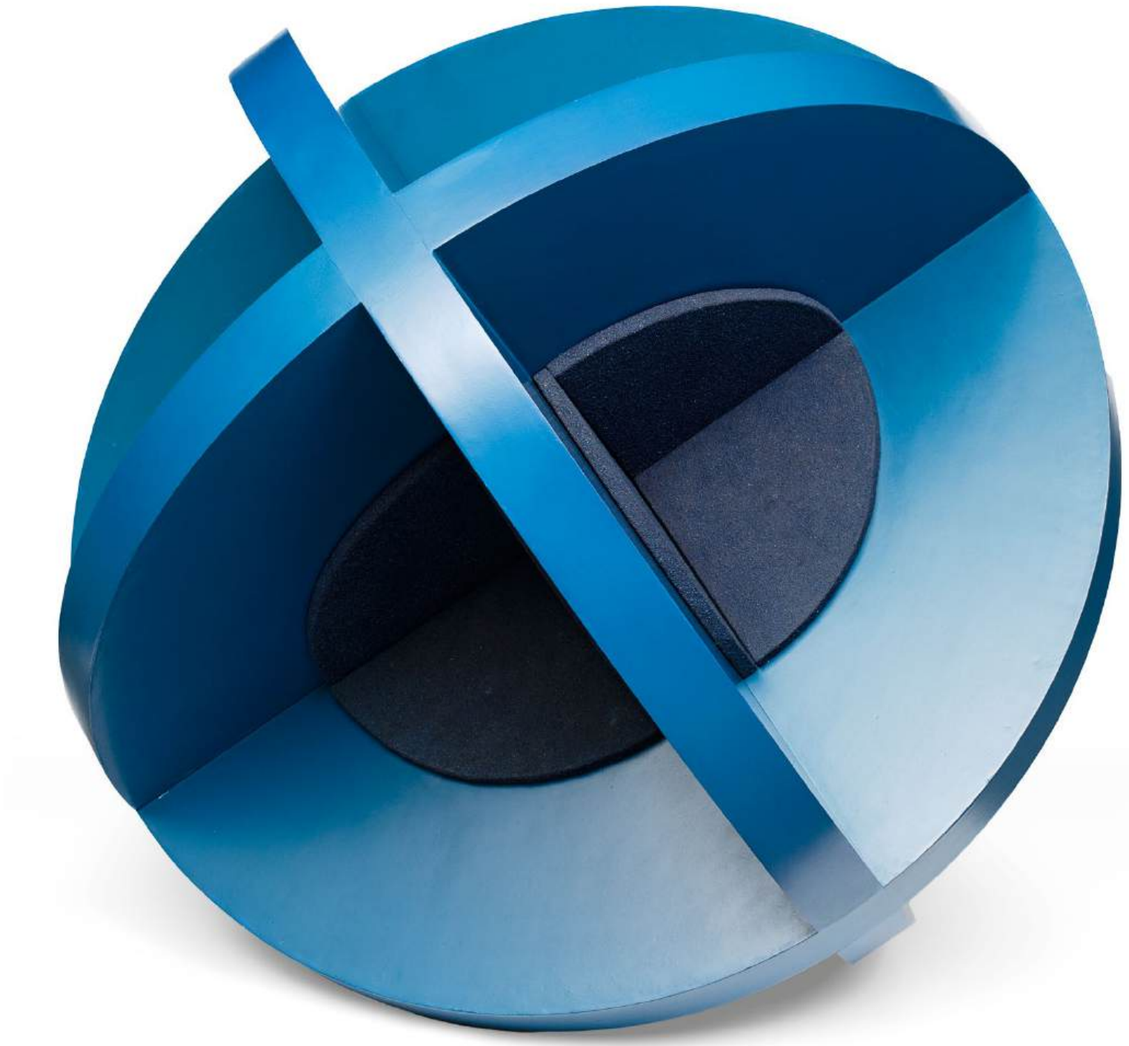
ARAUJO, Emanoel (org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.

CH'IEN, Letha. Leonardo da Vinci, "Vitruvian Man". In *Smarthistory*, 24 out. 2023. Disponível em https://bit.ly/3QOlN4R. Acesso em 02 set. 2025.

MASSARANI, Emanuel Von Lauenstein. *Edival Ramosa: um equilíbrio harmonioso de ritmos, cores e formas*. Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, 28 nov. 2002. Disponível em https://bit.ly/3QOlN4R. Acesso em 03 set. 2025.

PITOL, André. The Sun of the Colored Peoples: Edival Ramosa in the Diaspora. *e-flux journal*, n. 149, 05 nov. 2024. Disponível em https://bit.ly/3QOlN4R. Acesso em 02 set. 2025.

RAMOSA, Edival. Edival Ramosa – MAM Rio. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2025. Disponível em https://bit.ly/3QOlN4R. Acesso em 03 set. 2025.



Toy for Leonardo da Vinci, [Brinquedo para Leonardo da Vinci], 1968
Madeira policromada, 150 cm Ø
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação do artista, 2009

Edwige Aplogan

(Porto Novo, Benim, 1955)

Edwige Aplogan é uma artista multidisciplinar. Formada em direito público, exerceu a advocacia durante 15 anos antes de se dedicar integralmente à arte nos anos 1990.

Por muito tempo a pintura foi sua principal linguagem artística, explorando mais tarde a escultura, a instalação e as intervenções em grande escala, como a Praça das Mil Dores, em que cobriu a Árvore do Esquecimento na Praça dos Leilões, em Ouidah, Benim, com bandeiras de países africanos. Aplogan construiu uma obra marcada pelo diálogo entre tradição e contemporaneidade, pela crítica a estereótipos culturais e pela afirmação de uma arte beninense capaz de ultrapassar fronteiras. Sua carreira é também atravessada pelo engajamento: publicou textos e poesias, organizou ateliês e exposições, além de participar de debates sobre o papel da arte e do artista no continente africano.

Sua primeira exposição ocorreu em 1990, em Abidjan, na Costa do Marfim. Desde então, participou de diversas mostras em países como Alemanha, Brasil, Marrocos e França. Entre as principais, destacam-se *Benin 2059* (2008-09), realizada na Fondation Zinsou, em Cotonu; a Bienal de Benim (2012); o projeto da Unesco *La route de l'esclave [A rota do escravo]* (1995); e *Benin está vivo ainda lá: ancestralidade e contemporaneidade* (2007), no Museu Afro Brasil Emanoel Araujo (MAB).

A obra *Dialogue rouge* apresenta um caráter enigmático, em que formas e cores se sobrepõem e se fragmentam. Entre tons terrosos, brancos, azuis e vermelhos, surgem contornos que parecem sugerir a presença de duas figuras distintas. De um lado, delineada em azul e preenchida em branco, aparece uma figura de perfil, voltada de costas para a pessoa que observa, com os braços erguidos em gesto indefinido — entre saudação, defesa ou invocação. Ao lado, ou talvez fundida a ela, uma densa massa azul configura um segundo corpo, menos definido, oscilando entre o visível e o oculto. Essa ambiguidade é intensificada pelo suporte irregular, feito de tecido e materiais sobrepostos, que confere à pintura uma dimensão quase corporal.

Cristina Fernandes

Referências:

ARAUJO, Emanoel; JOLLY, André (cur.). *Benin está vivo ainda lá: ancestralidade e contemporaneidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

CASTANER, David. *Temps Modernes – La Mémoire de l'Esclavage et l'Art Contemporain*. Paris: Galerie Vallois, 2015.

HESSOUN, Charly. L'art contemporain a bougé au Bénin ces dix dernières années. *La Nouvelle Tribune*, 12 fev. 2010. Disponível em https://bit.ly/3QOlN4R. Acesso em 26 ago. 2025.

NJAMI, Simon; FALL, N'Goné; ASSERAY, Bruno (orgs.). "Edwige Aplogan". *Revue Noire*, n. 18, Bénin, p. 24-25, set. 1995.



Dialogue rouge [Diálogo vermelho], 2003
Acrílica sobre tela, 152 x 125 x 3 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação da artista, 2011

Emanoel Araujo

(Santo Amaro da Purificação, BA, Brasil, 1940 - São Paulo, SP, Brasil, 2022)

Emanoel Araujo foi escultor, desenhista, ilustrador, figurinista, gravurista, cenógrafo, pintor, curador, diretor e colecionador. Primogênito dos 11 filhos do casal Vital Lopes de Araújo e Guilhermina Alves de Jesus, era bisneto, neto e filho de ourives. Aos 10 anos de idade, começou a se dedicar à marcenaria, sob a orientação de Eufrásio Vargas. Aos 13 anos, iniciou seus trabalhos com linotipia e composição gráfica na Imprensa Oficial. Em 1959, realizou sua primeira exposição individual na cidade onde nasceu, dando início a uma longa carreira como artista e, posteriormente, como curador, trajetória que se estenderia até seu falecimento. Ao longo da vida, recebeu diversos prêmios por seus trabalhos. Atuou como curador e diretor de importantes instituições, como o Museu de Artes da Bahia, a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Museu Afro Brasil (MAB), em São Paulo, em 2004, e que dirigiu até 2022.

A escultura *Baobá* foi doada pelo artista ao acervo do Museu Afro Brasil em 2009. A obra foi apresentada na exposição *Autobiografia do gesto* (2007), no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, e na mostra *A ancestralidade dos símbolos: África-Brasil* (2018), no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

Cada obra representa um momento distinto da produção de Araujo. *Autorretrato* (1966) foi doado ao museu pelo antigo proprietário, Gottfried Stutzer Junior, em 2024, e está vinculado a um período marcado pela pesquisa da bidimensionalidade e pela investigação da linguagem do desenho, da pintura, da gravura e de elementos figurativos.

Baobá, por outro lado, representa um segundo momento da trajetória do artista, no qual se destacam suas obras tridimensionais. Essa fase remonta à década de 1970 e é composta por um conjunto de produções geométricas, quase sempre abstratas, fortemente marcadas por referências às culturas africanas e afro-brasileiras. Trata-se de um período de maior internacionalização de sua carreira, incluindo sua participação no *2º Festival Mundial de Artes e Cultura Negra e Africana* (1977), realizado na Nigéria.

Gabriel dos Santos Rocha

Referência:

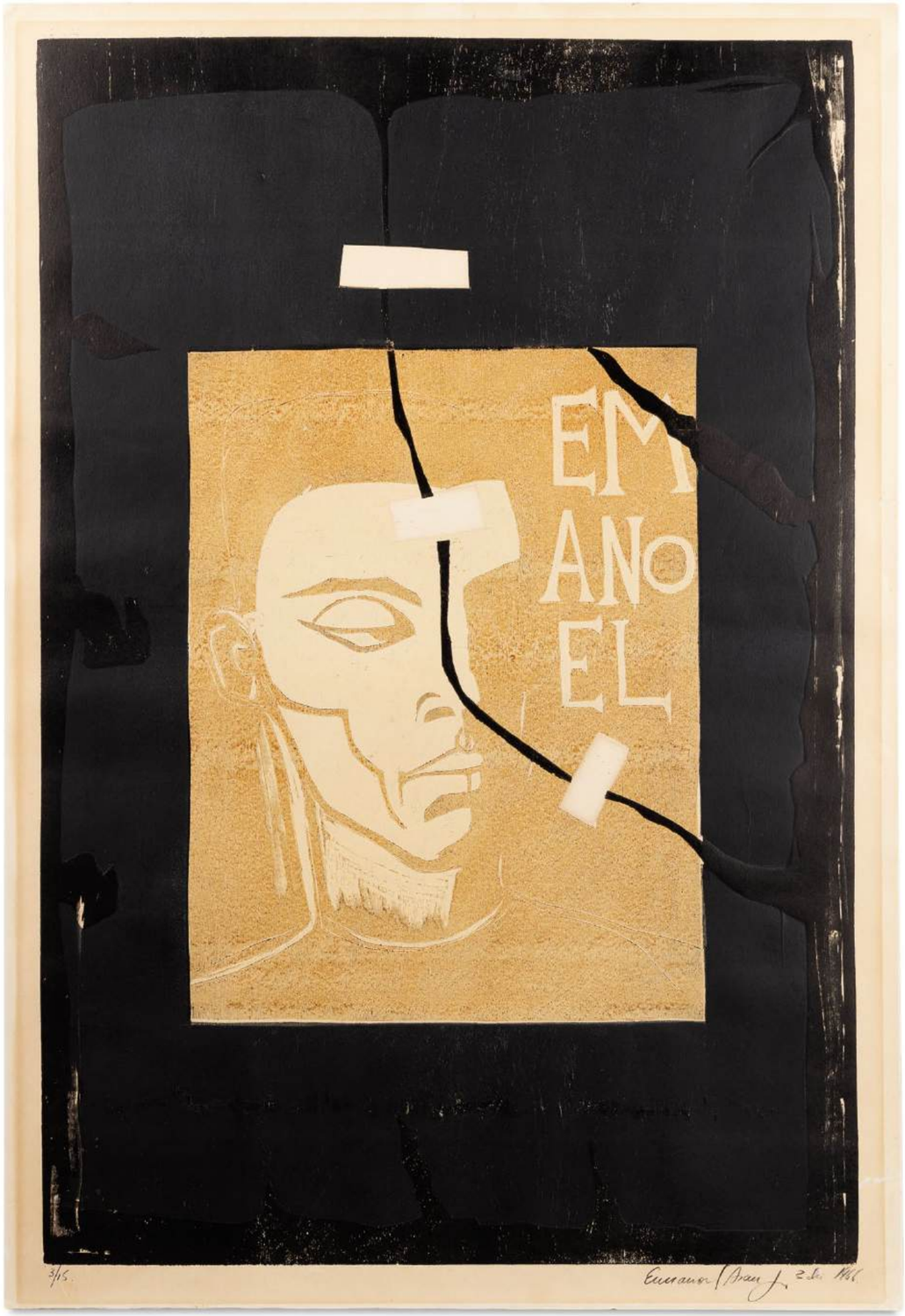
Emanoel Araujo. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em https://bit.ly/3rHXgme. Acesso em 26 jun. 2025.

Baobá, 2006-07
Madeira policromada, 248 x 119 x 102 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação do artista, 2009

Autorretrato, 1966
Xilogravura sobre papel, 96 x 66 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Gottfried Stutzer Junior, 2025

Sem título, 2004
Relevo sobre madeira, 220 x 40 x 18,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Gottfried Stutzer Junior, 2025




EM
ANO
EL



Emmanuel Zamor

(Salvador, BA, Brasil, 1840 - Créteil, França, 1919)

Emmanuel Zamor foi adotado por Pierre Emmanuel Zamor e Félicité Rose Neveu, na paróquia Nossa Senhora da Conceição da Praia, em Salvador. Estima-se que tenha se mudado com a família para a França entre 1845 e 1850, retornando ao Brasil por um período de dois anos na década de 1860. Parte de sua produção e possíveis registros desse período no Brasil foram destruídos em um incêndio no seu ateliê. Estudou na Academia Julian, em Paris, e dedicou-se à pintura e à cenografia. Em seu trabalho destacam-se as naturezas-mortas e paisagens, que revelam um diálogo estilístico com os realistas, românticos e pré-impressionistas da Escola de Barbizon.

Entre as décadas de 1930 e 1940, o marchand Jean-Claude Castoriano adquiriu os 37 trabalhos disponíveis do artista, elaborados entre 1874 e 1916. A produção de Zamor só passou a ser conhecida pelo público brasileiro a partir da exposição individual realizada no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em 1985. Posteriormente, outras obras de Zamor foram apresentadas em mostras como *Dezenovevinte: uma virada no século* (1986), *Pintores negros do século XIX* (1993) — ambas exibidas pela Pinacoteca do Estado de São Paulo —, e *A mão afro-brasileira* (1988), no Museu de Arte Moderna (MAM), em São Paulo. Entre 1999 e 2000, o Museu de Arte Brasileira da Fundação Álvares Penteado (MAB-FAAP) também expôs obras do artista.

Camarões é uma das últimas produções de Emmanuel Zamor, e integrou a mostra *Brasileiro, brasileiros* (2004) primeira exposição temporária do Museu Afro Brasil (MAB), e, posteriormente, a exposição temporária *Negros pintores* (2008).

A peça foi doada por Emanoel Araujo ao acervo da instituição em 2009.

Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

ARAUJO, Emanoel (org.). *Negros pintores*. São Paulo: Imprensa Oficial; Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, 2008.

Emanuel Zamor. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em https://bit.ly/3QOlN4R. Acesso em 26 jun. 2025.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros do oitocentos*. São Paulo: MWM Motores Diesel Ltda, 1988.



[Camarões], 1916
Óleo sobre madeira, 16 x 24 x 0,4 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Estevão Roberto da Silva

(Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1845 - 1891)

Pintor, desenhista e professor, Estevão Roberto da Silva foi formado pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), onde teve aulas com Agostinho da Motta (1824-1878), Victor Meirelles (1832-1903) e Jules Le Chevrel (1810-1872). Lecionou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e é um dos maiores nomes do gênero natureza-morta, embora sua produção também inclua diversos retratos humanos, além de temas históricos e religiosos.

Sua personalidade era marcada pela irreverência e pela altivez. Em 1879, recusou a medalha de segundo lugar, no concurso da 25ª Exposição Geral da AIBA, pois julgava que merecia o primeiro lugar — opinião também de outros colegas presentes na solenidade, que era presidida pelo imperador D. Pedro II. Por tal ato de protesto, foi suspenso por um ano das aulas na instituição. Sem romper com os padrões estéticos da Academia, aproximou-se, nos anos 1880, do Grupo Grimm, que propunha o estudo da natureza por meio da observação direta e da pintura ao ar livre.

Em 1889, durante a Exposição Universal, o empresário paulista Antônio Prado patrocinou, no Pavilhão Brasil, uma galeria com 59 obras de 17 artistas brasileiros, sendo 26 de Estevão Roberto da Silva.

Em suas naturezas-mortas, destacam-se frutas comuns no Brasil como mangas, cajus, bananas, romãs, carambolas, abacaxis, laranjas, uvas, goiabas, pitangas, jabuticabas e araçás. Diferente de outros artistas do gênero, que representam os frutos sobre tachos de cobre e porcelanas refinadas, em suas pinturas os frutos são arranjados em mesas simples ou diretamente no chão. Com frequência, o artista expunha suas pinturas com as frutas reais atrás dos quadros, combinando a dimensão olfativa com a visualidade. Ao estimular o espectador além da visão, Estevão Roberto da Silva, de certa forma, produziu uma arte "multissensorial", antecipando-se, em mais de sete décadas, a artistas como Lygia Clark (1920-1988) e Hélio Oiticica (1937-1980).

Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

ARAUJO, Emanoel (org.). *Negros pintores*. São Paulo: Imprensa Oficial; Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, 2008.

BERNARDO, André. O pintor filho de escravizados com fama de rebelde que recusou prêmio e foi um dos precursores da Semana de Arte Moderna. *BBC News Brasil*, 11 maio 2022. Disponível em https://www.bbc.com/portuguese/brasil-61380998. Acesso em 07 jul. 2025.

Estevão Silva. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em https://bit.ly/3rHXgme. Acesso em 07 jul. 2025.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros do oitocentos*. São Paulo: MWM Motores Diesel Ltda, 1988.



[Natureza-morta], 1889
Óleo sobre tela, 70,2 x 80,1 x 5,8 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Euloge Glèlè

(Cotonu, Benim, 1977)

Euloge Glèlè, membro da linhagem real de Abomey, no Benim, iniciou sua trajetória artística com o desenho e, após um período de aprendizado com o mestre Cyprien Tokoudagba (1939-2012), voltou-se para a escultura em cerâmica. Suas obras, minuciosas e ricas em detalhes, oferecem um olhar contemporâneo sobre a vida cotidiana e espiritual da sociedade beninense. Algumas de suas produções incorporam uma dimensão política, abordando temas como desigualdade e injustiça social. O artista participou de uma residência na École Nationale Supérieure d'Art, na França (2017), e teve seus trabalhos exibidos em países como Benim, Bélgica, França e Brasil, onde participou de exposições no Museu Afro Brasil (MAB), como *Benin está vivo ainda lá: ancestralidade e contemporaneidade* (2007). Também integrou a Bienal de Dakar, no Senegal (2022), e a mostra *Escravidão moderna* (2015), realizada na sede da Unesco, em Paris.

Legba (2007) representa a entidade homônima do panteão vodun que guarda os caminhos, detém o domínio da comunicação e transita entre o mundo material e o mundo espiritual. Com o corpo nu coberto por uma saia de palha e adornado com colares de búzios e contas, Legba manifesta sua conexão direta com os processos de fertilidade e com o ciclo vital, simbolizado pelo falo ereto. Aos seus pés, vê-se uma cobra e um galo caído — este último, assim como os bodes, são elementos ritualísticos que lhe são tradicionalmente oferecidos.

A figura apresenta escarificações nas costas e sustenta dois chifres inclinados e um agôgô (instrumento musical percussivo, utilizado em contextos ritualísticos) na cabeça. A cor branca de sua pele remete à aplicação de caulim, um pó branco — muito conhecido como *éfun* — utilizado em momentos sagrados.

O vodun Legba possui atributos semelhantes aos do Exu iorubano. Ambos ocupam o papel de intermediários, abrindo caminhos e sendo os primeiros a serem saudados nos rituais. A pluralidade de formas com que Exu-Legba é cultuado hoje resulta de séculos de contato e intercâmbio entre práticas religiosas fon, iorubá, além de influências cristãs e islâmicas, em contextos históricos marcados pelo tráfico de africanos, mobilidades forçadas, colonização e resistência.

Cristina Fernandes

Referências:

FERRETTI, Sergio. A terra dos voduns. *GPMINA, Núcleo de Pesquisa, Religião e Cultura Popular*. Disponível em https://repositorio.ufma.br/jspui/handle/1/300. Acesso em 15 jan. 2019.

PARÉS, Nicolau. *O rei, o pai e a morte. A religião vodum na antiga Costa dos Escravos na África Ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Legba no Brasil – Transformações e continuidades de uma divindade. *Sociol Antropol [Internet]*. 201. 9 maio; 9(2):453–68. Disponível em https://doi.org/10.1590/2238-38752019v925. Acesso em 14 out. 2025.

VERGER, Pierre. *Dieux dÁfrique. Culte des Orishas et Vodouns à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique et à Bahia, la baie de tous les Saints au Brésil*. Paris: Editions Revue Noire, 1954.



Legba (Figura de Vodun), 2007
Terracota policromada, 36,5 x 21 x 19 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação do artista, 2011



Eustáquio Neves

(Juatuba, MG, Brasil, 1955)

Eustáquio Neves é um fotógrafo mineiro que registra vivências negras extrapolando o modo como a fotografia é feita e experimentada. Vive e trabalha em Diamantina (MG), onde mantém um estúdio aberto a residências e às trocas com artistas diversos que lá encontram um espaço para experimentação. O estado de Minas Gerais é comumente palco e cenário de séries importantes do artista, como *Arturos* (1993-94), na qual fotografou a Festa de Nossa Senhora do Rosário na Comunidade Quilombola dos Arturos, e *Encomendador de almas (2006-07)*, com o Sr. Antônio Crispim Veríssimo — "Seu Crispim" —, à época um dos últimos mestres vissungueiros vivos.

Realizou diversas exposições no Brasil e no exterior, como *Outros navios - fotografias de Eustáquio Neves*, no Sesc Ipiranga, São Paulo (2022-23); *Acervo em perspectiva*, no Museu Afro Brasil (MAB), São Paulo (2019), *Carolina Maria de Jesus - um Brasil para os brasileiros*, no Instituto Moreira Salles (IMS), São Paulo (2021); e *Rencontres de Bamako - African Biennale of Photography*, em Bamako, Mali (2019). Recebeu inúmeros prêmios e suas obras integram importantes coleções no Brasil e no mundo.

Ao modificar quimicamente negativos analógicos e realizar intervenções de desenho e pintura, o artista cria camadas que literalmente emolduram cada imagem. Com formação técnica em química industrial, paixão pela música e pelo cinema, extraiu dessas áreas ritmos e técnicas que permitiram o desenvolvimento de narrativas imagéticas que tornam sua obra única.

No livro de artista *Aberto pela aduana* (2019), Eustáquio explora ao máximo a imagem expandida, técnica de intervenção na fotografia, inspirada pela obra de Arthur Bispo do Rosário (1911-1989). Segundo ele, certa vez, suas obras passaram por inspeção aduaneira ao retornarem ao Brasil, fato que deu origem ao título. Esse acontecimento ganhou novo sentido à luz do projeto que desenvolvia à época, chamado *Outros navios negreiros* (2000), no qual refletia sobre a escravidão, o tráfico negreiro, o racismo etc., fazendo surgir reflexões sobre a violação do corpo negro, que se refletem na obra em questão.

Rosa Couto

Referência:

MUSEU AFRO BRASIL EMANOEL ARAUJO. *Entrevista: "Aberto pela aduana – Livro de Artista de Eustáquio Neves"* [recurso eletrônico]. YouTube, 19 set. 2019. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=2WQxnDINW4I. Acesso em 1 nov. 2025





Aberto pela aduana (livro de artista), 2019
Impressões, colagem e tinta, 24 x 22,5 x 11 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Fela Kuti & The Afrika '70

Fela Anikulapo Kuti (Abeokuta, Nigéria, 1938 - Lagos, Nigéria, 1997)

Fela Anikulapo Kuti (Olufela Olusegun Oludotun Ransome-Kuti) foi um músico nigeriano ligado à criação do afrobeat, gênero musical desenvolvido nas décadas de 1970 e 1980. Foi também um ativista que usava a música para propagar ideais anticoloniais e anti-imperialistas. Vivenciou diversos embates contra os governos civis e militares autoritários na Nigéria, numa trajetória marcada por atitudes socialmente consideradas polêmicas, como o casamento com 27 companheiras, dançarinas e DJs conhecidas como Afrobeat Queens [Rainhas do afrobeat]; a tentativa de retomada das práticas religiosas pré-coloniais; e o uso público da cannabis.

Musicalmente, suas composições reforçam sua postura contracultural ao apresentar fonogramas longos, com letras diretas que funcionavam como verdadeiros discursos, além do uso político do *pidgin english* como alternativa ao inglês formal. Seus shows contavam com corpo de dança, no qual as dançarinas pesquisavam e atualizavam movimentos, figurinos e pinturas faciais ligadas a tradições culturais africanas. Em sua carreira, Fela foi acompanhado das *big bands* Nigeria 70, Afrika 70 e Egypt 80, compostas por naipe de sopros e percussão, vozes, instrumentos harmônicos como teclado, guitarra e contrabaixo, além da bateria, por muitos anos comandada por Tony Allen (1940-2020), consagrado baterista nigeriano.

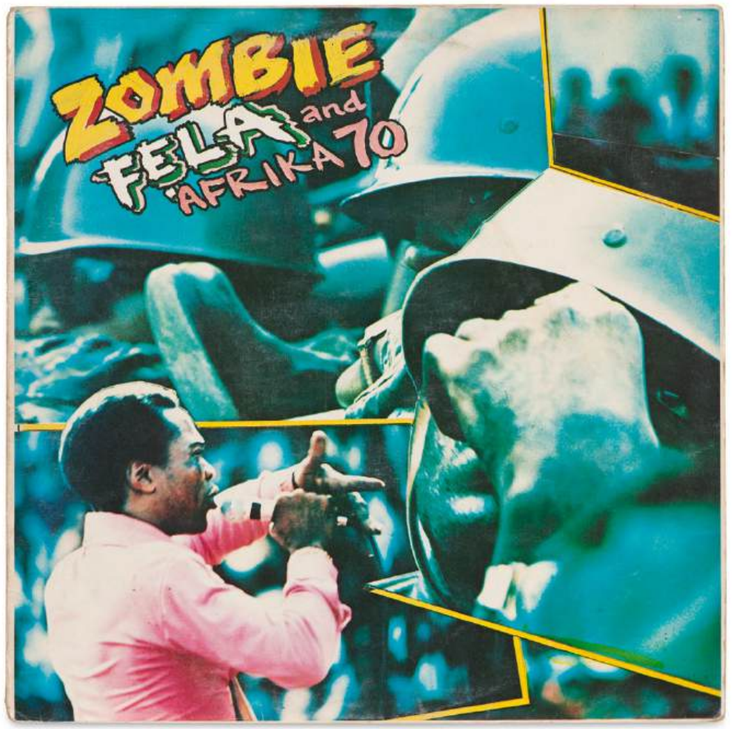
Zombie foi lançado originalmente na Nigéria em 1976, pela Coconut Records. O exemplar que integra o acervo do Museu Afro Brasil (MAB), entretanto, foi lançado em 1977 pela gravadora inglesa Creole Records e faz parte de uma coleção de 41 discos do artista, doados pelo ativista e sociólogo cubano Carlos Moore. Contém duas faixas: "Zombie" e "Mr. Follow Follow". A primeira faz duras críticas ao exército nigeriano ao associar os militares a zumbis, seres acéfalos que apenas obedecem. A segunda faixa provoca aqueles que adotam costumes europeus cegamente, de forma acrítica. As composições apresentam uma estrutura que mescla elementos africanos e afro-diaspóricos, como o uso intenso do canto-e-resposta. Os ostinatos harmônicos e melódicos, aliados ao uso de instrumentos percussivos de caráter ritualístico, como os agbés e agogôs, criam uma sonoridade mântrica e ao mesmo tempo explosiva, que retira o corpo do ouvinte da passividade. Após o lançamento do disco, no mesmo ano, Kalakuta — a comuna em que o músico vivia com sua família, músicos e amigos — foi invadida por mil soldados, episódio que ocasionou, posteriormente, a morte de sua mãe, Funmilayo Kuti, em decorrência dos ferimentos sofridos no ataque.

A capa é de Lemi Ghariokwu, artista responsável pela identidade visual de vários discos de Fela Kuti e de outros artistas. Nesse trabalho, Lemi utiliza colagens para criar uma cena em que o músico aparece numa posição de enfrentamento aos militares, traduzindo imageticamente a proposta musical e política do álbum.

Rosa Couto

Referência:

COUTO, Rosa. *Fela Kuti: contracultura e (contra)tradição na música popular africana*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", 2015. Disponível em http://acervodigital.unesp.br/handle/11449/134152. Acesso em 19 out. 2025.





Zombie, 1977
Impressão sobre papel e gravação analógica sobre chapa de vinil (PVC), 31 x 31 cm
Capa e contracapa por **Lemi Ghariokwu** (Lagos, Nigéria, 1955)
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Carlos Moore, 2015

Flávio Cerqueira

(São Paulo, SP, Brasil, 1983)

Flávio Cerqueira é mestre em artes visuais pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) e desenvolve uma produção centrada na representação da figura humana, utilizando principalmente os processos de fundição em bronze e cera perdida. Sua prática artística permeia sua pesquisa acadêmica, incorporando elementos e referências de diversas linguagens, além de propor um novo olhar sobre temas recorrentes na tradição clássica da escultura. Participou de inúmeras exposições coletivas tanto no Brasil quanto no exterior: *10a Bienal do Mercosul*, em Porto Alegre (2015), *ReSignification*, no Museu Stefano Bardini, em Florença, Itália (2015), *Queermuseu – Cartografias da diferença*, no Farol Santander, em Porto Alegre (2017), *Let Me Begin Again*, na Goodman Gallery, na Cidade do Cabo, África do Sul (2017), e *Histórias afro-atlânticas*, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) (2017), com itinerância na National Gallery of Art de Nova York (2022). Suas obras integram importantes coleções de instituições brasileiras, como o Instituto Inhotim, o MASP, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), entre outras.

A escultura em bronze *Passarinho* (2013) integra um conjunto de trabalhos do artista em que figuras de jovens meninos, congelados em cena, são representadas no exato momento que antecede uma ação. Trata-se de uma temporalidade expandida, próxima da fotografia e da performance e carregada de expectativa. Na obra em questão, o personagem, posicionado no alto de um tronco de madeira, com o corpo inclinado para a frente, os joelhos levemente dobrados e os olhos atentos, parece prestes a alçar voo, desafiando a gravidade e a fragilidade de suas asas feitas de finos galhos de árvore.

Ao utilizar um material resistente como o bronze, Cerqueira se apropria de uma técnica tradicionalmente associada à escultura clássica ocidental: trabalhosa, demorada e carregada de prestígio. No entanto, o tratamento do material, as técnicas adotadas e o escopo temático tensionam os cânones que, historicamente, sustentaram esse campo. Em seus primeiros trabalhos, por exemplo, emulava a aparência da porcelana, ao revestir o bronze com pintura industrial. O artista subverte também o sentido tradicional do pedestal, transformando a base de sustentação das obras em elementos como rampas, escadas ou bancos. Desafia ainda as poses clássicas, ao representar meninos pendurados em árvores ou equilibrando-se em alturas improváveis, sustentados por balões.

Cristina Fernandes

Referências:

CERQUEIRA, Flávio dos Santos. *A escultura no flagrante da ação*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes, São Paulo, 2019.

SCHWARCZ, Lilia (cur.). *Flávio Cerqueira: um escultor de significados*. São Paulo: Ministério da Cultura; Banco do Brasil, 2025. Disponível em https://bit.ly/3QOlN4R. Acesso em 02 jul. 2025.



Passarinho, 2013
Bronze e madeira, 174 x 59 x 43 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Georges Valris

(Cavaillon, Haiti, 1931)

Antes de se projetar no universo artístico, Georges Valris trabalhou como estivador em um navio cruzeiro e foi cesteiro em uma fábrica de roupas. Aprendeu as técnicas de confecção de bandeiras vodun com um amigo. Vendeu a sua primeira na Galerie Marassa em Porto Príncipe e logo passou a ser requisitado por galeristas, colecionadores e turistas interessados em seus trabalhos.

Valris se distingue da maioria dos artistas desse campo, geralmente sacerdotes ou iniciados no vodun, por ser católico e, em acordo com a diversidade cultural haitiana, representar divindades das duas vertentes religiosas.

A presente obra é uma bandeira confeccionada em tecido e bordada com lantejoulas. O bordado representa Baron Samedi, um tradicional vodun que busca a alma de pessoas recém falecidas, impedindo que elas vaguem pelo mundo dos vivos. O vodun se apresenta como um esqueleto vestindo cartola e óculos escuros. Em algumas representações, Baron Samedi também aparece com um charuto, uma garrafa de rum e algodão nas narinas.

Tais bandeiras são tanto expressão artística quanto objetos ritualísticos sagrados que identificam o *hounfour* (ou *ounfó* – templo onde as cerimônias ocorrem). As centelhas das lantejoulas ou espelhos prendem a atenção dos *lwa* (espíritos/divindades) invocados, e geralmente são desenroladas no início de cada cerimônia.

A partir dos anos 1950, a crescente procura por esses objetos por parte de colecionadores levou os templos a produzirem bandeiras para serem vendidas, tornando-se também uma fonte de renda para a comunidade religiosa. A genealogia das bandeiras vodum remonta à África pré-colonial: bandeiras e estandartes estilizados eram utilizados no reino do Daomé (hoje Benim), e em Gana, exprimindo a identidade cultural, as proezas militares e afiliações religiosas. Em 2010, exemplares dessas bandeiras integraram a exposição *O Haiti está vivo ainda lá*, realizada no Museu Afro Brasil (MAB).

Gabriel dos Santos Rocha

Referência:

ARAUJO, Emanoel (org.). In: *O Haiti está vivo ainda lá*. São Paulo: Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, 2010.

HAITIAN ART DIGITAL CROSSROADS. George Valris, 01 abr. 2025. Disponível em https://hadc.sites.grinnell.edu/george-valris/. Acesso em: 21 ago. 2025.

HAITIAN ART SOCIETY. Valris, Georges. Disponível em https://haitianartsociety.org/valris-georges-haitian-b-1953. Acesso em 21 ago. 2025.

INDIGO ARTS GALLERY. Georges Valris. Disponível em https://indigoarts.com/artists/georges-valris. Acesso em 21 ago. 2025.

RIBAS, Marina. Conheça o Barão de Samedi. In: *Aventuras na História*, 04 set. 2019. Disponível em https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/almanaque/historia-lenda-do-barao-de-samedi.phtml. Acesso em 21 ago. 2025.



Baron Samedi, data não identificada
Bordado em tecido, lantejoulas e miçangas, 88 x 64 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Gérard Quenum

(Porto Novo, Benim, 1971)

Gérard Quenum é pintor e escultor. Integrou, nos anos 1990, o grupo de artistas liderados por Dominique Zinkpè, que promovia exposições nas ruas do país, denominadas *Boulev'Art*. Ganhou projeção internacional a partir dos anos 2000, ao lado de artistas africanos como Cyprien Tokoudagba, Georges Adéagbo, Romuald Hazoumè, e o próprio Zinkpè, realizando exposições individuais e coletivas no Brasil e em países europeus. Em suas esculturas, aplica técnicas mistas e reutiliza materiais, como plástico, metal e madeira. Destacam-se o uso de bonecas infantis e a abordagem de temas ligados à guerra. Essas esculturas podem remeter, esteticamente, a bonecos associados aos rituais Vodum, uma das religiões tradicionais do Benim e presente também em países antilhanos como Haiti e Cuba.

A série *Os veteranos* foi doada pelo artista Gérard Quenum em 2012. Dois anos antes, em 2010, Quenum participou de uma residência artística no Museu Afro Brasil (MAB), período em que utilizou o ateliê de Emanoel Araujo (1940-2022) e aprofundou sua pesquisa em diálogo com o contexto brasileiro. Desde a doação, as obras passaram a integrar o conjunto de trabalhos de artistas contemporâneos de diferentes países africanos que compõem o acervo da instituição.

A série foi concebida a partir de técnicas de confecção de esculturas com objetos descartados. Nela, o artista une cabeças de bonecas infantis a capacetes militares aparentemente desgastados e envelhecidos. As bonecas apresentam cabelos desgrenhados, rostos mutilados ou queimaduras. O artista constrói uma estética que remete à guerra, algo também sugerido pelo título da série, já que, na linguagem militar de diferentes países, o termo "veterano" refere-se, em geral, a alguém que participou de guerras.

A escolha de bonecas na composição da série, aliás, não é aleatória. Estas e outras obras do artista são permeadas por uma atmosfera brutal e mórbida, evocando os horrores da guerra, conflitos dos quais as crianças também são vítimas.

Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

AFRICAN CONTEMPORARY. *Gérard Quenum*. Disponível em https://africancontemporary.com/Gerard%20Quenum-pt.htm. Acesso em 11 jul. 2025.

ARAUJO, Emanoel; JOLY, André. *África ancestral e contemporânea: as artes do Benin*. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2011.

THE BRITISH MUSEUM, *Gérard Quenum*. Disponível em https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG193459. Acesso em 11 jul. 2025.

TREGER SAINT SILVESTER. *Quenum, Gérard*. Disponível em https://www.tregersaintsilvestre.com/artists/gerard-quenum/. Acesso em 11 jul. 2025.



Série *Os veteranos*, 2010
Metal, látex, plástico, tecido e fio sintético
44,5 x 23,7 x 18,2 cm
43,5 x 23,4 x 18,2 cm
41,2 x 23,3 x 18,5 cm
49,6 x 23,5 x 18,8 cm
36,2 x 23 x 17 cm
37,7 x 23 x 18 cm
40,4 x 23,5 x 17,5 cm
51,5 x 23,4 x 23 cm
37,5 x 23,2 x 18 cm
39 x 23 x 18,6 cm
41,5 x 23,8 x 17,5 cm
41,5 x 23 x 18,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação do artista, 2012



Gustavo Nazareno

(Três Pontas, MG, Brasil, 1994)

Gustavo Nazareno é um pintor e desenhista cuja obra é marcada por referências ao universo cultural e religioso de matriz africana. As técnicas de pintura à óleo e desenho em carvão se destacam em sua produção. Desde 2020, vem participando de exposições individuais e coletivas no Brasil e em outros países como Gana, Inglaterra e Itália.

A obra *Emanoel Araujo como Preto Velho* (2023) integrou a exposição temporária *Bará* (2023), e foi doada pelo próprio artista ao Museu Afro Brasil (MAB), em 2024. A pintura consiste em uma homenagem a Emanoel Araujo (1940-2022), fundador, primeiro diretor e curador da instituição. *Bará* foi planejada em colaboração com Araujo em 2021, mas acabou integrando o primeiro conjunto de exposições temporárias organizadas após seu falecimento.

Esta foi a primeira mostra individual de Gustavo Nazareno em uma grande instituição na cidade de São Paulo. Inaugurada no MAB em 13 de maio de 2023, reuniu um conjunto de obras dedicadas ao orixá Exu. É emblemático que uma exposição em homenagem à divindade guardiã dos caminhos tenha sido aberta justamente no Dia da Abolição da Escravidão no Brasil.

Nazareno vem desenvolvendo uma pesquisa pictórica e imagética em torno do panteão iorubá, da mitologia dos orixás e dos ritos ancestrais africanos. A mostra *Bará* insere-se nesse processo, tendo como marco inicial uma série de desenhos em carvão, também intitulada *Bará*, concebida em 2019 como uma cerimônia de oferenda ao orixá. O artista busca ainda inspiração na escrita e na fabulação, propondo, por meio das obras, uma narrativa que percorre as fases do dia em que uma cerimônia dedicada a Exu Bará teria acontecido.

Embora seja evidente a inspiração do artista no candomblé, a umbanda também está presente em suas referências, como exemplifica a presente obra. O título *Emanoel Araujo como Preto Velho* remete às entidades espirituais representadas pelo arquétipo de africanos ou afro-brasileiros idosos. Bastante comuns na umbanda, os Pretos Velhos costumam ser associados à sabedoria ancestral, à experiência de vida e à generosidade.

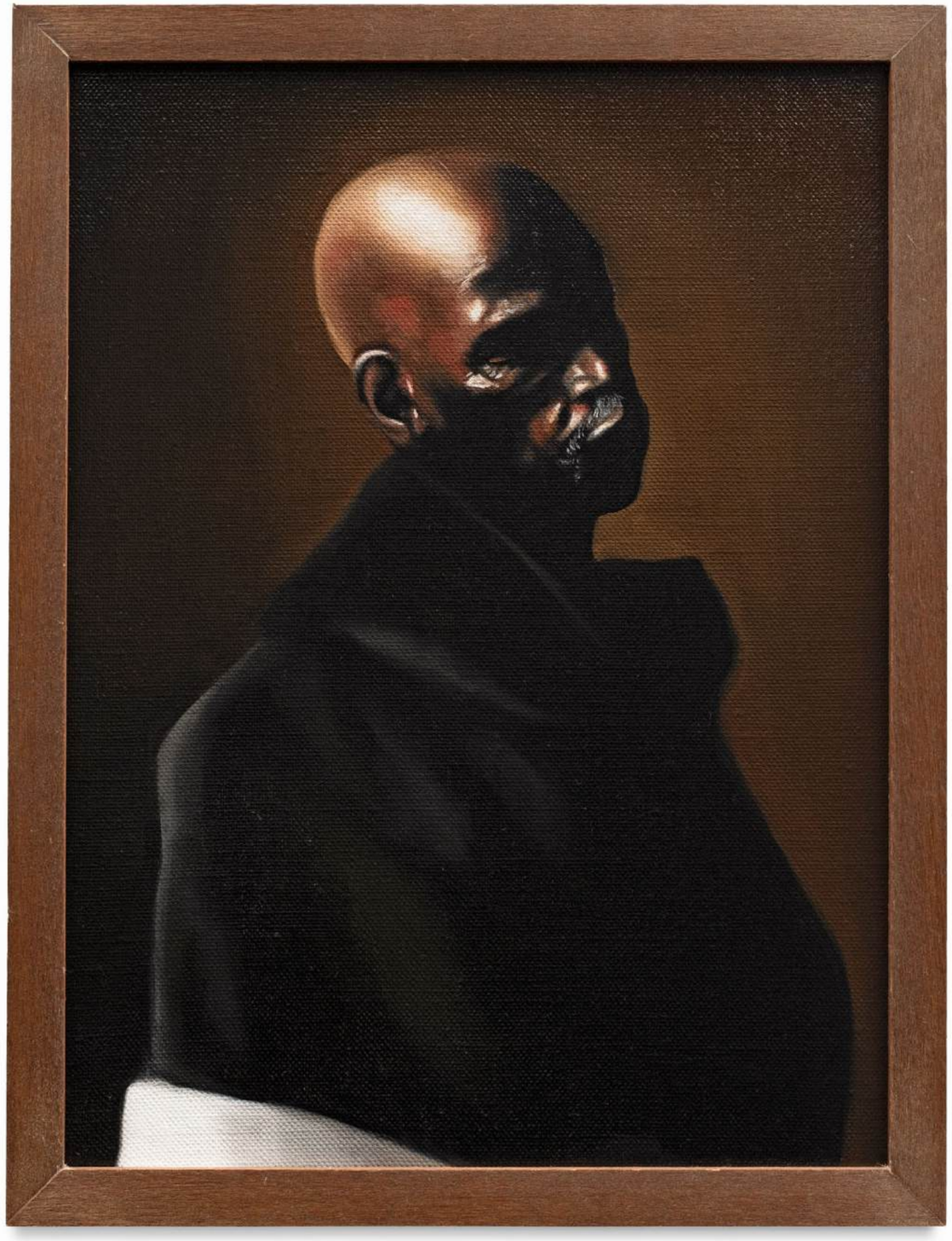
Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

FACTOR, Jessica. Conheça Gustavo Nazareno. *Arte que acontece*, 11 jul. 2024. Disponível em https://artequeacontece.com.br/gustavo-nazareno-abre-individual-em-milao-conheca-o-artista/. Acesso em 08 jul. 2025.

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. *O Mistério e a Sabedoria dos Preto-Velhos na Umbanda*, 13 mai. 2024. Disponível em https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/o-misterio-e-a-sabedoria-dos-preto-velhos-na-umbanda. Acesso em 08 jul. 2025.

ANDRADE, Deri; DUNSON, Danny. *Bará*. São Paulo: Art Consulting Tool, 2023.



Emanoel Araujo como Preto Velho, 2023
Óleo sobre tela, 42 x 32 x 4 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação do artista, 2024

Heitor dos Prazeres

(Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1898 - 1966)

Heitor dos Prazeres foi pintor, sambista, coreógrafo, figurinista e capoeirista. Vivenciou a história de lugares da capital fluminense com expressiva presença negra, como a Praça Onze, denominada por ele "África em Miniatura". Quando garoto, era chamado de Lino por sua família. No universo musical, recebeu a alcunha de Mano Heitor do Cavaco e Mano Heitor do Estácio, em referência ao bairro da zona central da cidade. Prazeres foi um dos pioneiros do samba, frequentando as famosas festas na Casa da Tia Ciata e participando da fundação de escolas de samba como a Mangueira e a Portela. Criou cerca de trezentas composições musicais — entre elas, a famosa marcha de carnaval *O pierrô apaixonado* (1936), em parceria com Noel Rosa (1910-1936). Como músico, foi multi-instrumentista e um exímio cavaquinista.

Seu quadro *Festa de São João* participou da mostra dedicada à arte latino-americana no Royal Air Force, em Londres, em 1943, em benefício das vítimas da Segunda Guerra Mundial. Conquistou o prêmio Aquisição na 1ª Bienal de São Paulo (1951) e teve uma sala inteiramente dedicada a suas obras na segunda edição do evento, em 1953. Em 1966, representou o Brasil no 1º Festival Mundial de Artes Negras (Fesman), em Dakar, Senegal.

No quadro ao lado, sem título, o artista representa um homem negro com um pandeiro nas mãos e vestimentas coloridas, características de um sambista. Os arcos da Lapa aparecem ao fundo, evidenciando a principal marca de sua produção artística: a representação das festas — religiosas ou profanas —, do samba, do trabalho braçal e das brincadeiras infantis, ou seja, do cotidiano do povo negro e trabalhador carioca no início do século XX.

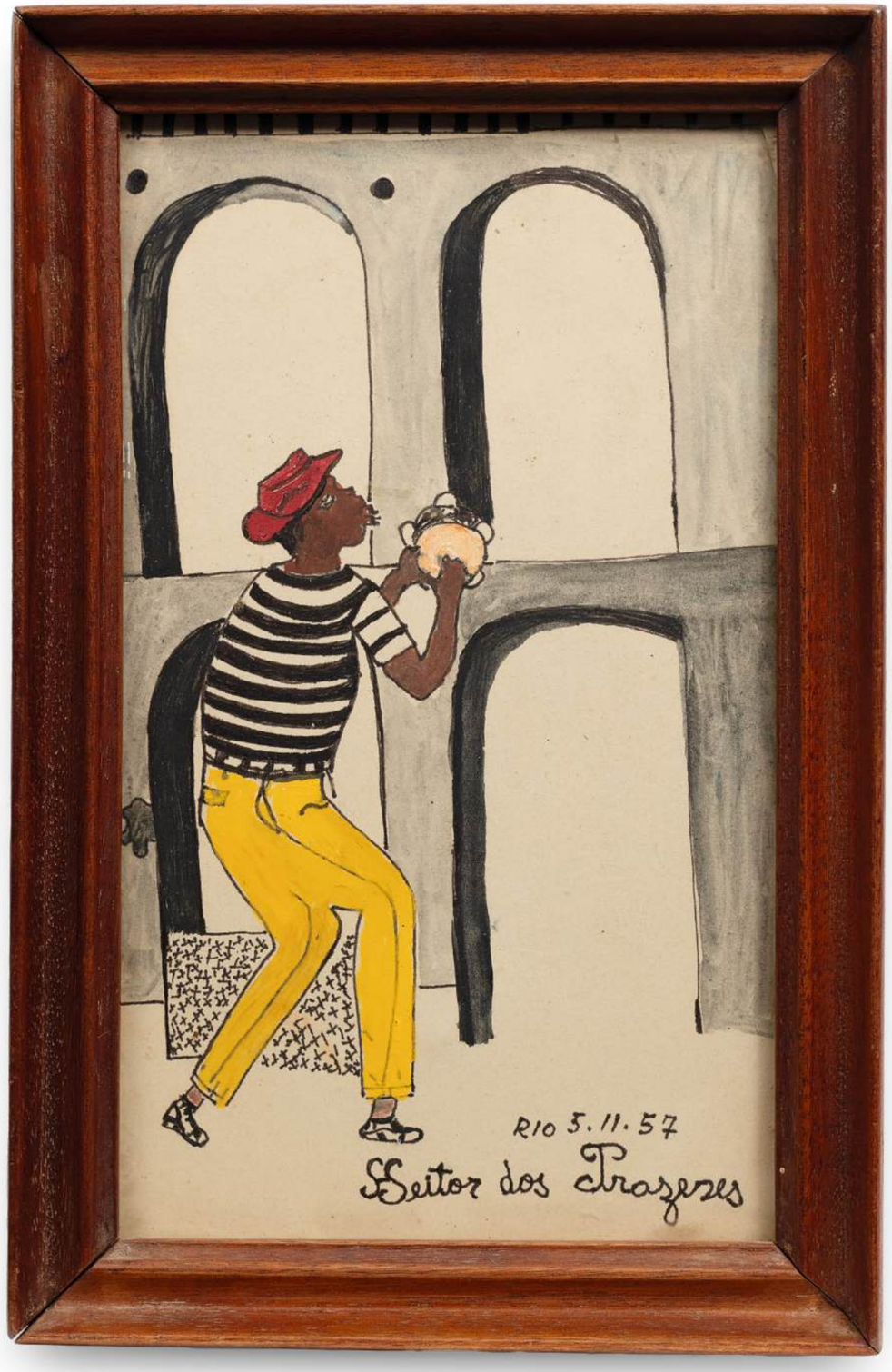
Felipe Oliveira Campos

Referências:

DIAS, Elaine; ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Heitor dos Prazeres*. 1 ed. São Paulo: Folha de S. Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013.

NASCI DO SEMBA. *Heitor dos Prazeres: Documentário 1965*. YouTube, 16 set. 2014. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-FgabF3G32s&ab_channel=NascidoSemba. Acesso 11 jul. 2025.

PRAZERES, Tatyana. Heitor, carioca dos prazeres. YouTube, 07 mai. 2014. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=0_L07fQZiBQ&ab_channel=TatyanaPrazeres. Acesso em 11 jul. 2025.



Sem título, 1957
Guache sobre papel, 28 x 18 x 2,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2014

Hélio Oliveira

(Salvador, BA, Brasil, 1932 - 1962)

Filho de um ogã do Ilê Axé Ogunjá, terreiro da cidade de São Félix (BA), Hélio Oliveira desde pequeno vivenciou o candomblé, vindo a se tornar assobá do mesmo espaço. Entrou para a Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia em 1958, frequentando o curso oficial e, depois, o curso livre de gravura. Foi contemporâneo de Emanoel Araujo (1940-2022) na universidade, que posteriormente se tornaria o principal divulgador de sua obra. Faleceu jovem, em 1962, e deixou 50 gravuras, a maioria delas com a temática do candomblé.

Peji, na tradição das religiões de matriz africana, é o altar onde são depositados objetos e oferendas para os orixás, um espaço sagrado. Na xilogravura de Oliveira, observa-se a representação de chamas de velas que queimam e iluminam objetos. Os pejis são retratados pelo artista em várias de suas obras, com seus sacrifícios e oferendas, iaôs em êxtase, objetos votivos, vasilhas de barro, otás, lanças e ferramentas de ferro. Nas 50 gravuras deixadas por Hélio, observa-se a habilidade de um artesão com linhas de talhos sensíveis, em contrastes de branco e preto, elaborados por uma afiada lâmina sobre a superfície da madeira.

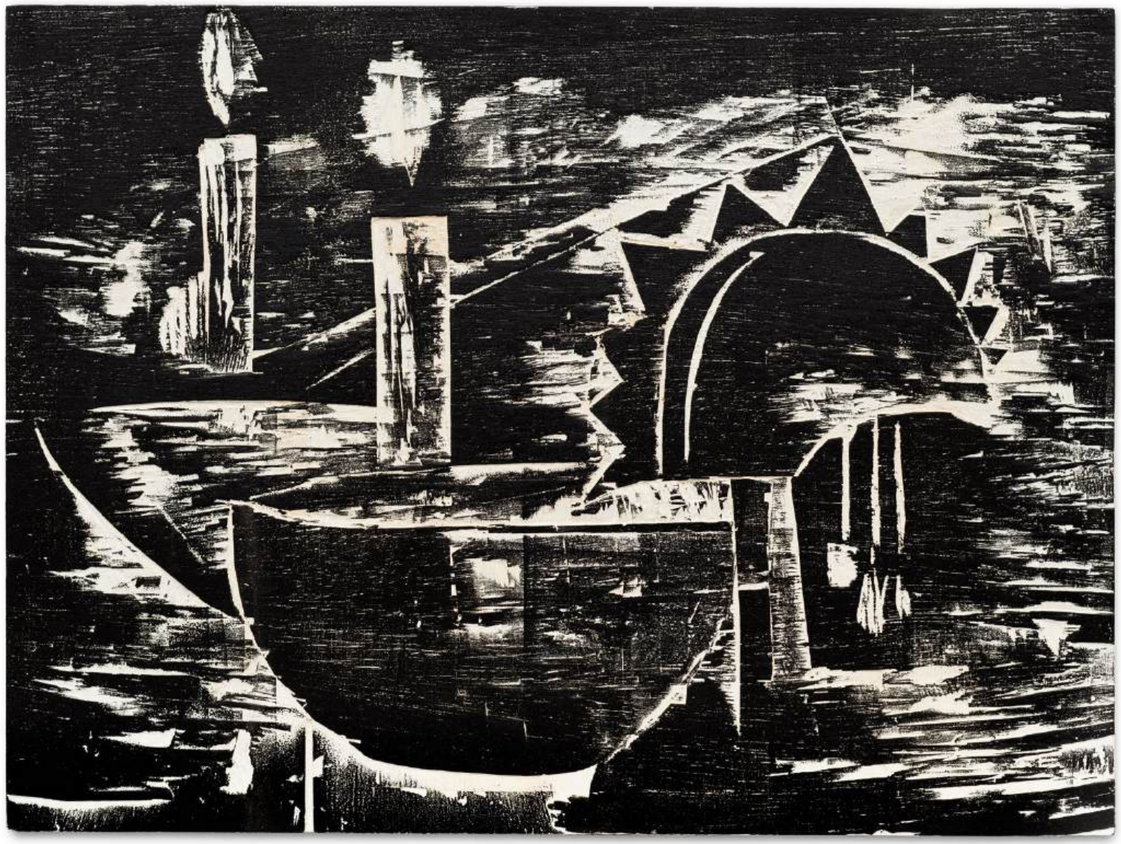
A obra de Hélio tem como objetivo retratar o que praticamente não se via no candomblé do século XX e o que a religião tem de mais valioso: seus símbolos e os atos de devoção. Discursa sobre questões familiares ao artista, enquanto inciado, e, muitas vezes, estranhas ao espectador. O candomblé era um assunto tão conhecido por ele que, ao conhecer Luis Paulino (1932-2017) e Glauber Rocha (1939-1981), tornou-se consultor para assuntos de religião de matriz africana para o filme *Barravento* (1961).

Ainda em vida, Hélio foi notado por grandes críticos de arte. Lina Bo Bardi (1914-1992), que fundou um Museu de Arte Popular em Salvador, falava dele com respeito, e Clarival do Prado Valladares (1918-1983) condenava seu desenho, mas via sua gravura com entusiasmo. Infelizmente, ainda jovem e no auge de sua carreira, sua vida foi interrompida por uma doença, em 1962.

Felipe Oliveira Campos

Referência:

MUSEU AFRO BRASILEIRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. *O mundo do Assobá gravador Hélio de Oliveira*. Salvador: Museu Afro-Brasileiro da Universidade da Bahia, 2011.



Peji, 2006
Matriz de xilogravura, 47,1 x 66 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2012

Jerônimo Miranda
(Luiz Jerônimo Camelo Cabral)

(Atalaia, AL, Brasil, 1961)

Jerônimo Miranda (Luiz Jerônimo Camelo Cabral), o “Doutor”, é artista plástico, pesquisador, colecionador e marchand. Vive em Maceió desde os anos 1970, onde desenvolve sua produção em pintura, tapeçaria e técnicas mistas. Formou-se técnico em agropecuária na Escola Agrotécnica de Satuba e cursou educação artística no Cesmac. Em paralelo atua ativamente na valorização da arte denominada “popular”, promovendo artistas alagoanos, articulando exposições e ações no circuito nacional e internacional, com destaque para a Bienal Naïfs do Brasil (Piracicaba, SP) e mostras no Museu Afro Brasil (MAB).

Realizou individuais na Casa de Cultura de Atalaia (1987;1991) e coletivas como a 4ª Bienal de Valência (2007), na Espanha; a exposição *Viva a cultura viva* (2006-07), no Museu Afro Brasil (SP); e a 8ª Bienal Naïfs do Brasil (2006), no Sesc Piracicaba (SP).

Conhecido por sua atuação na pintura e tapeçaria, seu trabalho sintetiza a vitalidade e potência visual das festas populares brasileiras. Além de peças para a Festa do Divino Espírito Santo, o artista produz estandartes e alegorias para o carnaval e explora temas ligados às religiões afro-brasileiras. Segundo ele, seus trabalhos são minuciosos e exigem tempo: um único estandarte pode levar até sete meses para ser concluído.

No trabalho, elementos cristãos, como o Espírito Santo em forma de pomba, coexistem com materiais do cotidiano — lacres de lata, bonecos de plástico, botões e miçangas variados, cercados por franjas multicoloridas. Ao utilizar tecido jeans, o artista ressignifica o objeto, tradicionalmente feito em damasco vermelho com franjas douradas. A obra espelha a diversidade iconográfica da festa no Brasil, onde o catolicismo se articula a outros sistemas simbólicos e contextos locais, incorporando traços afro-brasileiros e indígenas. No Maranhão e na Amazônia, por exemplo, é celebrada também em terreiros de mina e tambor de crioula, com rezas, ladainhas e oferendas às entidades.

Cristina Fernandes

Referências:

EMATOSINHO. *Jerônimo Miranda: artista dos estandartes*. Disponível em https://www.ematosinho.com.br/?p=3890. Acesso em 25 jul. 2025.

DUM BRASIL. *Jerônimo Miranda*. Disponível em https://www.dumbrasil.com.br/artista/jeronimo-miranda/. Acesso em 25 jul. 2025.

MARIANO, Fabiene Passamani; SIUDA-AMBROZIAK, Renata. Trajetórias e transformações transatlânticas da Festa do Divino Espírito Santo nas Américas. *Revista Brasileira de História das Religiões*, ANPUH, Maringá, v. 14, n. 41, p. 71-96, set./dez. 2021.

MIRANDA, Jerônimo. Entrevistas concedidas à pesquisadora Cristina Fernandes entre 23 jun. 2025 e 07 jul. 2025.

PCCOMANDOAGUIADOURADA. *Jerônimo Miranda: estandartes, bordado e fé*. 2013. Disponível em https://pccomandoaguiadourada.blogspot.com/2013/04/jeronimo-miranda-estandartes-bordado.html. Acesso em 25 jul. 2025.



Bandeira do Divino Espírito Santo, 2004
Bordado em tecido e aplicações de lantejoula e miçanga, 195 x 120 x 12 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

João Alves

(Ipirá, BA, Brasil, 1906 - Salvador, BA, Brasil, 1970)

João Alves Oliveira da Silva, conhecido como João Alves, foi um homem negro, candomblecista e soteropolitano, que exerceu diversos ofícios, e, por muitos anos, revezou-se entre as ocupações de engraxate e pintor. Morava próximo à igreja São Domingos, no Pelourinho, em Salvador (BA), e costumava pintar seus quadros ao lado da cadeira de engraxate, na Praça da Sé, nas imediações do Palácio do Arcebispado. No início da carreira, produzia suas próprias tintas e recusava-se a usar querosene ou esmalte sintético como solventes. Embora tenha sido rotulado como "primitivo", Alves tinha afinidades estéticas com o modernismo brasileiro e com a primeira e parte da segunda geração de artistas modernistas baianos. Manteve uma relação próxima com Jorge Amado (1912-2001) — que o apelidou de "o pintor da cidade" e o eternizou como personagem do romance *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) — e Zélia Gattai (1916-2008). Na década de 1940, o artista se destacou em meio ao clima de intenso nacionalismo e recebeu apoio de artistas como Emanoel Araujo (1940-2022), Carybé (1911-1997), Mário Cravo Junior (1923-2018) e Pierre Verger (1902-1996). Sua obra foi exibida em instituições como o Museu Afro Brasil Emanoel Araujo (MAB), o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) e nas duas edições da Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia (em 1966 e 1968). Sua obra também foi exibida em diversas exposições póstumas.

Incêndio no Pelourinho tem elementos estéticos que remetem à primeira fase do modernismo, como o uso expressivo da pincelada empastada, a forma indefinida, a ausência de simplificação, a perspectiva não linear, entre outros. A combinação de cores quentes (vermelho, laranja e amarelo) confere dinamismo e intensidade à composição, criando a sensação de que a cena queima de dentro para fora. As linhas destacam janelas e telhados de habitações e, com um olhar atento, é possível identificar figuras negras e brancas, bem como diferentes categorias de trajes, objetos e figuras: bombeiros majoritariamente brancos, retratados com certa postura de descaso diante do incêndio, além de tabuleiros de baianas e móveis projetados no ar, sugerindo movimento. O céu azul indica que o incêndio ocorreu à luz do dia.

O protagonista da obra é o próprio incêndio, ocorrido em um lugar histórico marcado pela presença negra em Salvador — o Pelourinho — e tudo o que essa tragédia carrega consigo: dor, desespero, abandono, perdas, solidariedade e medo. Como nos alerta o geógrafo Milton Santos (1926-2001), incêndios como esse não eram incomuns naquele contexto, especialmente em áreas negligenciadas pelas políticas públicas, em uma cidade com forte presença negra no pós-abolição. Infelizmente, episódios semelhantes persistem até hoje, mesmo após o polêmico projeto de revitalização do centro histórico de Salvador, iniciado em meados do século XX.

Felipe Oliveira Campos

Referências:

AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos: história moral e de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. O mestre João Alves. *Diário de Notícias*, Salvador, 20 dez. 1964. Caderno Suplemento – Artes, Letras.

LIMA, Marcio Santos. *João Alves, o pintor da cidade: relações dialógicas entre a pintura primitiva e o modernismo baiano*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

SANTOS, Milton. *O centro da cidade do Salvador: estudo de geografia urbana*. São Paulo: Edusp, 2024.



Incêndio no Pelourinho, década de 1950
Óleo sobre tela, 48,2 x 63 x 3,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

João Timótheo da Costa

(Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1879 - 1932)

João Timótheo da Costa foi pintor e decorador. Formado na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), também estudou no Liceu de Artes e Ofícios. Sua trajetória apresenta paralelos com a do irmão, Arthur Timótheo da Costa (1882-1922): iniciou-se como aprendiz na Casa da Moeda do Rio de Janeiro aos 15 anos e ingressou na ENBA, onde foi aluno de Zeferino da Costa (1840-1915), Rodolfo Amoedo (1857-1941) e Daniel Bérard (1846-1910).

Participou de diversas edições da Exposição Geral de Belas Artes da ENBA, recebendo premiações e menções honrosas em 1906, 1910, 1913 e 1919. Foi responsável, junto ao irmão, por diversas obras decorativas, como a do Pavilhão Brasileiro na Exposição Internacional de Turim, em 1911, que lhe conferiu projeção internacional. Também em parceria com o irmão, iniciou a pintura dos painéis decorativos da sede do Fluminense Football Club, cuja execução concluiu sozinho em 1924, dois anos após o falecimento de Arthur. Também são de sua autoria cinco painéis do Salão Nobre da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, além de composições decorativas no salão do Copacabana Palace.

O trabalho de João apresenta afinidades com o de Arthur, tanto no estilo quanto nas influências do impressionismo e do pós-impressionismo, correntes com as quais ambos dialogaram por meio de experimentações pictóricas que contribuíram para a renovação da pintura brasileira e os posicionaram entre os precursores do modernismo no país.

Esta obra participou da exposição *242 novas doações de Emanoel Araujo ao Museu Afro Brasil*, realizada em 2014, quando foi incorporada ao acervo da instituição. Embora a produção de João Timótheo seja mais conhecida por suas pinturas, especialmente paisagens, o artista realizou também obras de caráter histórico, cenas de costume e retratos, como o que aqui se apresenta.

Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

ARAUJO, Emanoel (org.). *Negros pintores*. São Paulo: Imprensa Oficial; Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, 2008.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros do oitocentos*. São Paulo: MWM Motores Diesel Ltda, 1988.

João Timotheo da Costa. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 15 mai. 2024. Disponível em https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/7117-joao-timotheo-da-costa. Acesso em 10 jul. 2025.



Desconhecido, 1927
Óleo sobre tela, 74,6 x 63 x 7 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2014

Jorge dos Anjos

(Ouro Preto, MG, Brasil, 1957)

Jorge Luiz dos Anjos é artista plástico, nascido no bairro operário de Saramenha, em Ouro Preto. Na infância, incentivado pelo pai, começou a desenhar e pintar. Frequentou cursos de cerâmica, artesanato em couro, pedra-sabão e metal, além da Escolinha de Arte, onde experimentou as cores com Nello Nuno (1939-1975). Sob a orientação de Amilcar de Castro (1920-2002), foi estimulado a explorar o tridimensional e as possibilidades escultóricas.

Desde então, incorporou múltiplas materialidades e técnicas, como aço, pedra-sabão, madeira, cestaria e até desenhos realizados com pólvora, cola e fogo. Seus primeiros trabalhos, nos anos 1970, foram inspirados no muralismo mexicano. Sua busca por origens e heranças culturais o direcionou para a matriz africana e as raízes afro-brasileiras, inserindo-as no campo construtivista da arte contemporânea.

Para o artista, a criação é um elo entre o mundo terreno e o plano invisível, em diálogo com tradições artísticas africanas. A ordenação desses elementos aproxima sua pesquisa da iconografia de artistas como Rubem Valentim (1922-1991), com quem compartilha uma linguagem visual baseada em signos, arquétipos e ancestralidade.

O conjunto de 14 esculturas resulta de uma parceria duradoura com artesãos da Mata dos Palmitos. A pedra está associada a Xangô, orixá da pedreira e da justiça. Na instalação, cada bloco é uma unidade autônoma, talhado em baixo-relevo com inscrições geométricas singulares, sendo depois justapostos verticalmente. A repetição e a modulação dessas formas instauram ritmos visuais que evocam escrita simbólica e arquitetura cerimonial de caráter totêmico.

Com presença marcante no espaço público de Belo Horizonte, destacam-se obras como *Monumento Zumbi dos Palmares – 300 anos de liberdade e resistência* (1995), e *Portal da Memória* (2007). Participou de exposições coletivas em diversos países e individuais como *Gravadura a ferro e fogo* (2009) e *Risco recorte percurso* (1999), além de diversas edições do Festival de Arte Negra e da mostra *Dos Brasis – arte e pensamento negro* (2023).

Cristina Fernandes

Referências:

ANJOS, Irena Seabra dos (org.). *Coleção: Jorge dos Anjos*. Belo Horizonte: Edição do Autor, 2011.

MUSEU AFRO BRASIL EMANOEL ARAUJO. *Encontro com o artista - Jorge Dos. Anjos*. YouTube, 25 set. 2020. Disponível em https://youtu.be/JUk7J5t3yKE. Acesso em 14 out. 2025.

SAMPAIO, Marcio. *Jorge dos Anjos: Risco, Recorte, Percurso*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

SILVA, Pedro da; RIBEIRO Marília Andrés. *Jorge dos Anjos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.



Sem título, 2002
Cinzeladura em pedra sabão, 218 x 22,9 x 22 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação do artista, 2012

José Adário dos Santos

(Salvador, BA, Brasil, 1947)

José Adário dos Santos, também conhecido como Zé Diabo, é escultor. Nasceu no bairro de Caixa d'Água, em Salvador, e foi iniciado como ferreiro de candomblé aos 11 anos de idade, por mestre Maximiano Prates. É reconhecido por suas esculturas em ferro, que representam elementos simbólicos das religiões afro-brasileiras, especialmente os orixás. Desde os anos 1970, sua produção foi comentada pelo historiador da arte Robert Farris Thompson (1932-2021). No Brasil, suas obras foram incluídas em diversos projetos curatoriais de Emanoel Araujo (1940-2022), e exibidas em instituições como a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Museu Afro Brasil Emanoel Araujo (MAB). Além de artista, José Adário dos Santos também é babalorixá no candomblé.

Essa escultura de sua autoria foi doada por Emanoel Araujo ao Acervo do Museu Afro Brasil (MAB) em 2009. Trata-se de uma obra que compõe a coleção de arte contemporânea da instituição e estabelece um diálogo com as temáticas religiosas de matriz africana. A peça integrou a exposição temporária *Isso é coisa de preto* (2018), inaugurada por ocasião dos 130 anos da abolição da escravidão no Brasil.

O título da mostra buscava subverter o sentido pejorativo e racista que caracteriza o uso da expressão "coisa de preto" no Brasil, como exemplificado pelo áudio "vazado" de um jornalista de uma conhecida emissora de televisão, em novembro de 2017, seis meses antes da abertura da exposição. Conforme afirmou o curador Emanoel Araujo, buscou-se rebater a perversidade desse jargão e de outros correntes na literatura e no falar da inconsciência preconceituosa nacional. Para tanto, a mostra reuniu fatos e personalidades históricas da negritude brasileira que se destacaram nas ciências, nas artes, nos esportes e na política, por meio de documentos escritos, pictóricos, sonoros e obras de arte.

O panteão iorubá é uma fonte recorrente de inspiração para o artista, como se observa nesta escultura em ferro, que articula diversos elementos da liturgia candomblecista. Versões distintas do tridente de Exu se cruzam junto a uma espada de Ogum, disposta no centro da composição; dois agogôs estão suspensos por correntes atadas ao tridente central, enquanto outros dois, também conectados por correntes, repousam junto ao arco central da obra.

Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

ALÁGBEDÉ. *Alágbé: o ferreiro dos orixás*. Disponível em https://alagbede.com.br/. Acesso em 14 jul. 2025.

ALÁGBEDÉ. *Retrospectiva José Ladário dos Santos*. Salvador: Caixa Cultural, 2023.

ARTSOUL. *Exposição José Adário*. Disponível em https://artsoul.com.br/revista/eventos/exposicao-jose-adario. Acesso em 14 jul. 2025.



Ferramenta de Exu/Ogum Xoroquê, data não identificada
Ferro forjado, 79,5 x 69 x 15 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

José Raimundo

(Careaçu, MG, Brasil, 1960)

José Raimundo Francisco nasceu em Careaçu (MG), e mudou-se para Silvianópolis, onde trabalhou na zona rural, e posteriormente estabeleceu-se em Pouso Alegre, exercendo a profissão de jardineiro. Neste contexto, conheceu o artista plástico Ferrão, a quem auxiliava na movimentação de esculturas produzidas por ele, além de cuidar do jardim de sua residência. Ele o incentivou a produzir quadros, presenteando-o com tela e tintas antes de uma viagem em família, vindo a se tornar curador da obra de José Raimundo.

Sua primeira exposição ocorreu em 2000. Desde então, o artista participou de diversas mostras nacionais e internacionais, consolidando-se como importante nome da arte contemporânea brasileira. Suas obras integram acervos relevantes, como os do Museu Afro Brasil Emanoel Araujo (MAB), em São Paulo, do Museu do Palácio do Planalto, no Distrito Federal, e do Museu de Arte Naïf de Guarabira, na Paraíba. Até hoje, o artista retrata cenas do cotidiano rural, tanto em telas quanto em objetos diversos, como pedras, telhas, panelas e utensílios domésticos.

A congada da festa de Nossa Senhora do Rosário retrata uma das mais significativas manifestações culturais e religiosas brasileiras, especialmente presentes nos estados de Minas Gerais, São Paulo e Goiás: a congada. Caracterizadas pelo uso de cores fortes e pela técnica do pontilhismo, típicas das obras de José Raimundo, a pintura representa uma comunidade reunida em frente a uma igreja católica, em um contexto festivo. O chão de terra e o estilo arquitetônico das casas indicam um ambiente rural.

As congadas, também conhecidas como congados ou reinados, são manifestações culturais dedicadas à devoção de Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Ifigênia. Essas tradições, fundamentadas em uma tradição afro-brasileira de mais de 300 anos, incluem a coroação de reis e rainhas congos, a realização de missas, e o hasteamento de mastros e bandeiras, entre outros rituais.

Felipe Oliveira Costa

Referências:

TERRA DO MANDU. *Jardineiro de Pouso Alegre que se tornou artista plástico participa de exposição em São Paulo*. Disponível em https://terradomandu.com.br/index.php/2021/11/27/jardineiro-de-pouso-alegre-que-se-tornou-artista-plastico-participa-de-exposicao-em-sp/. Acesso em 14 out. 2025.

GRUPO DOMINIO. *José Raimundo*. Disponível em https://www.calendariodominio.com.br/joseraimundocalendariodominioimobiliaria. Acesso em 14 out. 2025.

GALERIA ANDRÉ CUNHA. *José Raimundo*. Disponível em https://galeriaandrecunha.com.br/artista/jose-raimundo/. Acesso em 14 out. 2025.

IPHAN. *Saberes do Rosário*. Disponível em https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/saberes-do-rosario-reinados-congados-e-congadas-e-registrado-como-patrimonio-cultural-do-brasil-1. Acesso em 14 out. 2025.



A congada da festa de Nossa Senhora do Rosário, 2013
Acrílica sobre tela, 70 x 90,3 x 3,8 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Jefferson Ferrão da Silva, 2017

José Teófilo de Jesus

(Salvador, BA, Brasil, 1758 - 1847)

Filho de pessoas escravizadas, José Teófilo de Jesus nasceu livre em Salvador (BA). Foi pintor, dourador e encadernador. Iniciou sua formação artística com José Joaquim da Rocha (c. 1737-1807), colaborando na execução de figuras secundárias em tetos e painéis de igrejas. Estudou na Academia do Desenho e na Escola de Belas Artes, em Lisboa, ampliando seu repertório e destacando-se na pintura de telas e painéis, já com estilo próprio. Sua produção concentra-se em temas históricos e religiosos, com destaque para as pinturas em formato de medalhões e painéis ornamentais de igrejas do Brasil colonial e imperial.

De volta à cidade de Salvador, executou, em 1802, a série de quatro painéis para a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco. No ano seguinte, produziu o quadro *Senhor do Bonfim* para a Santa Casa de Misericórdia de Salvador. Herdou a clientela de seu falecido mestre, e assim sobreviveu realizando pinturas e douramentos em capelas e oratórios particulares.

Entre 1815 e 1817, foi encarregado do douramento de talhas e da pintura do teto, em forma de medalhão, da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Os grandes medalhões são uma característica marcante de seu trabalho, que também o distingue de seu mestre. Ainda que a maior parte de sua obra se concentre em Salvador e arredores, há indício de que Teófilo também tenha atuado em igrejas de cidades sergipanas como Maroim, Divina Pastora e Itaporanga d'Ajuda. Em 1823, foi convidado pelo presidente da câmara de Salvador para retratar o imperador D. Pedro I.

A série *Símbolos da Paixão de Cristo*, composta por quatro telas, foi doada por Emanoel Araujo ao acervo do Museu Afro Brasil (MAB) em 2022 e integra a coleção de artistas brasileiros dos séculos XVIII e XIX.

Como boa parte da obra do artista, esta série também vincula-se ao catolicismo trazido para o Brasil pelos colonizadores portugueses. Os quadros reproduzem símbolos que reconstituem a Paixão de Cristo, segundo as tradições católicas: o *Cálice sagrado*, a *Flagelação*, o *Véu de Verônica* e a *Crucificação*.

Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

ARAUJO, Emanoel. *A Mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: TENENGE, Técnica Nacional de Engenharia, 1988.

Teófilo de Jesus. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/7411-teofilo-de-jesus. Acesso em 16 jul. 2025.



Série *Símbolos da Paixão de Cristo - Flagelação, Véu de Verônica, Crucificação* e *Cálice Sagrado*, século XVIII
Óleo sobre tela, 198 x 97 x 4 cm (cada)
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2022

Juniara Albuquerque

(Recife, PE, Brasil, 1995)

Juniara Albuquerque é artista visual independente, pessoa não binária, natural de Recife (PE) e reside em São Paulo. Suas primeiras experimentações criativas ocorreram na funilaria de seu pai, Euclides, instalada no quintal de sua casa. Atuou também em projetos em colaboração com Lidia Lisbôa, como a instalação *Raízes*, para a inauguração do Museu das Favelas, e a exposição *Ofício: fio: mulher esqueleto*, ambas no Sesc Pompeia.

Em 2022, realizou sua primeira exposição individual, *Seca: experimentando a vida após a morte*, no Museu Murillo La Greca, em Recife. Participou de mostras coletivas, como o 51º Salão de Arte Contemporânea Luiz Sacilotto, em Santo André, e a 31ª Mostra de Arte da Juventude, no Sesc Ribeirão Preto, ambas em 2024. Seus trabalhos integram o acervo do Museu Afro Brasil Emanoel Araujo (MAB) e do Museu de Arte do Rio (MAR).

A obra *Ousia* (2022) integra a coleção do museu desde a exposição *As vidas da natureza-morta* (2024). Pertencente à série *Seca: experimentando a vida após a morte*, a escultura é composta por ossos de boi recobertos com pintura automotiva magenta metalizada de alto brilho, que confere cor intensa e aparência sintética aos ossos. O título, *Ousia* — termo grego que significa "essência" ou "substância" —, reforça o interesse de Juniara por processos de transmutação, deslocando a narrativa da destruição para o renascimento, onde desejo, ruína e renovação coexistem.

Sua pesquisa, iniciada em 2018, nasce da observação e transformação de seu entorno. A viagem ao sertão pernambucano, onde se deparou com carcaças de animais às margens na BR-116, convergiu com as memórias íntimas da oficina de funilaria de seu pai. A aplicação da pintura automotiva envolve etapas como: higienização do material, aplicação de massa plástica, primer, verniz e polimento. O resultado são peças tridimensionais que também se desdobram em outras linguagens, como instalação e vídeoarte.

Seu trabalho tenciona as representações históricas do Nordeste como território árido e infértil, revelando suas ambiguidades e alquimias. Como uma ciência — ou arte — da natureza, sua prática transforma matéria e sentido.

Cristina Fernandes

Referências:

ALBUQUERQUE, Juniara. Portfólio artístico. São Paulo: [s.n.]. Material inédito. Arquivo digital (PDF) fornecido pela artista em 06 ago. 2025.

GALERIA TATO. *Juniara Albuquerque*. Disponível em https://www.galeriatato.com/juniara-albuquerque. Acesso em 9 ago. 2025.

SESC São Paulo. *MAJ Mostra de Arte da Juventude 2024 – Obras*. 2024. Disponível em https://www.sescsp.org.br/mostra-de-arte-da-juventude-maj-2024-sobre/. Acesso em 09 ago. 2025.



Ousia, da série *Seca: experimentando a vida após a morte,* 2022
Pintura automotiva sobre estrutura de ossos de boi, 63 x 54 x 28 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação da artista, 2025

Kifouli Dossou

(Cové, Benim, 1978)

Kifouli Dossou é escultor e nasceu em Cové, departamento de Zou, no Benim. Pertence à terceira geração de uma família de escultores, e foi iniciado no ofício aos 10 anos de idade por seu pai. As culturas fon e iorubá são importantes referências para o artista, amplamente reconhecido pela escultura de máscaras gueledés. Contudo, o artista desenvolveu um estilo próprio, conciliando tradições com elementos contemporâneos, experimentações e inovações formais. O contato com o artista beninense Romuald Hazoumè foi fundamental para sua inserção no campo das artes, e as políticas públicas de incentivo às artes visuais no Benim desempenharam papel decisivo na ampliação de sua visibilidade internacional.

A obra foi doada por Kifouli Dossou em 2014. Antes disso, o artista já havia participado, com outras esculturas, de exposições do museu, como *Benin está vivo ainda lá: ancestralidade e contemporaneidade* (2007); *África ancestral e contemporânea: as artes do Benin* (2010), cuja edição itinerante chegou ao Rio de Janeiro, no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, em 2011. No Museu Afro Brasil (MAB), o artista também integrou as exposições *Africa, Africans* (2015), e *Artistas Contemporâneos do Benim* (2023).

A escultura *Mi Si Gbé*, *Respectez la vie* [Respeite a vida] apresenta, em sua base, uma máscara gueledé com traços geometrizados que remetem ao estilo epa. Acima dela, vê-se a figura de uma mulher sentada em um banco, elemento que, na iconografia iorubá, representa prestígio e autoridade, sugerindo uma homenagem à centralidade da mulher na organização social e espiritual. Ao redor da escultura, há uma diversidade de figuras humanas — mulheres, homens, crianças e idosos — retratadas em diferentes ofícios e momentos da vida cotidiana, fazendo referência ao Benim contemporâneo, como a figura de um homem com um computador nas mãos. Animais e outros elementos simbólicos, como o pássaro e a cobra no topo da composição, reforçam a conexão com a cosmologia iorubá e com as tradições do festival Geledé.

Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

ARAUJO, Emanoel; JOLY, André. *África ancestral e contemporânea: as artes do Benin*. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2011.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU BÉNIN. *Le Sondage*. Benim: Fondation Zinsou, 2013.

NASCIMENTO, Gabrielle. Biografia Kifouli Dossou (1978 -). São Paulo: Museu Afro Brasil (Núcleo de Pesquisa).



Mi Si Gbé – Respectez la vie [Respeite a vida], 2014
Entalhe em madeira, 300 x 45 cm Ø
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação do artista, 2015



Lita Cerqueira

(Salvador, BA, Brasil, 1952)

Joselita Almeida Cerqueira, ou Lita Cerqueira, é fotógrafa. Nasceu na Bahia e é a sétima filha de Maria Almeida Cerqueira e Pedro Borges Cerqueira. Estudou teatro e trabalhou com jornalismo antes de se aproximar da fotografia de maneira, por volta de 1970, logo após o nascimento de seu primeiro filho. Passou, então, a fotografar as crianças de seu convívio, cujos pais se tornaram seus primeiros clientes. Desenvolveu uma prática fotográfica voltada para o registro de festas populares, performances artísticas e cenas do cotidiano, com ênfase em retratos de mulheres e crianças. Suas fotografias estamparam capas de discos de Caetano Veloso e Gilberto Gil e, desde o início de sua trajetória, cuida de todas as etapas de seu trabalho: da criação à produção, divulgação e comercialização, principalmente por meio de cartões-postais.

Expôs em diversas mostras no Brasil e no exterior, entre as quais se destacam: *Encruzilhadas da arte afro-brasileira* (2025), no Museu Nacional de Cultura Afro-Brasileira (Muncab); *Preto absoluto* (2021), na galeria Ricardo Fernandes, em Paris; e a mostra *Brasil +500: Mostra do redescobrimento (2000). Negro de corpo e alma* (2000-01), na Fundação Bienal de São Paulo. Também realizou exposições individuais importantes, como *A fotografia como eu sou* (2010), na Pinacoteca de São Paulo, e *Cosmopolita* (2008), no Centro Cultural dos Correios, em Salvador.

Menino marceneiro retrata um jovem com um olhar firme, direto e frontal. À primeira vista, nem o fundo desfocado, que remete à fotografia de estúdio, nem a pose do menino evidenciam sua condição laboral. O gesto fotográfico de Lita Cerqueira é sutil: em contraste com as representações sensacionalistas frequentemente encontradas nesse gênero, ele aponta, mas também dignifica. Essa abordagem revela a construção de um olhar que resulta da relação com o outro, criando um vínculo ético entre a fotógrafa e as pessoas retratadas.

Para Cerqueira, aproximar-se de alguém com uma câmera requer cuidado. Algumas abordagens podem ser interpretadas como agressivas, especialmente em contextos marcados por desigualdades sociais e violência. Ela documenta o que a cerca, e esse entorno é composto por rostos, gestos e modos de vida que ocupam o mesmo território e história social da artista. Não se trata apenas de representar. Ao se posicionar como mulher negra e fotógrafa, Lita Cerqueira também se insere em um campo ainda predominantemente branco e masculino. É nesse duplo gesto — registrar e existir — que sua fotografia se afirma como uma escrita de si e de uma coletividade. A artista transforma a luz em linguagem e a linguagem em um lugar de memória compartilhada.

Cristina Fernandes

Referências:

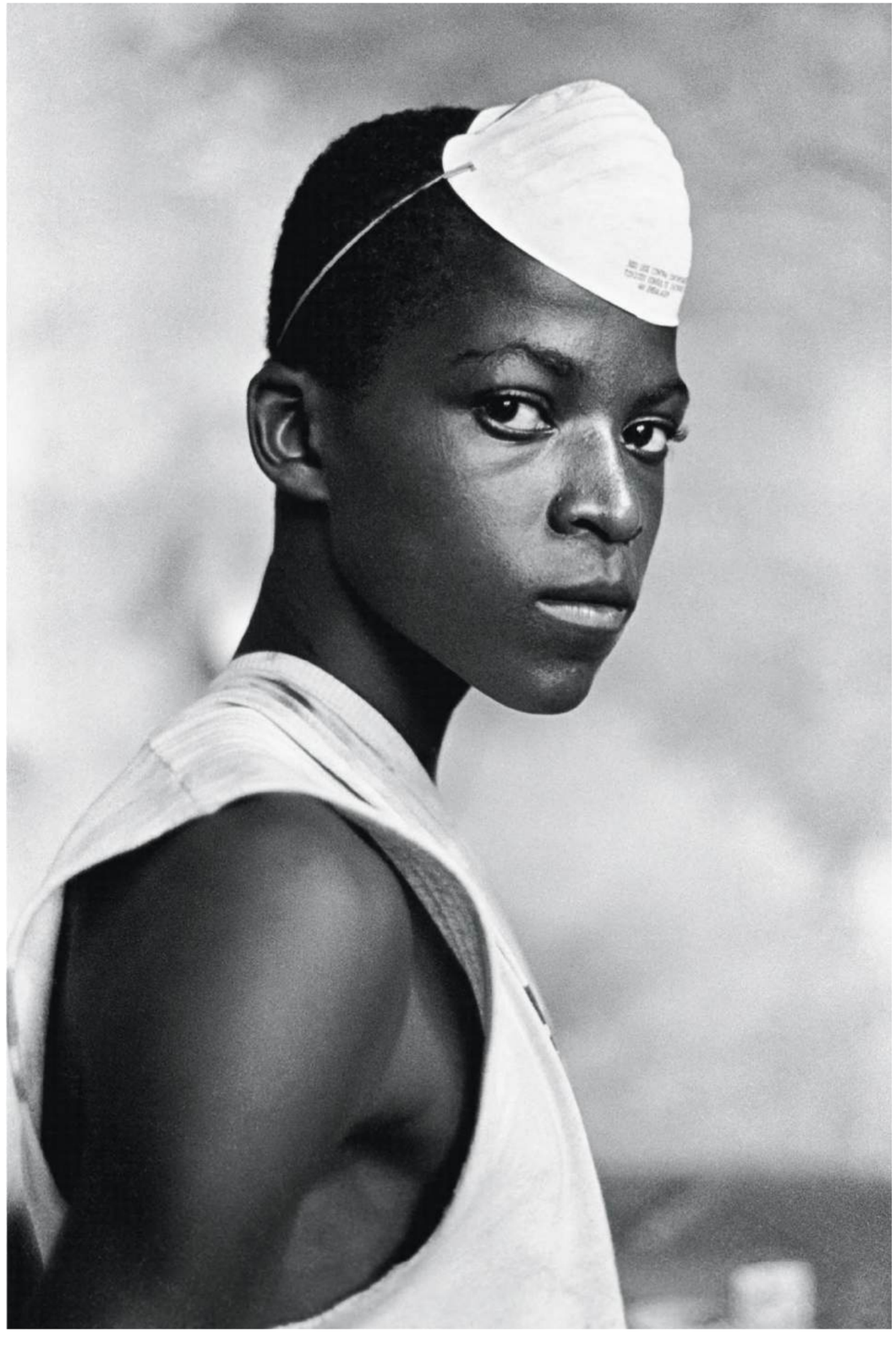
BISPO, Vilma Neres. *Trajetórias e olhares não-convexos das fotoescre(vivências): condições de atuação e de (auto)representação de fotógrafas negras e de fotógrafos negros*. 2016. Dissertação de mestrado, Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2016.

CERQUEIRA, Lita. *A fotografia como Eu sou: Lita Cerqueira*. Curadoria e texto de Diógenes Moura; textos de Gilberto Gil e Marcelo Araújo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2009.

CENTRO CULTURAL CORREIOS (Salvador, BA). *Cosmopolita: fotografias de Lita Cerqueira*. Curadoria de Roberto de Souza. Salvador: Centro Cultural Correios, dez. 2008 – jan. 2009.

HIRSZMAN, Maria; CERQUEIRA, Lita. O meu povo. *Revista ZUM*, n. 20, 03 ago. 2021. Disponível em https://bit.ly/3QnLB7Y. Acesso em 14 out. 2025.

MOURA, Diógenes. *A fotografia como Eu sou: Lita Cerqueira*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2009.



Menino marceneiro, 1990
Ampliação sobre papel fotográfico, 45 x 30 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

M'barek Bouhchichi

(Akka, Marrocos, 1975)

M'barek Bouhchichi nasceu na vila de Akka, Marrocos, vive e trabalha em Tahanaout, no mesmo país. Graduado em artes visuais pelo Centre Pédagogique Régional, em Rabat, é artista multidisciplinar e professor. Investiga questões ligadas à representação e à percepção do corpo negro na sociedade marroquina. Explorando os limites entre o discurso interior e sua relação com o mundo externo, experimenta diversas linguagens, construindo diálogos que atravessam fronteiras geopolíticas, conectando narrativas da diáspora africana e expandindo os sentidos da presença e da identidade negra no imaginário contemporâneo.

Participou de exposições em prestigiadas instituições e eventos de arte ao redor do mundo. Além disso, realizou exposições individuais na galeria L'atelier 21 e na Voice Gallery, ambas no Marrocos; Mu.ZEE, na Bélgica; e na galeria Selma Feriani, na Tunísia.

Na instalação, inspirado pela obra de David Drake (c. 1800-c. 1870), Bouhchichi explora a cerâmica e a poesia por meio de um conjunto de vasos com frases de poetas e intelectuais negros (Abderrahman El Majzoub, Alzira Rufino (1949-2023), Conceição Evaristo, David Drake, Maria de Lourdes Teodoro, Luiz Gama (1830-1882), M'barek Ben Zida (1925-1973), Roseli Nascimento e Terezinha Malaquias), de diferentes territórios da diáspora, e recria os laços que ligam os oleiros negros da antiga cidade de Mazagão, no Marrocos, aos oleiros negros da cidade de mesmo nome no Amapá, Brasil. Assim, o artista tece uma trama poética e afetiva que atravessa fronteiras linguísticas, culturais, históricas e geográficas, operando como dispositivos de inscrição e memória.

No Brasil, comunidades ceramistas carregam o legado de ressignificar a cerâmica ancestral, preservando e recriando técnicas ao longo das gerações, transformando o barro em narrativa e memória de uma tradição também afro-diaspórica. A prática desenvolvida por Bouhchichi transcende a materialidade para se tornar uma escrita em terra e fogo. Cada vaso moldado, cada inscrição feita na argila, reafirma a continuidade de histórias que atravessam oceanos e fronteiras, traçando uma geografia de resistência.

Ariana Nuala, Camile Rosseto, Hélio Menezes e Rosa Couto

Referência:

LIMA, Diane; KILOMBA, Grada; MENEZES, Hélio; BORJA-VILLEL, Manuel (orgs.). *Coreografias do impossível*. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2023.



Nous sommes ce que vous ne voulez pas voir
[Nós somos o que vocês não querem ver], 2023
Barro cozido sobre bases de madeira, 700 x 850 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação do artista, 2024



M.L.C.
(Maria de Lourdes Cândido)

(Juazeiro do Norte, CE, Brasil, 1939 - 2021)

Maria de Lourdes Cândido é irmã de Ciça, reconhecida pela produção de máscaras e cenas regionais da cidade de Juazeiro do Norte, e ensinou o ofício às filhas, as artistas Maria Cândido Monteiro (M.C.M.) e Maria do Socorro Cândido (M.S.C.); juntas, são conhecidas como “as três Marias do Ceará”. Participaram de diversas mostras, tais como: *Brésil, arts populaires* (1987), no Grand Palais, em Paris; *Mostra do redescobrimento* (2000), na Fundação Bienal de São Paulo; e *Expressão popular: coleção Cesar Aché* (2001), no Centro Cultural da Light, Rio de Janeiro. Maria de Lourdes foi reconhecida como Mestre em Artesanato e Cerâmica pela Secretaria de Cultura do Ceará em 2004.

A ceramista iniciou sua produção artística confeccionando brinquedos para seus 11 filhos, além de vendê-los no mercado local. Criava pequenos animais, panelinhas e bonecos, em uma região onde a arte do barro é uma tradição cultivada especialmente entre as mulheres. Sua produção manteve esse caráter até a década de 1970, quando, por sugestão do xilógrafo Stênio Diniz, decidiu explorar novos temas. Nesse momento, passou a criar placas de tabatinga policromada. Suas placas retratam desde cenas do cotidiano urbano até representações de entidades religiosas. Na obra *Fotógrafo*, que compõe o acervo do Museu, observa-se uma figura humana próxima a uma árvore que se assemelha a um coqueiro, fotografando dois casais posicionados em lados opostos de um rio. As cores predominantes são marrom, azul, preto, branco e verde.

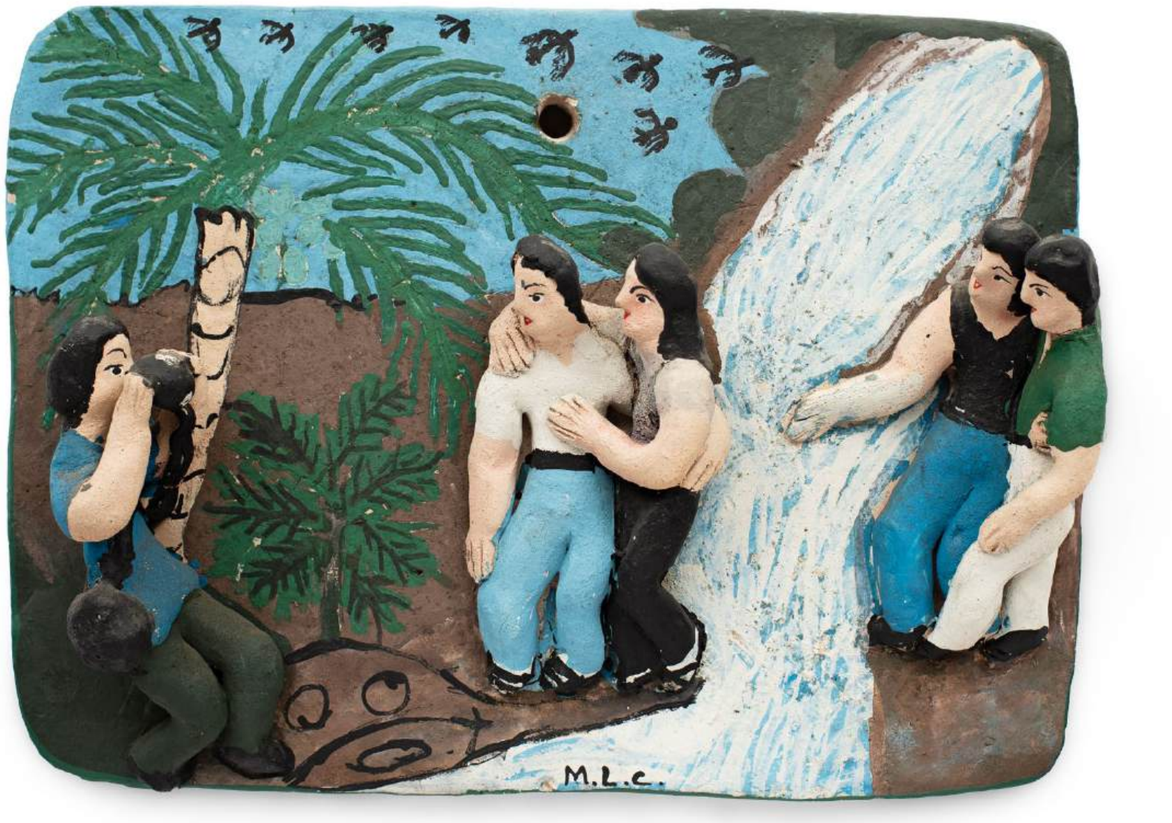
Como técnica, Maria de Lourdes moldava as placas e as deixava secar ao ar livre. Em seguida, modelava as figuras, que também passavam por um processo de secagem por alguns dias. As figuras humanas eram posteriormente fixadas às placas com o uso de arame número 18. No início, utilizava anilina para a pintura das obras, mas posteriormente passou a empregar látex e corante líquido.

Felipe Oliveira Campos

Referências:

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR (CNFCP). *Maria de Lurdes Cândido*. YouTube, 7 abr. 2022. Disponível em https://youtu.be/wVLmGyjFqQ4. Acesso em 10 jul. 2025.

FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro: século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. pp. 311-313.



Fotógrafo, século XX
Barro cozido policromado, 21 x 27 x 0,7 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

M.C.M.
(Maria Cândido Monteiro)

(Juazeiro do Norte, CE, Brasil, 1939 - 2010)

Não se sabe ao certo quando Maria Cândido Monteiro iniciou seu ofício, mas costumava dizer que tudo que conquistou na vida foi graças à arte. Ao lado da mãe, Maria de Lourdes Cândido, e da irmã, Maria do Socorro, moldou o cotidiano e as histórias locais em cerâmica, narrando manifestações culturais e religiosas como o reisado, o maracatu, o bumba-meu-boi, o maneiro-pau e a devoção ao Padre Cícero (1844-1934). Pela produção coletiva ficaram conhecidas como "Marias dos Temas", "Família Cândido" e "Três Marias". Embora apresentem semelhanças, cada uma manteve uma poética própria, e sua assinatura: no caso de Maria Cândido marcava M.C.M., diferenciando-se das demais. Inspirava-se também em fotografias de revistas, jornais e outros materiais visuais, resultando em composições que revelam um repertório contemporâneo. Hoje, a Família Cândido reúne nove membros em atividade, entre filhos, netos, noras e genros, preservando e expandindo esse legado.

Participou de diversas mostras, tais como: *Brésil arts populaires* (1987), em Paris, *Admiráveis Belezas do Ceará ou o Desabusado Mundo da Cultura Popular* (1998), no Memorial da Cultura Cearense, Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza, CE; na 1ª. Bienal de Artes do Cariri (2001), Juazeiro do Norte, CE; *O Sertão: da Caatinga, dos Santos, dos Beatos e dos Cabras da Peste* (2011), Museu Afro Brasil Emanoel Araujo (MAB), São Paulo.

Em *Adões e Evas no Paraíso*, uma placa arredondada, pintada em cores vivas, abriga figuras em relevo que representam personagens bíblicos. A árvore central organiza a cena e divide o espaço, sugerindo a dualidade entre o antes e o depois do pecado original. À esquerda do público, Adão segura um fruto – possivelmente a maçã – enquanto Eva, em posição de destaque, se apoia no tronco. À direita, os mesmos personagens reaparecem, agora em gesto de cobrir o corpo antes nu de Eva com flores, acentuando o contraste entre inocência e transgressão.

Suas obras, de linguagem figurativa, frequentemente incluem descrições da cena ou diálogos entre personagens. Atendendo a encomendas, sobretudo de clientes de fora de Juazeiro, seu repertório expandiu-se para além do catolicismo, passando a abranger também cenas eróticas e entidades de religiões afro-brasileiras.

Cristina Fernandes

Referências:

FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro: séc. XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. pp. 311-313.

VITAL, Alessandra. Juazeiro de Barro. In: CARVALHO, Gilmar (org.). *Onze vezes: tributo a Ralph Della Cava*. Fortaleza, 2011. pp. 117-128.

VITORIANO, Germana Coelho. *A invenção da arte popular em Juazeiro do Norte*. Universidade Federal do Ceará / Centro de Humanidades / Depto. De História – Dissertação de Mestrado, Fortaleza: Setembro, 2004.



Adões e Evas no Paraíso, século XX
Barro cozinho policromado, 25 x 30 x 5,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

M.S.C.
(Maria do Socorro Cândido)

(Juazeiro do Norte, CE, Brasil, 1971)

Maria do Socorro Cândido compartilhou o ofício de confecção de peças em cerâmica com a mãe, Maria de Lourdes Cândido, sua tia, Cícera Fonseca da Silva, e com a irmã, Maria Cândido. Mãe e filhas são conhecidas como *As Três Marias do Ceará* e já participaram de diversas mostras, como: *Brésil: arts populaires* (1987), em Paris; *Mostra do redescobrimento* (2000), na Fundação Bienal de São Paulo; e *Expressão popular: coleção Cesar Aché* (2001), no Centro Cultural da Light, no Rio de Janeiro.

M.S.C. conheceu a arte ainda na infância, em Juazeiro do Norte, auxiliando a mãe, a ceramista Maria de Lourdes Cândido (M.L.C.), ao lado da irmã, Maria Cândido Monteiro (M.C.M.), na produção de pequenas peças de barro e, posteriormente, de placas de tabatinga policromada, que retratam cenas do cotidiano da cidade e representações religiosas. Maria do Socorro Cândido, assim como a irmã Maria Cândido, buscava inspiração não apenas nas cenas observadas nas ruas, mas também em imagens de livros, revistas e programas de televisão para compor suas peças.

Juazeiro do Norte, cidade onde vive a Família Cândido, é marcada por uma forte religiosidade popular. Nesse contexto se inscreve a história e a devoção ao Padre Cícero, figura central do catolicismo brasileiro, com ênfase no Nordeste. Ele arrebanhou inúmeros fiéis, especialmente após o chamado "milagre" em que a beata Maria de Araújo teria sangrado pela boca ao receber a comunhão das mãos do sacerdote. Esse ambiente de religiosidade explica a escolha de Maria do Socorro em retratar uma igreja na obra *Catedral.*

Após o falecimento da irmã, Maria Cândido, em 2010, e da mãe, Maria de Lourdes, em 2021, Socorro assumiu — juntamente com a irmã, Maria das Dores Monteiro de Araújo — o compromisso de dar continuidade à arte e à técnica desenvolvidas pela família.

Felipe Oliveira Campos

Referências:

FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro: séc. XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. pp. 311-313.

REDE ARTESOL. *Família Cândido*. 2024. Disponível em https://redeartesol.org.br/rede/familia-candido/. Acesso em 15 out. 2025.



*Catedra*l, século XX
Barro cozido policromado, 25,5 x 26,5 x 2,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Madalena Santos Reinbolt

(Vitória da Conquista, BA, Brasil, 1919 - Petrópolis, RJ, Brasil, 1977)

Madalena Santos Reinbolt nasceu em Vitória da Conquista (BA). Sua mãe produzia cerâmica, fiava algodão, costurava as roupas da família e bordava. Foi com ela que Madalena adquiriu seu primeiro repertório. Trabalhou como empregada doméstica e cozinheira em Salvador, no Rio de Janeiro, e em São Paulo. Iniciou sua produção artística na pintura a óleo (interrompida mais tarde por problemas de saúde), em 1950, na cidade de Petrópolis, onde trabalhou como cozinheira na fazenda Samambaia — residência de Lota de Macedo Soares (1910-1967) e Elizabeth Bishop (1911-1979). Ali, casou-se com um dos caseiros do local e passou a adotar o sobrenome Reinbolt, de origem alemã.

Embora inicialmente a incentivassem, suas patroas a demitiram anos depois, alegando que sua dedicação à arte comprometia suas funções na casa. Madalena, então, se estabeleceu em outra residência na mesma região, onde permaneceu até sua morte. Em vida, Reinbolt não colheu os frutos de seu trabalho como artista. Um ano após sua morte, em 1978, teve obras incluídas na 38ª Bienal de Veneza. Desde então, participou de mostras coletivas no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP), Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e no Museum of Modern Art de Nova York (MoMA), entre outros. Apenas em 2022 recebeu sua primeira exposição e publicação individuais: *Madalena Santos Reinbolt: Uma cabeça cheia de planetas*, no MASP, apresentada também no American Folk Art Museum, em Nova York, em 2025. Hoje, seus trabalhos integram importantes acervos públicos e privados.

Esta obra apresenta características das tapeçarias do período em que a artista produzia suas "pinturas de lã": pontos retos de diferentes tamanhos e direções, que criam movimento e textura; o uso expressivo das cores, retrato de paisagens rurais, um céu repleto de estrelas, e figuras humanas elegantemente vestidas.

As cenas, cotidianas e/ou religiosas, surgem de um alinhavo próprio de Madalena, que não utilizava esboço prévio e trabalhava com até 154 agulhas simultaneamente, para manter as cores ao alcance das mãos, extensão ágil de seu pensamento visual. Sua temática remonta suas memórias e histórias do interior da Bahia, de um tempo de fartura e abundância na fazenda dos pais.

Cristina Fernandes

Referências:

FELIPE, D. A.; SILVA, E. C. Mulher negra na arte popular: As Tapeçarias de Madalena Dos Santos Reinbolt. *Revista Da Associação Brasileira De Pesquisadores/as Negros/As (ABPN)*, [S. l.], v. 11, n. Ed. Especi, p. 174–201, 2019. Disponível em https://abpnrevista.org.br/site/article/view/706. Acesso em 15 out. 2025.

FROTA, L. C. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros: vida, verdade e obra*. Rio de Janeiro: Fontana, 1975.

PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). *Madalena dos Santos Reinbolt: uma cabeça cheia de planetas*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2022.



Sem título, 1969-77
Bordado em tecido, 92,5 x 115,5 x 5,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Jânio presidente, década de 1960
Óleo sobre tela, 53,5 x 63,5 x 2,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009




JANIO
PRESIDENTE
ELEIÇÃO
LACERDA
ELICHO
1960
BRASIL

Manuel Messias

(Aracaju, SE, Brasil, 1945 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2001)

Manuel Messias iniciou sua trajetória artística no desenho, copiando gibis nas casas abastadas onde sua mãe e tia trabalhavam como domésticas. Em 1962, obteve uma bolsa para frequentar o curso livre de Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), ambiente de experimentação onde teve seu primeiro contato com a xilogravura, linguagem que marcaria sua carreira. Apesar de ter uma vida atravessada por racismo, pobreza, longos períodos em situação de rua e com transtornos psiquiátricos, construiu uma obra considerada entre as mais potentes de sua geração, marcada por grandes formatos e pela criação de um alfabeto próprio, ainda não decifrado. Foi além da xilogravura, produzindo pinturas a oléo e giz pastel.

Desde a década de 1960 participou de importantes exposições, como o 14º Salão Nacional de Arte Moderna (1965), a I Bienal de Artes Plásticas da Bahia (1966), a 10ª Mostra da Gravura Cidade de Curitiba, a II Bienal Ibero-Americana do México (1980), além de mostras no Panamá, República Dominicana, Peru, Colômbia e Alemanha. Realizou individuais na L'Atelier (1967) e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1978), e exposições póstumas como *Manuel Messias nas coleções Gutman e Kornis* (2011), na Caixa Cultural Rio de Janeiro, e *Manuel Messias - Sem limites* (2025), no Instituto Tomie Ohtake. Sua obra integra hoje acervos de instituições como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu Afro Brasil Emanoel Araujo (MAB).

A obra *No pontal distante* é parte da primeira série de xilogravuras criada por Manuel Messias ao longo de 1967, em que as temáticas giram em torno da fome. A imagem é dividida em quadros — como uma narrativa em sequência similar às páginas de uma história em quadrinhos — tendo como eixo central uma figura crucificada que, verticalizada, divide a cena em dois polos. À direita de quem observa, é possível notar alimentos como peixes, frutas e personagens híbridos, entre o humano e o animalesco. À esquerda, estão carcaças e corpos esqueléticos, assim como a figura central, em "pele e osso", que faz referência a Cristo, mas com a cabeça de um animal com longos chifres. Essa figura está cercada por seres fantásticos e grotescos, junto da inscrição *Panis et circensis* - expressão latina que significa "pão e circo", e remete à política romana de controle social pela satisfação de necessidades básicas e entretenimento.

O tom crítico de sua produção não se restringe à experiência biográfica de precariedade. Messias inscreveu em sua obra uma denúncia mais ampla do contexto político brasileiro. Produzida nos primeiros anos da ditadura militar, a xilogravura pode ser lida como metáfora da condição social do país: de um lado, a promessa de abundância e progresso difundida pelo regime; de outro, a fome, a miséria e a violência da repressão. A inscrição em latim intensifica essa leitura, sugerindo as estratégias de alienação e controle utilizadas pelo governo ditatorial em um período marcado pelo medo e pelo terror.

Cristina Fernandes

Referências:

COSTA, Marcus de Lontra; PEIXOTO, Rafael Fortes (orgs.). *Manoel Messias: do tamanho do Brasil*. Rio de Janeiro: Danielian Edições, 2021.

MINISTÉRIO DA CULTURA & INSTITUTO TOMIE OHTAKE. *Manoel Messias: sem limites*. São Paulo, jun. 2025. Disponível em https://bit.ly/4hfXceo. Acesso em 22 ago. 2025.



No pontal distante, década de 1960
Xilogravura sobre papel sobre compensado, 191 x 107 x 3,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2012

Manuel Eudócio Rodrigues

(Caruaru, PE, Brasil, 1931 - 2016)

Manuel Eudócio Rodrigues nasceu no distrito de Alto do Moura, na cidade de Caruaru, localizada no agreste de Pernambuco, onde viveu até a sua morte. Apesar do contato com a arte a partir do barro desde a infância, foi por meio da relação com Mestre Vitalino (1909-1963), estabelecida em 1948, que começou a fabricar, junto a Zé Caboclo (1921-1973), outro artista da região, suas obras. As figuras retratadas foram especialmente elementos da cultura nordestina, como os cangaceiros, Lampião (1898-1938) e Maria Bonita (1910-1938), casamentos e outras manifestações religiosas, mas especialmente, o boi, o principal ícone de suas obras.

Um de seus trabalhos, intitulado *Família de retirantes*, foi oferecido como presente pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva, então em seu primeiro mandato, ao papa Bento XVI, em 2005. No mesmo ano, foi homenageado pelo Museu do Folclore do Rio de Janeiro com a exposição *Manuel Eudócio: patrimônio vivo*. Ele e seus filhos, José Silvano, Luiz Carlos e Ademilson Rodrigues, integraram por anos a Alameda dos Mestres na Feira Nacional de Negócios do Artesanato (Fenearte) em Olinda, Pernambuco. Desde a sua morte, em 2016, seus filhos são os responsáveis pela continuidade de seu legado.

Em *Figuras do bumba meu boi*, Manuel Eudócio Rodrigues escolheu retratar uma das manifestações culturais mais populares em todo o Nordeste, e principalmente no Maranhão. O bumba meu boi é caracterizado pela representação da história da morte e ressurreição do boi com elementos teatrais, musicais e de dança. Dentre as principais figuras, estão, além do próprio boi, a Catirina, o Pai Francisco e o fazendeiro. As esculturas de Manuel Eudócio eram produzidas a partir do barro, queimadas em forno e pintadas com tinta a óleo, brilhante ou fosca.

Felipe Oliveira Campos

Referências:

MUSEU AFRO BRASIL EMANOEL ARAUJO. *Manuel Eudócio Rodrigues.* Disponível em https://museuafrobrasil.org.br/pessoas-grupos-instituicoes-organizacoes/manuel-eudocio-rodrigues/. Acesso em 4 nov. 2025.

PORTAL DO ARTESANATO. *Manuel Eudócio - Família*. Disponível em https://www.artesanatodepernambuco.pe.gov.br/pt/mestres/manuel-eudocio-familia/mestre. Acesso em 15 out. 2025.



Figuras do bumba meu boi, data não identificada
Barro cozido policromado, 135,5 X 28 X 51 cm
Comodato

Maria Auxiliadora da Silva

(Campo Belo, MG, Brasil, 1935 - São Paulo, SP, Brasil, 1974)

Maria Auxiliadora foi neta de escravizados, mudou-se ainda criança com a família para São Paulo, frequentando bairros com expressiva presença negra, como Casa Verde, Limão, Vila Nova Cachoeirinha, Praça da República e Embu das Artes. Quase toda a sua família tornou-se artista visual, inclusive a mãe, Maria Trindade, que se dedicava à escultura em madeira. Auxiliadora frequentou a escola por aproximadamente três anos, e começou a pintar aos 11, desenhando com carvão em muros e paredes por onde passava. Ao longo da vida, exerceu diferentes ofícios, entre eles, o de empregada doméstica. Aos 32 anos, sete antes de falecer em decorrência de um câncer generalizado, passou a viver exclusivamente da pintura e retomou os estudos formais.

Sempre esteve inserida em uma comunidade: a começar pela família Silva, como seus irmãos e seus pais, mas também pelo círculo de artistas de Embu das Artes, ligado à família de Raquel (1936-2018) e Solano Trindade (1908-1974). Seu entorno mantinha, ainda, vínculos com o Carnaval e as agremiações de escolas de samba. A noção de comunidade, portanto, tem papel fundamental tanto em sua formação, quanto em sua produção artística. Entre os elementos que tornam sua obra singular, destaca-se a técnica desenvolvida por ela: criava um fundo de cor única, clara ou preta, sobre o qual aplicava tintas acrílicas de cores intensas. Para criar o relevo dos corpos humanos ou das paisagens, recorria a uma mistura de massa plástica, tinta a óleo e chumaços do próprio cabelo.

Sua trajetória já foi retratada em documentários, peças de teatro e, em 2018, foi tema da exposição individual *Maria Auxiliadora: Vida cotidiana, pintura e resistência* (2018), no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

O quadro *Refeição* é um convite para o observador sentar-se à mesa em uma descontraída reunião familiar ou de amigos. A imagem retrata um grupo de pessoas, a maioria negra, sentadas à mesa posta. A comida está servida e uma mulher cozinha no fogão. As figuras interagem e se tocam; algumas estão em pé, outras sentadas ao redor da mesa de jantar. Parte das cadeiras não é visível, o que indica que o ponto de vista da cena coincide com o do observador, como se este também estivesse à mesa, não apenas como espectador, mas como participante da cena. As roupas das personagens são floridas e coloridas. Os tons de azul, vermelho, amarelo, rosa e branco predominam e reverberam a vibração das cores complementares na composição. Além disso, a pintura apresenta elementos em relevo, comuns nos trabalhos da artista.

É dessa forma que Auxiliadora preferia retratar as pessoas negras brasileiras: mais do que em situações de dor e sofrimento, pintava momentos de lazer e relaxamento, como refeições, festas, manifestações culturais, danças e práticas religiosas.

Felipe Oliveira Campos

Referências:

BARDI, Piero Maria. *Maria Auxiliadora*. Torino: Giulio Bolaffi Editore, 1977.

CANAL CURTA. *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*. YouTube, 03 mai. 2018. Disponível em https://bit.ly/4q9MSso. Acesso em 11 jul. 2025.

_____. *Quem foi Maria Auxiliadora?* YouTube, 10 jan. 2023. Disponível em https://bit.ly/46Vnhfe. Acesso em 11 jul. 2025.

FESTIVAL NEGRARTE. *Maria Auxiliadora: Prevalências no tempo - Parte 1: Vida e Família*. YouTube, 13 mai. 2024. Disponível em https://bit.ly/49x9JrX. Acesso em 11 jul. 2025.



Refeição, 1970
Acrílica e massa plástica sobre aglomerado, 19 x 27 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Maria Lídia Magliani

(Pelotas, RS, Brasil, 1946 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2012)

Maria Lídia Magliani cursou artes plásticas no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e realizou pós-graduação em pintura sob orientação de Ado Malagoli (1906-1994).

Morou por alguns anos na cidade de Tiradentes (MG) procurando um lugar tranquilo para trabalhar, e faleceu no Rio de Janeiro, em 2012. Suas obras percorreram diversas exposições nacionais e internacionais, coletivas e individuais, como *Desenhos* (1980), na Pinacoteca de São Paulo, com curadoria de Emanoel Araujo (1940-2022); 18ª Bienal de São Paulo (1985); *A mão afro-brasileira* (1988), no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM); *My Baby Just Cares for Me* (2011), no Le Musée Imaginaire de Bruxelas, Bélgica; e *Magliani: a solidão do corpo* (2013), primeira individual póstuma, exibida na Pinacoteca Aldo Locatelli, em Porto Alegre.

A série *Cartas* (2009-10) reforça a conexão entre cores intensas e dramatização, características marcantes da artista. No início dos anos 1960, sua obra foi marcada pelo lirismo, ao combinar formas humanas, poemas, mensagens, cartas e a representação da "solidão do corpo". Foi criticada por ser excessivamente autorreferente, embora uma de suas características seja justamente a denúncia da solidão nas grandes cidades, sem esconder a própria experiência de isolamento.

Magliani percorreu diversos caminhos, geográficos e profissionais. Foi pintora, gravadora, desenhista, coreógrafa, figurinista, cartazista, diagramadora, ilustradora, escultora, artesã e atriz. Gostava de pintar desde criança, motivo pelo qual seu pai, Antônio Magliani, construiu para ela um ateliê. Em seus primeiros quadros, utilizava areia e terra como materiais. As telas eram feitas com sacos de farinha e madeira, que as mãos do pai convertiam em bastidores e molduras.

Durante a mostra *Autorretrato dentro da jaula* (1987), no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), a artista foi questionada sobre a relação de sua obra com a negritude, o feminismo e a ecologia, ao que replicou questionando a suposta excepcionalidade de um negro ser pintor, em contraponto à naturalização do mesmo ofício para pessoas brancas.

Felipe Oliveira Campos

Referências:

FUNDAÇÃO IBERÊ. *Magliani*. YouTube, 26 de jul. 2022. Disponível em https://bit.ly/48TXUMl. Acesso em 11 jul. 2025.

PINACOTECA ALDO LOCATELLI. *Magliani: a solidão do corpo*. Porto Alegre: Pinacoteca Aldo Locatelli, 2013.



Série *Cartas,* 2009-10
Acrílica sobre papel, 308,5 x 69,5 x 0,4 cm (instalação)
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo









Mario Cravo Neto

(Salvador, BA, Brasil, 1947 - 2009)

Mario Cravo Neto é filho do artista Mário Cravo Junior (1923-2018), de quem recebeu suas primeiras orientações artísticas. Foi fotógrafo, desenhista, escultor e cineasta. Suas obras capturam o cotidiano do povo baiano, a religiosidade de matriz africana e a natureza. Entre 1964 e 1970, viajou pela Europa, onde conheceu Emilio Vedova (1919-2006) e Jack Krueger. Grande parte do acervo de Mario Cravo Neto está sob comodato com o Instituto Moreira Salles, mas suas obras também integram acervos de importantes instituições nacionais e internacionais. Recebeu diversos prêmios, entre eles o Prêmio Nacional de Fotografia da Fundação Nacional de Artes (Funarte), em 1996; o Prêmio Price Waterhouse no Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em 1997; e o título de fotógrafo do ano pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), em 1980, 1995 e 2005.

Laróyè é uma série de fotografias realizadas nas ruas de Salvador entre 1977 e 1997. Tem como objetivo materializar representações cotidianas da visão pessoal de Cravo Neto sobre Exu, o orixá mensageiro nas religiões de matriz africana. A obra foi impressa com tiragem de 2.000 exemplares pela Editora Áries.

Na imagem, destaca-se a representação do ori — a individualidade, responsável pela condução do destino das pessoas nas religiões de matriz africana — simbolizado pela cabeça. A pesquisadora Adriana Aparecida Mendonça observa a postura do homem retratado, que expressa uma combinação de serenidade e autoridade. Ressalta-se o significado simbólico do tecido vermelho que cobre a cabeça e a mão, comparando-o a um "capacete" que simboliza a proteção e a força do ori. Destaca-se também o ângulo da câmera, que estabelece uma relação dinâmica entre observador e retratado, conferindo à imagem uma sensação de poder contido e exibição moderada.

"Laróyè" corresponde à saudação a Exu na língua ioruba e à centralidade do orixá no candomblé — Exu é o primeiro a ser saudado, o primeiro a se alimentar, e está associado ao número um.

Felipe Oliveira Campos

Referências:

ESCRITÓRIO DE ARTE. *Mario Cravo Neto.* Disponível em https://www.escritoriodearte.com/artista/mario-cravo-neto. Acesso em 15 out. 2025.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Mario Cravo Neto.* Disponível em https://ims.com.br/titular-colecao/mario-cravo-neto/. Acesso em 15 out. 2025.

MENDONÇA, Adriana Aparecida. *Laróyè [manuscrito]: Exu na obra de Mario Cravo Neto.* Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, 2008.





Laróyè, 2000
Ampliação analógica sobre papel Cibachrome Classic,
70,5 x 100,5 x 1,8 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Laróyè, 2000
Ampliação analógica sobre papel Cibachrome Classic,
70,4 x 100,6 x 1,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Maurício Flandeiro
(José Maurício dos Santos)

(Juazeiro do Norte, CE, Brasil, 1951 - 2018)

José Maurício dos Santos, Maurício Flandeiro, construiu sua trajetória entre os ofícios de carpinteiro, pedreiro, artesão e brincante de reisado. Desenvolveu sua produção artística de forma solitária, em casa, e passou a se destacar a partir da década de 1970, quando começou a criar peças autorais e a comercializá-las no Centro de Cultura Popular Mestre Noza, em Juazeiro do Norte. Suas obras circularam por diversas regiões do Brasil e também chegaram a países da Europa e aos Estados Unidos. Foi reconhecido como Tesouro Vivo da Cultura do Ceará em 2010. Participou de importantes exposições, como *Arte em flandres* (2008), no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza, e *Lugares do delírio* (2017-18), no Museu de Arte do Rio e Sesc Pompeia. Protagonizou, ao lado de Mestre Françuli, o documentário *A invenção do sertão* (2008), dirigido por Joe Pimentel e Armando Praça, com recursos do edital EtnoDoc do Instituto do Patrimônio Histórico e Nacional (IPHAN), em parceria com o Ministério da Cultura (MinC). No ano seguinte, foi contemplado com o prêmio *Loucos pela Diversidade*, promovido pelo MinC e pela Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz).

Feito com chapas de flandres cortadas, moldadas e soldadas, o barco de três andares criado por Maurício Flandeiro remete às embarcações que observava ainda jovem nos portos de Fortaleza. A estrutura, cheia de detalhes, com janelas, varandas e chaminé, revela um olhar atento à construção e evidencia a habilidade do artista em transformar o metal comum — amplamente utilizado pela indústria, construção civil e em utensílios como lamparinas — em objeto escultórico. A obra integra o amplo repertório desenvolvido por Maurício, que inclui navios, aviões, estandartes, cataventos, lamparinas e instrumentos sonoros.

Os materiais que utilizava, como o zinco, o breu e a solda MIG/MAG, exigiam dele técnica, resistência física e dedicação. Embora tenha alcançado reconhecimento por suas esculturas, foi no reisado — ofício que considerava inseparável de sua arte — que tudo começou. Conheceu Pedro de Almeida, seu mestre, no reisado. Trabalharam juntos por 18 anos na arte de flandre, inicialmente fabricando calhas e objetos utilitários. Mais tarde, passaram a criar pequenas peças, como candeeiros e conchas, expandindo gradualmente sua produção.

Cristina Fernandes

Referências:

MESTRES DA CULTURA. *José Maurício dos Santos, mestre em arte de flandres*. 04 mar. 2010. Disponível em https://www.mestresdacultura.com.br/mestre-mauricio/. Acesso em 02 jul. 2025

SECULT. *Secult publica nota de pesar pelo falecimento do Mestre da Cultura Maurício dos Santos, de Juazeiro do Norte*. 18 abr. 2018. Disponível em https://www.secult.ce.gov.br/2018/04/18/secult-publica-nota-de-pesar-pelo-falecimento-do-mestre-da-cultura-mauricio-dos-santos-de-juazeiro-do-norte/. Acesso em 02 jul. 2025.



Barco, 1970-2000
Folha de flandres forjada, 53 x 22 x 55 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Maurino Araújo

(Rio Casca, MG, Brasil, 1943 - Belo Horizonte, MG, Brasil, 2020)

Nascido em Minas Gerais, Maurino Araújo foi desenhista, pintor e escultor. Na infância, produzia objetos na olaria de seu avô e aprendeu desenho com sua avó. Trabalhou como ajudante de pedreiro, operário e balconista. Suas obras alcançaram repercussão nacional e internacional, rendendo-lhe o Prêmio Destaque das Artes pelos *Diários Associados* (1976) e o Prêmio de Aquisição no IX Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte (1977), além de representar o Brasil no II Festival de Arte Negra, na Nigéria. Em 2005, realizou sua primeira mostra individual no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB).

Maurino desenvolveu um conjunto expressivo de esculturas em madeira, frequentemente associado à iconografia de Aleijadinho. Seu contato inicial com esse repertório ocorreu no seminário de São João del Rei (MG), onde encontrou condições materiais para esculpir e vivenciou uma imersão no barroco. Após seis anos, abandonou o sacerdócio e escolheu a arte para reinterpretar, de maneira singular, a iconografia cristã.

Na escultura *Anjo negro*, o artista representa uma cena bíblica clássica, com um vocabulário visual característico: corpos volumosos, rostos arredondados, olhos abertos e cabelos abundantes, acentuando a dramaticidade e a exuberância formal. O uso de cores densas, como azul profundo, vermelho escuro, sépia e marrom, combinando materiais como cola branca, tinta xadrez e querosene, produz um acabamento envelhecido. O sofrimento nos semblantes remete à condição humana e à exclusão social, refletindo aspectos de sua biografia, marcada por longos períodos de depressão.

No início, expunha suas esculturas nas feiras da praça da Liberdade, em Belo Horizonte. Depois conquistou espaço nos salões de arte, junto a Burle Marx (1909-1994) e Emanoel Araujo (1940-2022). Em 1977, realizou uma autodescoberta em viagem para Lagos, na Nigéria: “meu olhar era branco, minha alma era branca, e lá eu descobri que minha alma era negra. Ser negro é bonito”. Isso que reforçou e ressignificou as referências afro-brasileiras já presentes em sua obra, levando-o a incorporar elementos da mitologia africana.

Cristina Fernandes

Referências:

ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Maurino Araújo: esculturas*. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2005.

ARAUJO, Emanoel. *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988. pp. 183-191.

BAHIA, José Aloise; ARANTES Maria do Carmo. Maurino Araújo: expressionista barroco. *Germin: Revista de Literatura e Arte*, 2009.

LIMA, Beth & LIMA, Valfrido. *Em nome do autor*. São Paulo: Proposta editorial, 2008.



Anjo negro, 1976
Madeira entalhada, 81 x 39,5 x 43 cm
Comodato

Melvin Edwards

(Houston, Estados Unidos, 1937)

Melvin Edwards é gravador, escultor e professor. Teve aulas no Museum of Fine Arts de Houston, sua cidade natal, enquanto ainda cursava o ensino médio. Em 1955, recebeu uma bolsa de estudos do Los Angeles County Art Institute e mudou-se para a Califórnia, onde iniciou sua formação. Posteriormente, transferiu-se para a University of Southern California, pela qual se graduou bacharel em artes, em 1965. Lecionou no Chouinard Art Institute, no Orange County Community College, em Nova York, na University of Connecticut e na Rutgers University. Realizou sua primeira exposição individual em 1965, no Santa Barbara Museum of Art.

Edwards é reconhecido internacionalmente, tendo produzido e exposto seus trabalhos em diversos países africanos desde os anos 1970. Em 1963, iniciou a série *Lynch Fragments* (Fragmentos linchados), inspirada no movimento pelos direitos civis da população afro-estadunidense e que, atualmente, reúne mais de 200 peças. A sucata e os metais, sobretudo o aço, são os materiais predominantes tanto na referida série quanto em grande parte de sua obra.

No Brasil, o artista realizou as individuais *Fragmentos linchados* (2018), que exibiu grande parte da série *Lynch Fragments* (2018), no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), *Melvin Edwards* (2020), no Museu Nacional da República, em Brasília, e *Melvin Edwards: o escultor da resistência* (2020), organizada pelo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo (MAB), em parceria com o espaço Auroras. A mostra foi inaugurada em 20 de novembro, Dia Nacional da Consciência Negra.

As esculturas aqui destacadas que compõem a série *Fragmentos linchados*, foram quase todas doadas pelo artista em 2019, com exceção da peça *Horonya muru*, doada por Emanoel Araujo (1940-2022), em 2009.

A série *Fragmentos linchados* teve início em 1963, ano da histórica Marcha sobre Washington por Trabalho e Liberdade, considerada um marco na luta pelos direitos civis da população negra estadunidense. Não é coincidência que o título da série remeta à prática hedionda de extrema violência contra a população negra, ocorrida em diferentes regiões dos Estados Unidos no período pós-abolição. A obra de Edwards é, portanto, simultaneamente poética e política.

Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

AURORAS. *Melvin Edwards: Museu Afro Brasil*. Disponível em https://auroras.art.br/traveling-exhibitions/melvin-edwards-museu-afro-brasil/. Acesso em 22 jul. 2025.

MOURA, Rodrigo; PEDROSA, Adriano (orgs.). *Melvin Edwards: fragmentos linchados*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2018.



Série *Lynch Fragments* [Fragmentos linchados], 1963
Aço, 20 x 30 x 30 cm (cada)
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo 2009, e doação do artista, 2019









Mestre Benon
(Benon Pinto da Silva)

(Cabo de Santo Agostinho, PE, Brasil, 1936 - Maceió, AL, Brasil, 2016)

Benon Pinto da Silva, mais conhecido como Mestre Benon, mudou-se para Alagoas com sua família logo nos primeiros meses de vida, onde teve contato com a cultura do Guerreiro ainda na infância. Fundou o Guerreiro Treme Terra, um dos mais importantes grupos da cultura popular alagoana e se autointitulava "o Rei do Folclore". Além de mestre de dança, confeccionava os chapéus de Guerreiro para seu grupo e também para comercialização. Em 2006, foi considerado Patrimônio Vivo de Alagoas. Seu legado é seguido por seu filho, Mestre Peitika.

O *Chapéu de guerreiro* é um dos elementos essenciais da cultura do Guerreiro, dança popular que tem origem no estado de Alagoas. Mestre Benon, além de mestre do grupo, também se dedicou à confecção dos chapéus e para isso utilizou materiais como papel, tecido, fibra vegetal, elementos sintéticos, miçanga e vidro. O chapéu em destaque, além de fitas coloridas que são responsáveis por conferir movimento ao adereço que acompanha a dança, tem a representação de uma igreja católica. De acordo com a tradição do Guerreiro, apenas os mestres e contramestres — principais condutores da apresentação — podem carregar o chapéu com a igreja.

Mestre Benon atribui a fundação do Guerreiro Treme Terra, em Maceió, capital de Alagoas, ao fato de ter sido incumbido disso pela cabocla Iracema, que lhe entregou um apito e disse que a partir daquele momento ele seria mestre de um grupo de Guerreiro, e que ao tocar no folguedo deveria se lembrar primeiramente de Deus e depois dela. Até o final de sua vida, dedicou-se ao grupo, que atualmente é conduzido por seu filho, Mestre Peitika.

Os chapéus de Guerreiro confeccionados por Mestre Benon tiveram uma exposição dedicada a eles no ano de 2013, denominada *Benon, o Treme Terra*, e organizada pela Ao Pharmacêutico. O artista também fez parte da exposição coletiva *Isso é coisa de preto - 130 anos da abolição da escravidão* (2018), organizada pelo Museu Afro Brasil.

Felipe Oliveira Campos

Referências:

BRANDÃO, Celso; FREIRE, Nicolle. *Benon, o Treme Terra*. YouTube, nov. 2006. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=lqsz_j2hyGg&t=571s&ab_channel=marcelaocabral. Acesso em 19 out. 2025.

RODRIGO, Rodolfo. Conheça o Guerreiro, tradição cultural de Alagoas no período natalino. *Brasil de Fato*, dez. 2022. 01 dez. 2022. Disponível em https://www.brasildefato.com.br/2022/12/01/conheca-o-guerreiro-tradicao-cultural-de-alagoasno-periodo-natalino/. Acesso em 19 out. 2025.

FARIAS, Michelle. Exposição de chapeus de Guerreiro tenta resgatar folclore em Maceio. *G1 Alagoas,* nov. 2013. Disponível em https://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2013/11/exposicao-de-chapeus-de-guerreiro-tenta-resgatarfolclore-em-maceio.html. Acesso em 19 out. 2025.

SECRETARIA DO ESTADO DA CULTURA. Mestre Benon - Patrimônio Vivo de Alagoas. Youtube, dez. 2011. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=uDKxtWEyIgE&ab_channel=PedrodaRocha. Acesso em 19 out. 2025.



Chapéu de guerreiro, década de 1940-2000
Papel, tecido, fibra vegetal, miçanga, vidro,
62,5 x 41,5 x 33 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação do artista, 2009

Mestre Didi
(Deoscóredes Maximiliano dos Santos)

(Salvador, BA, Brasil, 1917 - 2013)

Deoscóredes Maximiliano dos Santos, o Mestre Didi, foi escultor, escritor e pesquisador. Tanto sua produção artística quanto sua obra intelectual estão voltadas à valorização da cultura afro-brasileira, com ênfase nos cultos aos orixás e aos egunguns.

Filho do alfaiate Arsênio dos Santos (Alabá Paizinho) e de Maria Bibiana do Espírito Santo (Mãe Senhora), ialorixá do Ilê Axé Opô Afonjá, Mestre Didi foi iniciado desde a infância nos rituais do candomblé. Tornou-se uma importante autoridade religiosa, tendo recebido os títulos de alapini, sacerdote supremo do culto aos Egunguns, e de *assogbá*, sumo sacerdote do culto a Obaluaiê. No campo das artes visuais, destacou-se por suas esculturas confeccionadas em fibras vegetais combinadas a búzios, contas, couro e outros materiais que remetem aos orixás do elemento terra ou às entidades ancestrais conhecidas como *eguns.* A escultura *Iwin Ig – I – Espírito da árvore I* foi doada por Emanoel Araujo (1940-2022) para o acervo do Museu Afro Brasil (MAB) em 2009. A instituição realizou a exposição temporária *Homenagem aos 90 anos: Deoscóredes Maximiliano dos Santos - O escultor do sagrado* (2009) e as individuais *Mestre Didi: o alapini escultor da ancestralidade afro-brasileira* (2013), *Deoscóredes Maximiliano dos Santos: O universo de um alapini asipá* (2015) e *Um Deoscóredes: 100 anos do alapini Deoscóredes Maximiliano dos Santos* (2019).

Nos museus e galerias, Mestre Didi é conhecido por suas esculturas totêmicas, realizadas com materiais orgânicos como nervuras de folhas de palmeira, enfeixadas e combinadas a búzios, contas, couros e outros elementos, como se observa em *Iwin Ig - I – Espírito da árvore I*. Suas obras homenageiam os eguns e orixás ligados ao elemento terra, como Nanã, Obaluaiê, Oxumaré e Ossain. Frequentemente, suas esculturas aludem a ferramentas rituais das divindades iorubanas, como o *Ibiri* de Nanã ou o *Xaxará* de Obaluaiê, configurando um universo simbólico denso e profundamente vinculado às tradições religiosas afro-brasileiras.

Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

MESTRE DIDI. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/6316-mestre-didi. Acesso em 24 jul. 2025.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. Mestre Didi. *Descartes*, 2023. Disponível em https://dasartes.com.br/materias/mestre-didi/. Acesso em 24 jul. 2025.

SANTOS, Léa Austrelina F. Mestre Didi e as formas de comunicação de origem africana no Brasil. *Instituto Lula*, 2017. Disponível em https://www.institutolula.org/mestre-didi-e-as-formas-comunicacao-de-origem-africana-no-brasil. Acesso em 24 jul. 2025.



Iwin Ig – I – Espírito da árvore I, 1980
Fibra vegetal, miçanga, concha, tecido sintético e tecido natural, 195 x 50 x 16,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Mestre Guarany
(Francisco Biquiba dy Lafuente)

(Santa Maria da Vitória, BA, Brasil, 1884 - 1985)

Francisco Biquiba dy Lafuente, o Mestre Guarany, herdou o nome do bisavô espanhol e da bisavó moçambicana. A ascendência indígena da região do rio Paraguaçu vem da família materna e deu origem ao apelido “Guarany”.

Iniciou a produção de carrancas aos 17 anos, como aprendiz do Mestre João Alves de Souza, da cidade da Barra, na Bahia, e manteve essa atividade até os 97 anos. Trabalhou sempre de forma autônoma, exercendo também outras funções em sua comunidade, como marceneiro, carpinteiro, pintor de bandeiras dos festejos do Divino Espírito Santo e tocador de violão nas serestas locais. Estima-se que tenha esculpido dois terços das carrancas utilizadas nas barcas que navegam pelo rio São Francisco. Suas obras estiveram presentes em exposições como *A mão do povo brasileiro* (1969), no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), e no 2º Festival Mundial de Artes e Cultura Negra e Africana (Festac), em Lagos, Nigéria, em 1977. Sua primeira mostra individual, intitulada *Guarany: 80 anos de carrancas* (1981), aconteceu em Brasília. Na ocasião, Mestre Guarany recebeu o prêmio Revelação da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

A figura felina, com uma vasta cabeleira que percorre toda a extensão do pescoço, é uma marca distintiva do Mestre Guarany. A boca aberta, com os dentes à mostra, remete a um dos sentidos e usos que essas esculturas ganharam ao longo do tempo: figuras ameaçadoras feitas de madeira e colocadas na proa das embarcações para afastar os maus espíritos que habitariam o rio.

São muitas as histórias orais transmitidas entre os ribeirinhos que ilustram a força e o temor que tais seres inspiram. Figuras como o Caboclo d’Água, a Mãe d’Água, o Minhocão, o Cachorro d’Água, o Cavalo d’Água e a Serpente do Rio são recorrentes nesses relatos.

As carrancas têm seus primeiros registros no rio São Francisco no final do século XIX. No entanto, a utilização de figuras de proa é um fenômeno milenar, presente em diversas culturas e sociedades ao redor do mundo. Para além das narrativas locais, há hipóteses que sugerem que tenham surgido como símbolos da propriedade e status dos fazendeiros, ou como forma de atrair a atenção das populações ribeirinhas para os produtos transportados pelo rio.

A partir da década de 1950, as carrancas que antes navegavam pelo São Francisco passaram a ser valorizadas como objetos de arte, despertando o interesse de colecionadores e instituições. Essa transição manifesta-se também na produção de Mestre Guarany, que, em contraste com as primeiras peças esculpidas em madeira crua, passou a assinar, nomear e utilizar cores em suas obras com mais frequência.

Cristina Fernandes

Referências:

COIMBRA, Silvia Rodrigues; MARTINS, Flávia; DUARTE, Maria Leticia. *O reinado da lua: escultores populares do nordeste*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.

PARDAL, Paulo. Carrancas do São Francisco. *Cadernos de Folclore*, n. 29, Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

_____. *Carrancas do São Francisco*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.



Carranca do rio São Francisco, século XX
Entalhe em madeira policromada, 86 x 22 x 50 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Mestre Manoelzinho Salustiano
(Manoel Salustiano Soares Filho)

(Abreu e Lima, PE, Brasil, 1969)

Manoel Salustiano Soares Filho, mais conhecido como Mestre Manoelzinho Salustiano, convive com a tradição do maracatu de baque solto desde a infância. Seu pai, Manoel Salustiano Soares (1945-2008), o Mestre Salustiano, fundou em 1977 o maracatu Piaba de Ouro, reconhecido como um dos grupos mais tradicionais de Olinda. Sob sua liderança, o Piaba de Ouro conquistou, por sete anos consecutivos, o título de campeão do carnaval na modalidade de maracatu de baque solto no Concurso das Agremiações Carnavalescas de Recife. Manoelzinho Salustiano atuou como secretário, tesoureiro e presidente do grupo, e, influenciado pelos mestres João Calumby e Rubens Martins, iniciou em 1983 o aprendizado da arte de bordar golas de caboclo de lança e estandartes carnavalescos.

A Zona da Mata Norte de Pernambuco concentra a maioria dos grupos de maracatu de baque solto. Segundo Mestre Salustiano, essa cultura nasceu nas senzalas dos engenhos de cana-de-açúcar da região e se transformou em uma forma de expressão cultural eminentemente pernambucana, que conquistou destaque tanto no cenário nacional quanto internacional.

Ainda na infância, teve contato com a cultura popular pernambucana por meio da mãe, especialmente com as manifestações do maracatu e do cavalo-marinho. No início da adolescência, seu pai o introduziu no maracatu Piaba de Ouro, grupo que posteriormente passou a ser presidido por Mestre Manoelzinho. Em 1983, ele aprendeu o ofício da confecção das vestimentas de caboclo de lança e dos estandartes — trabalho ao qual dedica-se até hoje. Em reconhecimento à sua contribuição para a cultura popular, recebeu, em 2020, o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade de Pernambuco (UPE).

A vestimenta que integra o acervo do Museu Afro Brasil Emanoel Araujo (MAB) representa a figura emblemática do maracatu de baque solto, também conhecido como maracatu rural: o caboclo de lança. Esse personagem, que empunha uma lança pontiaguda, movimenta-se com ruidosos chocalhos nas costas, ostenta uma cabeleira flutuante e exibe um vistoso figurino multicolorido, conforme descrito em dossiê apresentado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), órgão que declarou essa manifestação como patrimônio cultural imaterial do Brasil em 2014.

Felipe Oliveira Campos

Referências:

IPHAN. Dossiê Maracatu Baque Solto: inventário nacional de referências culturais. Disponível em https://bcr.iphan.gov.br/documentos-do-process/dossie-de-registro-maracatu-de-baque-solto/. Acesso em 15 out. 2025.

MAPA CULTURAL DE PERNAMBUCO. Maracatu Piaba de Ouro. Disponível emhttps://www.mapacultural.pe.gov.br/agente/20715/#info. Acesso em 15 out. 2025.

UNIVERSIDADE DE PERNAMBUCO. Mestre Manoelzinho Salustiano. Disponível em https://www.upe.br/noticias/upe-entrega-t%C3%ADtulo-de-doutor-honoris-causa-a-manoelzinho-salustiano,-mestre-da-cultura-popular.html. Acesso em 15 out. 2025.



Vestimenta de caboclo de lança do Maracatu Piaba de Ouro, 2003
Fibra vegetal, fitas de fibra sintética, lantejoulas, tecido sintético e plástico, 300 x 100 x 83 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Mestre Noza
(Inocêncio da Costa Nick)

(Taquaritinga do Norte, PE, Brasil, 1897 - São Paulo, SP, Brasil, 1984)

Inocêncio da Costa Nick, o Mestre Noza, é um dos mais importantes escultores e gravadores do Ceará. Antes de se tornar aprendiz de José Domingos, tradicional santeiro local, exerceu diversos ofícios, como soldado da polícia, trabalhador rural, funileiro e ferroviário.

A partir de 1918, passou a se dedicar à escultura religiosa. A imagem de Padre Cícero, de sua autoria, é a primeira da qual se tem registro. Conta-se que chegou a entregar duas mil estatuetas do padroeiro a um único comerciante da cidade. Sua obra integrou a exposição *La gravure populaire brésilienne* (Gravura Popular Brasileira), realizada no Musée du Dessin et de l'Estampe Originale, em 2005, e esteve presente em outras mostras internacionais que divulgaram a produção xilográfica de Juazeiro do Norte, com edições em Lisboa, Sevilha, Santiago, Basileia e Madri.

No Brasil, suas gravuras foram exibidas na mostra *A xilogravura na história da arte brasileira* (1984), na galeria Sérgio Milliet, na 18ª Bienal de São Paulo (1985), e em *Erudito, tradicional e pop: três dimensões das artes no Ceará* (2014), realizada pelo Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC). Desde 1983, o Centro de Cultura Popular de Juazeiro do Norte leva o nome do artista. Parte de sua produção compõe também os acervos do MAUC e do Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB-USP).

Vida de Lampião, composto por 14 xilogravuras sobre papel, apresenta a trajetória e o fim da mais célebre figura do cangaço brasileiro. Personagem envolto em ambiguidades, ora louvado como herói e justiceiro, ora perseguido como bandido, Lampião é retratado por Mestre Noza em uma narrativa visual minimalista, cuja narrativa se constrói a partir dos títulos impressos em cada gravura.

Esses títulos conduzem o espectador por episódios marcantes: embates-chave e encontros decisivos com figuras centrais, como o coronel Zé Lucena, responsável pela morte de seu pai, e o coronel Marcolino, importante aliado até sua trágica morte, representada na icônica cena das cabeças decepadas.

O pequeno formato das obras remonta à inserção da xilogravura nos folhetos da literatura de cordel. Por ter experiência com o talhe em madeira, esculpindo imagens de santos e cabos de revólver, Mestre Noza foi convidado a realizar sua primeira ilustração nesse mesmo período. Utilizando placas de imburana, típica da região, passou a explorar os efeitos negativos exigidos pela matriz, dominando o jogo entre claro e escuro, característico da técnica.

A versão da série *Vida de Lampião* atualmente conservada no Museu Afro Brasil Emanoel Araujo (MAB) é provavelmente posterior à primeira publicação e apresenta diferenças importantes da original, a qual inclui 14 pranchas adicionais e arranjos visuais distintos.

Cristina Fernandes

Referências:

CARVALHO, F. G. C. Tradição contemporânea da xilogravura popular de Juazeiro do Norte. *Tempo Brasileir*o. Rio de Janeiro, v. 147, p. 45-54, 2001.

_____. *A xilogravura de Juazeiro do Norte*. Fortaleza: IPHAN, 2014.

CASIMIRO, R. *Mestre Noza*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2001.

COIMBRA, S. R.; MARTINS, F.; DUARTE, M. L. *O reinado da lua: escultores populares do nordeste*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.

JASMIN, E. *Lampião: senhor do sertão: vida e morte de um cangaceiro*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016.

NOZA, M. *Vida de Lampião Virgulino Ferreira: gravada por Mestre Noza*. Fortaleza: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, 1979.

MELO, F. P. *Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*. São Paulo: A girafa editora, 2011.





Álbum *Vida de Lampião,* década de 1960
Xilogravura sobre papel, 23,5 x 27 cm (cada)
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009


L SE LUSENA


CABEÇA DE L


SE MARCULINO


L R A MATINHA


L NA CAEIRA


L CHUCAIO


L NO MOSORO


L NO JUAZEIRO


L MORTO


L NO R SANGUE


L NA CAJAZEIRA


L RAPAZ

Mestre Nuca
(Manoel Borges da Silva)

(Nazaré da Mata, PE, Brasil, 1937 - Recife, PE, Brasil, 2014)

Manoel Borges da Silva, o Mestre Nuca, nasceu no engenho Pedra Furada, na Zona da Mata Norte pernambucana. Nascido em um ambiente de ceramistas, conviveu desde cedo com a arte da modelagem em barro. Mudou-se ainda na infância para Tracunhaém, cidade conhecida pela cerâmica, e em 1968 esculpiu seu primeiro leão. Nuca criou a figura emblemática dos leões de cabelos cacheados (feitos com rolinhos de barro aplicados um a um), como sugestão de sua esposa, Maria Gomes da Silva, ou Maria do Nuca. Essa é a principal marca de suas esculturas. Entretanto, além do pavão e dos leões, produziu também a representação de outros animais, como peixe e galinha.

Apesar de ter convivido com importantes ceramistas nas feiras e salões de arte popular, como Zé do Carmo, Ana das Carrancas e a família Vitalino, não há registros sobre Nuca ter aprendido o ofício com algum outro artista, o que indica que as esculturas dos leões foram uma criação original, que se transformou em um patrimônio cultural do nordeste brasileiro, e que fez com que Nuca adquirisse reconhecimento nacional.

Mestre Nuca ganhou o título de Patrimônio Vivo de Pernambuco no ano de 2005, o que lhe conferiu uma pensão vitalícia. No ano seguinte após sua morte, em 2014, se tornou tema principal da Feira Nacional de Negócios do Artesanato (Fenearte), considerada a maior feira de artesanato da América Latina, em sua 17ª edição (XVI Fenearte - O legado de Mestre Nuca).

O *Pavão* é uma escultura em cerâmica terracota, sem pintura, com traços delicados indicando a plumagem do animal associado à beleza e à vaidade, com as asas abertas, ainda que a proporção de tamanho das asas não se sobressaia tanto ao tronco do animal.

Felipe Oliveira Campos

Referências:

MUSEU AFRO BRASIL EMANOEL ARAUJO. *Mestre Nuca (Manoel Borges da Silva)*. Disponível em https://museuafrobrasil.org.br/pessoas-grupos-instituicoes-organizacoes/mestre-nuca-manoel-borges-da-silva/. Acesso em 15 out. 2025.

PORTAL DA ARTE. *Mestre Nuca*. Disponível em https://portaldaartenordeste.com.br/mestre-nuca/?srsltid=AfmBOop_qguV-HMBEWiKrDimaWI_mJ48JggblAVHPseoW5cYWkzD0HVc. Acesso em 15 out. 2025.

NUCA DE TRACUNHAÉM. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/22170-nuca-de-tracunhaem. Acesso em 15 out. 2025.

VASCONCELOS, Camila Brito de; SILVA, Ruy Raphael Batista da. Memória, história, cultura e identidade: um levantamento histórico da cidade de Tracunhaém, PE. *Pensamentos em Design - Revista online*. Belo Horizonte, v. 2, n. 1, 2022.



Pavão, data não identificada
Barro cozido, 75 x 46 x 41 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Mestre Tamba
(Cândido Santos Xavier)

(Cachoeira, BA, Brasil, 1934 - 1987)

Cândido Santos Xavier, o Mestre Tamba, foi filho do babalorixá Chiquinho de Babá, famoso na região do Recôncavo Baiano, que manejava o barro para a confecção de peças utilizadas em rituais religiosos. Ao lado de seus irmãos, herdou o manejo do barro do pai. Armando, um dos irmãos, foi o primeiro a aprender a arte; confeccionou um forno de chão e deu início à queima de peças, que durava cerca de vinte minutos. Juntos, os irmãos Armando, Cecílio e Cândido (Tamba), passaram a confeccionar pequenas peças para a venda a turistas que visitavam a cidade. Misturavam o barro ao cimento para aumentar a resistência e secavam as peças ao sol.

As obras de Mestre Tamba fazem parte dos acervos do Museu Afro Brasil Emanoel Araujo (MAB), Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia (MAFRO) e Museu do Pontal, no Rio de Janeiro.

Em *Viagens dos Exus*, verificam-se diversas figuras do orixá em uma barca, como alusão à diáspora africana, ao tráfico negreiro e à cosmologia dos povos iorubá, incorporada em certas manifestações afro-brasileiras. Essa forma de representação de Exu é também uma criação de Tamba, a partir da mistura do orixá com a figura do diabo cristão, portando chifres. São marcados pelas cores preta e vermelha e pelo pênis saliente. É possível encontrar a mesma representação do orixá em diversas obras do artista.

Felipe Oliveira Campos

Referências:

MUSEU AFRO BRASIL EMANOEL ARAUJO. *Mestre Tamba (Cândido Santos Xavier)*. Disponível em https://museuafrobrasil.org.br/pessoas-grupos-instituicoes-organizacoes/mestre-tamba-candido-santos-xavier/. Acesso em 15 out. 2025.

REDE ARTESOL. *Família Santos*. Disponível em https://redeartesol.org.br/rede/familia-santos/. Acesso em 15 out. 2025.

MUSEU DO PONTAL. *Tamba*. Disponível em https://museudopontal.org.br/acervo/tamba/. Acesso em 15 out. 2025.



Viagens dos Exus, década de 1970
Barro cozido policromado, 44 x 32 x 44 cm
Comodato

Mestre Valentim
(Valentim da Fonseca e Silva)

(Serro, MG, Brasil, 1745 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1813)

Valentim da Fonseca e Silva, o Mestre Valentim, foi filho de um fidalgo português com uma mulher africana escravizada. Valentim viveu por um período em Portugal, onde se formou como escultor e entalhador, tendo presenciado os projetos de reconstrução de Lisboa após o grande terremoto e incêndio de 1755. Foi também arquiteto e urbanista. Destacou-se na projeção, construção, escultura sacra e decoração de igrejas, além de ter realizado importantes obras públicas no âmbito do urbanismo durante o período colonial. Sua atuação mais proeminente foi no Rio de Janeiro, onde ingressou na Irmandade dos Pardos de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito, e inaugurou sua oficina no centro comercial, na década de 1770. Nessa cidade, construiu o Passeio Público, chafarizes e esculturas na Praça XV e em outros espaços. Suas esculturas *Eco* (c. 1783) e *Caçador Narciso* (1785) são consideradas as primeiras obras fundidas em metal no Brasil.

Formado na tradição europeia, Mestre Valentim desenvolveu um estilo próprio, que articulava elementos do barroco e do rococó, tornando-se um dos principais representantes dessas vertentes no Brasil.

Grande parte de suas esculturas e entalhes remete a temáticas religiosas, uma vez que foram originalmente concebidos como parte da decoração de igrejas. No entanto, há também obras de caráter profano, como as esculturas de Eco e Narciso, personagens da mitologia greco-romana, vinculadas à produção urbanística do artista. Em decorrência de demolições e reformas urbanas ocorridas no Rio de Janeiro, muitas dessas peças foram deslocadas de seus contextos originais, passando a integrar acervos de museus ou coleções particulares — como é o caso da presente cariátide.

Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

LAUDANNA, Mayra; ARAUJO, Emanoel. *De Valentim a Valentim: a escultura brasileira - século XVIII ao XX*. São Paulo: Imprensa Oficial; Museu Afro Brasil, 2010.

MESTRE VALENTIM. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/11272-mestre-valentim. Acesso em 28 jul. 2025.



Cariátide, século XVIII
Entalhe em madeira policromada, 104 x 35 x 18 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Nen Cardim
(Florisvaldo Cardim do Nascimento Filho)

(Valença, BA, Brasil, 1973)

Florisvaldo Cardim do Nascimento Filho, Nen Cardim, é escultor e pintor, cuja obra nasce de uma profunda relação com sua cidade natal, Valença (BA) e o universo marítimo que a envolve. Seu trabalho se estrutura a partir de materiais de descarte — madeiras de embarcações, boias de vidro, pregos e outros itens — coletados principalmente nas margens do rio Una e nos estaleiros da região. O procedimento de reaproveitar materiais enseja a interpretação de sua produção a partir de uma dimensão ecológica, que subsidia a reinvenção dos sentidos e das funções dos materiais que o artista manipula, combinando elementos para dar origem a novas configurações e narrativas visuais.

Foi responsável pela estrutura da carcaça do navio exposto no primeiro piso do Museu Afro Brasil (MAB), idealizada por Emanoel Araujo. Participou de exposições coletivas no Brasil e no exterior, como a *4ª Bienal do Recôncavo* (1998), no Espaço Cultural Correios, em São Félix, Bahia; Contemporaneidade, em Salvador; a *2ª Mostra Internacional de Arte Brasileira*, em Londres; a *64ª Edição dos Salões de Artes Visuais da Bahia* (2022), em Salvador; a *6ª Bienal do Sertão de Artes Visuais* (2023), na região do Cariri; além de mostras individuais, como *Relíquias do terceiro extrato* (2011), na EBEC Galeria de Arte, em Salvador.

As obras *Una fragmento II* e *Una fragmento III* fazem parte da série *Una fragmento*, de 2006. Seus títulos remetem ao rio Una, que atravessa a cidade onde Nen Cardim vive e trabalha. O rio não apenas inspira sua prática, mas também fornece grande parte das matérias-primas que compõem suas obras.

As duas peças evidenciam a vertente tridimensional abstrata do artista. A disposição espacial das madeiras sustenta as esculturas, criando um conjunto ao mesmo tempo harmônico e tensionado. As partes se interligam em um equilíbrio delicado, que parece sempre à beira da ruptura, evocando tanto a instabilidade dos materiais quanto a fragilidade das estruturas que compõem nosso próprio entorno.

Ariana Nuala, Camile Rossetto, Rosa Couto

Referência:

NASCIMENTO, Gabrielle. Entrevista de Nen Cadim concedida à pesquisadora. São Paulo: Museu Afro Brasil (Núcleo de Pesquisa), 30 de maio de 2025.



Una fragmento II, 2006
Madeira envernizada, metal, vidro, 152 x 205 x 120 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação de Emanoel Araujo, 2012

Noemisa Batista dos Santos

(Caraí, MG, Brasil, 1947 - 2024)

Noemisa Batista dos Santos foi escultora e ceramista. Filha da ceramista e paneleira Joana Gomes dos Santos, aprendeu a trabalhar o barro ainda na infância, sob a orientação da mãe. Aos sete anos, começou a criar pequenas figuras, tais como bois e cavalos, passando logo em seguida a receber encomendas com temas religiosos. A prática passou a ser compartilhada com a mãe e as irmãs, formando um núcleo familiar de criação artística que gerava renda às mulheres da família mediante a comercialização de peças com estilo próprio e facilmente reconhecível.

Seu trabalho, além de ser parte do acervo de diversos museus, foi exposto em mostras nacionais e internacionais, como *Brésil: arts populaires* (1987), em Paris, e *Brasil + 500: Mostra do redescobrimento* (2000), em São Paulo.

A arte em cerâmica do Vale do Jequitinhonha, especialmente do município de Caraí, Minas Gerais, é fruto de uma rica herança familiar e cultural e tem em Noemisa Batista dos Santos uma de suas mais notáveis representantes. Entre as principais características dos ceramistas da cidade, destaca-se o uso de engobe — uma mistura de barro com água que forma uma pasta com diversas texturas, tradicionalmente tingida com pigmentos minerais naturais — nas cores vermelha e branca. A própria cor natural do barro após a queima também é valorizada na decoração da peça.

Na obra *Professora*, observa-se a figura de uma mulher em pé, diante de duas meninas sentadas em cadeiras, com uma lousa ao lado. Ao centro, há uma mesa com cadernos dispostos sobre ela. A cena remete a uma sala de aula. As cores predominantes são o tom do barro cozido e o branco do engobe, e a peça é adornada com numerosos elementos florais em alto-relevo, uma marca registrada da produção de Noemisa.

As peças produzidas pela artista frequentemente retratam cenas do cotidiano e temas católicos, como batizados e casamentos, além da representação de animais, como cachorros e tatus. Essas obras costumam ter como base uma placa de argila, sobre a qual são moldadas figuras em barro, meticulosamente decoradas com engobe.

Felipe Oliveira Campos

Referências:

NOEMISA. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/11705-noemisa. Acesso em 10 jul. 2025.

MASCELANI, Angela. *Caminhos da arte popular: o vale do jequitinhonha*. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2008.



Professora, década de 1980
Barro cozido policromado, 31,5 x 21,6 x 16,2 cm
Comodato

Octávio Araújo

(Terra Roxa, SP, Brasil, 1926 - São Paulo, SP, Brasil, 2015)

Octávio Ferreira de Araújo mudou-se para a capital paulista ainda na infância. Foi desenhista, pintor, ilustrador, artista gráfico e gravador. Estudou pintura entre 1939 e 1943 na Escola Profissional Masculina do Brás, com Edmundo Migliaccio (1903-1983) e José Barchitta (1876-1958). Em 1947, participou da coletiva *19 Pintores*, na Galeria Prestes Maia. Em 1949, mudou-se para Paris, estudando gravura na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts e frequentando o Gabinete de Estampas do Louvre. De volta ao Brasil, em 1951, atuou como auxiliar de Candido Portinari (1903-1962). Em 1959, recebeu o prêmio de gravura no Salão Para Todos, no Rio de Janeiro. Produziu a capa do livro *Rebeliões da senzala*, de Clóvis Moura (1925-2003), e viajou para a China. Em 1960, recebeu bolsa para o Instituto Répin, em Leningrado, e depois estudou no Instituto Poligráfico de Moscou, onde viveu até 1968. Retornou ao Brasil e, em 1972, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) realizou a mostra *Octávio Araújo: 20 anos depois*. Em 1979, José Roberto Teixeira Leite publicou o livro *Octávio Araújo: 10 anos de pintura*. O artista seguiu em atividade até o fim da vida, com ampla produção e participação em diversas exposições no Brasil e no exterior.

A obra de Octávio Araújo apresenta afinidades com o surrealismo, construindo atmosferas oníricas a partir da justaposição de elementos díspares e da criação de paisagens inusitadas. É recorrente a presença da figura feminina associada à natureza, como em *Iemanjá – Rainha do Mar*, entidade que no Brasil rege os mares e, na tradição iorubá, se associa ao rio Ogum. Nesta litogravura, aparece em meio às águas, que se fundem com seus cabelos adornados por conchas. Ao fundo, uma esfera remete à Lua; abaixo, flores, pétalas e folhas. Três elementos fálicos, inspirados em esculturas africanas, compõem a cena. O objeto central é também vinculado à figura feminina.

Gabriel dos Santos Rocha

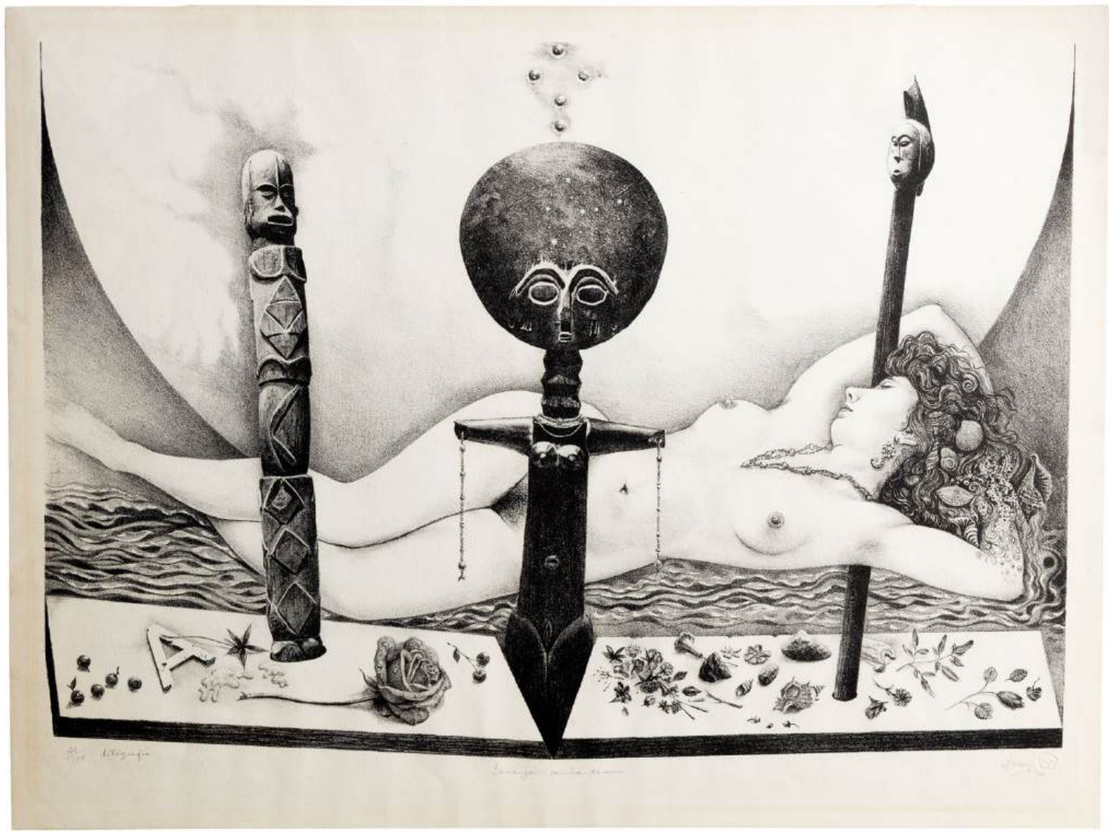
Referências:

19 Pintores. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em http://enciclopedia.itaucultural.org.br/eventos/125430-19-pintores. Acesso em 29 jul. 2025.

GUIA DAS ARTES. Octávio Ferreira de Araújo. Disponível em https://www.guiadasartes.com.br/octavio-ferreira-de-araujo/obras-e-biografia. Acesso em 29 jul. 2025.

OCTÁVIO Araújo. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/1430-octavio-araujo. Acesso em 29 jul. 2025.

PROJETO AFRO. Octávio Araújo. Disponível em https://projetoafro.com/artista/octavio-araujo/. Acesso em 29 jul. 2025.



Iemanjá – Rainha do Mar, 1972
Litografia sobre papel, 47,9 x 64 cm
Coleção Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Panmela Castro

(Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1981)

Panmela Castro é graduada em pintura pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, mestre em processos artísticos contemporâneos pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), e pós-graduada em direitos humanos, responsabilidade e cidadania global pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS).

Suas obras integram acervos internacionais como o Stedelijk Museum, em Amsterdã, e o Institute of Contemporary Art Miami, e acervos nacionais como o Museu Afro Brasil Emanoel Araujo (MAB), Instituto Inhotim, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu Nacional de Belas Artes, Museu de Arte do Rio de Janeiro, Museu de Arte Contemporânea da Bahia e Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul.

Castro entende que suas obras são sobre conexão humana. A série *Artistas no ateliê* é o resultado de suas visitas aos espaços de criação de outros artistas, como Rosana Paulino, Dalton Paula e Jaime Lauriano. Algumas poucas pinturas da série retratam artistas já falecidos e foram feitas sob encomenda, inspiradas em fotografias, como nos casos de Maria Auxiliadora (1935-1974) e Lina Bo Bardi (1914-1992), e também a pintura retratando Emanoel Araujo (1940-2022).

A partir de um encontro com o diretor de cinema Lula Buarque de Holanda, que gravava um documentário com a participação de Emanoel, Panmela demonstrou interesse em conhecer o artista. O desejo era de que ela pudesse encontrá-lo em seu ateliê, no bairro da Bela Vista, em São Paulo, a fim de retratá-lo. Todavia, poucos dias após esse desejo manifesto, Panmela foi informada de que Emanoel Araujo havia ancestralizado, em setembro de 2022.

De acordo com Panmela, esse retrato representa a demarcação de um tempo cronológico, o tempo da passagem de Emanoel. Por tudo o que mobiliza, a tela teve uma composição planejada para destacar as cores amarelo e vermelho, no intuito de trazer a força da presença pessoal do artista retratado.

A proposta da artista em representá-lo a partir de duas temporalidades concomitantes, com um Emanoel maduro, em trajes e chapéu brancos, e uma tela ao fundo representando-o jovem, provoca a impressão de que, apesar de sua ausência física, Emanoel Araujo já está presente de forma atemporal na história das artes no Brasil.

Felipe Oliveira Campos

Referências:

CASTRO, Panmela. Entrevista concedida ao pesquisador Felipe Oliveira Campos, em 11 de agosto de 2025.

PANMELA Castro, site oficial. Disponível em https://www.panmelacastro.com/about/. Acesso 15 out. 2025.



Emanoel Araujo, da série *Artistas no ateliê,* 2023
Óleo sobre linho, 90 x 110 x 8 cm
Doação da artista, 2025

Pascal Adjinakou

(Cotonu, Benim, 1954)

A *Vestimenta Gueledé* é confeccionada em tecidos com diferentes cores, sobressaindo o vermelho que envolve o tronco e as pernas; o tom entre rosa e laranja da capa; o verde, o azul e o amarelo que vestem o rosto, mas representam o pescoço da personagem. A vestimenta também é ornamentada com lantejoulas em tons de azul, verde, amarelo, vermelho e preto, formando imagens de animais como o leão e o caramujo. A máscara é feita em madeira, decorada com as cores branco, preto, amarelo, azul e vermelho, e é colocada em cima da cabeça. Há também a figura de um pássaro envolto em uma serpente no topo da máscara.

Na tradição iorubá cada animal está associado a um orixá. A serpente simboliza Oxumaré, divindade do movimento contínuo. O leão simboliza Xangô, símbolo de realeza e justiça. O caramujo (*Igbín*) simboliza Oxalá, representando calma e vitória sobre conflitos e calamidades. O pássaro para os iorubá também simboliza realeza e sabedoria, por exemplo, quando ornamentam coroas. Os pássaros frequentemente aparecem em máscaras gueledés.

Gueledé nos remonta a uma forma de sociedade secreta feminina de cunho religioso entre os iorubá. Representa o poder feminino sobre a fertilidade, tanto da terra quanto dos seres humanos, e o bem-estar da comunidade. Comunidades iorubá da Nigéria, Benim e Togo, promovem anualmente o festival Gueledé durante a época seca naquelas regiões, entre março e maio. Na ocasião, é celebrada a sabedoria das mães anciãs e mulheres.

A *Vestimenta Egun - Olowo Yeye* é confeccionada em tecido bordado com lantejoulas, miçangas, conchas, madeira e metal. Sobressaem-se as cores azul, vermelho e amarelo, com detalhes em preto, verde e lilás, entre outras. A vestimenta é composta de bordados retangulares, cada qual com a imagem de um animal. Destaca-se a figura do elefante preto à frente e ao centro da peça. Esse animal que representa grandiosidade, na tradição iorubá, é protegido por Oxalufã, sendo também associado ao orixá Erinlé, simbolizando inteligência e sabedoria.

Egun (Egungun ou Babá-Egun) refere-se a um espírito ancestral importante, um mais velho prestigiado na hierarquia por sua atuação em prol da preservação e transmissão de valores para a comunidade onde é cultuado. Na tradição iorubá, os Egunguns são invocados e incorporados em rituais nos quais é comum o uso de vestimentas como essas. O objetivo do culto aos Egunguns é tornar visível o espírito dos ancestrais, estabelecendo uma mediação entre o Aiê (mundo material) e o Orum (mundo espiritual).

Gabriel Santos Rocha

Referências:

ILÉ ÀSE ÒSÒLÚFÓN-ÍWÌN. *As aves sagradas do candomblé*. Disponível em https://tinyurl.com/2wxx5ra7. Acesso em 22 ago 2025.

OXALÁ, Pai Paulo de. Hoje, quem puder, faça igual ao ìgbín de Oxalá. In: *Extra*, 10 mar. 2020. Disponível em https://tinyurl.com/yvwextvw. Acesso em 22 ago. 2025.

_____. O culto a Dan (Serpente). In: *Extra*, 06 nov. 2012. Disponível em https://tinyurl.com/hjft2czu. Acesso em 22 ago. 2025.

_____. Os orixás e os animais. In: *Extra*, 11 ago. 2015. Disponível em https://tinyurl.com/3jxf8h7e. Acesso em 22 ago. 2025.

PORTAL GELEDÉS. *As máscaras de Gelede*. 14 mai. 2009. Disponível em https://tinyurl.com/yn83t5wy. Acesso em 22 ago. 2025.

_____. *Egungun*. 18 out. 2009. Disponível em https://tinyurl.com/2r5ckyuh. Acesso em 22 ago. 2025.

Pascal Adjinakou e Kifouli Dossou
Vestimenta Gueledé, 2007
Madeira policromada, tecido, lantejoula, 205 x 65 x 55
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação do artista, 2011

Pascal Adjinakou
Vestimenta Egun - Olowo Yeye, 2007
Bordado em tecido, madeira, miçanga, concha, búzios, metal, 176 x 70 x 55
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação do artista, 2011





Paulo Cesar de Jesus

(Salvador, BA, Brasil, 1968)

Paulo Cesar de Jesus é vendedor ambulante de café em Salvador. É pentacampeão do Concurso de Guias e Carros de Cafezinho e se autointitula “Paulo Cafezinho, o campeão dos concursos de carrinho”. Expôs seus carrinhos em *4 artistas espontâneos: Aurelino, Manoel Graciano, Nino, Paulo de Jesus* (2012) no Museu Afro Brasil (MAB), e em *Design da periferia* (2013) no Pavilhão das Culturas Brasileiras, ambos em São Paulo. Seu carrinho também fez parte das filmagens do filme *Ó paí, ó* (2007).

Os carrinhos de café, a exemplo do produzido por Paulo Cesar de Jesus, fazem parte de uma tradição da cidade de Salvador. Surgiram inicialmente para facilitar o transporte do café vendido nas ruas por ambulantes, feito até então em caixotes de madeira carregados na mãos. Anos depois, para facilitar o deslocamento, as guias ganharam rodas e até volantes, e se transformaram em carrinhos. Diante da popularização dos carrinhos de café, os vendedores passaram a adorná-los com caixas de som, pinturas e objetos. Os carrinhos mais vistosos chamavam mais a atenção dos clientes.

Ao perceber o potencial artístico, cultural e histórico desses carrinhos de café, o galerista Dimitri Ganzelevitch organizou pela primeira vez, em 1987, no Mercado Modelo, o primeiro Concurso de Guias e Carros de Cafezinho, que contou com a participação espontânea de cerca de 40 vendedores ambulantes de café, e teve como prêmio garrafas térmicas, coadores, copos plásticos, açúcar e pó de café. Entre 1987 e 2007, 13 edições do concurso foram realizadas e a herança foi resgatada em 2021, pelo concurso Salvador Vai de Cafezinho, organizado pela Fundação Gregório de Mattos. Seu criador sempre utilizou sua projeção para criticar a frequente perseguição aos vendedores por parte da prefeitura e a falta de apoio para a realização dos concursos.

Sobre os concursos, Emanoel Araujo destacava que eles associam a figura do “criador popular” aos vendedores ambulantes, sujeitos “muitas vezes à deriva por falta de um amparo legal e desprovidos de qualquer meio de defesa”. Em decorrência da popularização e incentivo, hoje, a produção dos carrinhos está mesmo desvinculada do comércio de café.

O Museu Afro Brasil conta com cinco carrinhos em seu acervo, três deles feitos por Paulo Cesar de Jesus. Esse em destaque é o vencedor do concurso de 2006.

Felipe Oliveira Campos

Referências:

FROES, Eduardo de Araújo. *Um patrimônio em movimento: os carrinhos de café nas ruas de Salvador*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, 2018.

COSTA, Maiara. *Carrinho de café. Vídeo produzido para a exposição "Design da periferia"*. YouTube, 2013. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=0jWFAcvBl0o&t=239s&ab_channel=MaiaraCosta. Acesso em 15 out. 2025.



Carrinho de café, década de 2000
Madeira policromada, metal, plástico e espelho
165,5 x 115 x 39,5 cm
Comodato

Pierre Verger

(Paris, França, 1902 – Salvador, BA, Brasil, 1996)

Pierre Verger foi um etnólogo, antropólogo, pesquisador e fotógrafo, cuja produção acadêmica e artística concentrou-se principalmente nas culturas africanas e afro-brasileiras. Proveniente de família abastada, iniciou sua trajetória como fotógrafo em 1932 e, em 1934, fundou a agência Alliance Photo para administrar e divulgar seu trabalho. Entre as décadas de 1930 e 1940, percorreu os cinco continentes, registrando imagens de pessoas e culturas populares através de elementos do cotidiano.

Em 1946, estabeleceu residência em Salvador. Ali, entrou em contato com o candomblé e passou a frequentar terreiros, tornando-se adepto e estudioso renomado. Em 1951, foi nomeado ogã no Ilê Axé Opô Afonjá. Dois anos depois, no Benim, foi nomeado Fatumbi — "renascido na graça de Ifá" — e iniciado como babalaô.

A fotografia de Verger que retrata Maria Bibiana do Espírito Santo, a Mãe Senhora, foi possivelmente realizada entre as décadas de 1940 e 1960 — período de maior atividade do autor como fotógrafo e pesquisador. A origem familiar de Maria Bibiana remonta à linhagem Asipá, do Antigo Reino de Ketu. No Brasil, sua bisavó, Marcelina da Silva, Obá Tossi, foi uma das fundadoras do Ilê Axé Airá Intilé, considerada por muitos como uma das primeiras casas de candomblé ketu no país. Maria Bibiana foi casada com Arsênio dos Santos, o Alabá Paizinho, mãe do alapini e escultor Deoscóredes Maximiliano dos Santos, o Mestre Didi. Durante 25 anos, Mãe Senhora esteve à frente do Ilê Axé Opô Afonjá, sendo uma liderança reconhecida e respeitada nos meios culturais brasileiros.

Neste retrato, a ialorixá está sentada em uma cadeira que remonta à imagem de um trono, com postura ereta, ressaltando sua posição de liderança. A imagem em preto e branco acentua contrastes e texturas, valorizando tanto os elementos materiais quanto a expressividade do semblante, embora não capture as cores do traje e dos colares da sacerdotisa. No entanto, considerando as tradições da religião, pode-se inferir que o vestido e o turbante sejam brancos. Por cima, Mãe Senhora usa um tecido com estampas, envolvendo um dos ombros, o dorso e as pernas. A fotografia foi realizada em um ambiente a céu aberto, um espaço que remete às roças, às quais se integram a vida cotidiana e as atividades dos terreiros. O plano de fundo da imagem é constituído por uma vegetação frondosa, que remonta à relação do candomblé com as forças da natureza.

Gabriel Santos Rocha

Referências:

AZEVEDO, Adriano. Senhora: a Mãe Preta do Brasil. *Farol da Bahia*, 06 ago. 2023. Disponível em https://tinyurl.com/2zpuxyuj. Acesso em 07 ago. 2025.

D'OSOGIYAN, Fernando. Perfil - Mãe Senhora. Candomblé: o mundo dos orixás, 07 set. 2011. Disponível em https://ocandomble.com/2011/09/07/mae-senhora/. Acesso em 07 ago. 2025

EBIOBRAFIA. Pierre Verger: fotógrafo francês. Disponível em https://www.ebiografia.com/pierre_verger/. Acesso em 07 ago. 2025.

FUNDAÇÃO PIERRE VERGER. Introdução. Disponível em https://tinyurl.com/4pse6k3b. Acesso em 07 ago. 2025.

PIERRE Verger. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em https://tinyurl.com/59n98caf. Acesso em 07 ago. 2025.

TACCA, Fernando de. Pierre Verger - Vidente Imagético. *Jornal da UNICAMP*, 23 ago. 2018. Disponível em https://tinyurl.com/35kfcbx5. Acesso em 07 ago. 2025.



Retrato da ialorixá Maria Bibiana do Espírito Santo - Mãe Senhora do Ilê Axé Opô Afonjá, 1948-67
Ampliação analógica sobre papel, 60,5 x 50,5 x 1,5 cm
Comodato

Povo Fanti (Gana)

Autoria não identificada

As bandeiras asafo, as *frankaa*, testemunhas de uma história de cerca de 400 anos, contam a trajetória das organizações militares do povo Fanti, situados na costa atlântica do atual território de Gana. Denominadas Asafo (povo de guerra), a origem dessas companhias militares é tema de debate: alguns relatos as associam a conflitos locais, entre os grupos Fanti e Asanti, enquanto outros apontam para a influência europeia, que transformou a região em um dos principais centros de tráfico de escravizados, e trouxe consigo suas práticas militares, como o uso de bandeiras e outras insígnias.

Hoje, as organizações asafo continuam ativas mas sem caráter militar, desempenhando papéis sociais, políticos e religiosos para a comunidade. Em cerimônias, funerais e festivais anuais, um membro instruído da companhia carrega e dança com a bandeira, que também é hasteada no santuário central (*Posuban*).

As bandeiras asafo afirmam a riqueza e o poder das companhias. Seus designs desafiam explicitamente rivais com alusões a provérbios e sinalizam alianças políticas. A incorporação da bandeira britânica no século XIX, por exemplo, expressava lealdade e aliança em meio a disputas internas. Após a independência, ela foi substituída pela bandeira de Gana.

A bandeira em destaque se insere no processo de popularização desses itens, que, diante da demanda do mercado internacional, passaram a integrar coleções de museus como obras de arte e inspiraram ateliês a reproduzir exemplares. Confeccionada em tecido, com bordas em azul e amarelo e uma cena central em rosa, ela apresenta apliques que retratam dois personagens laçando um animal com chifres, possivelmente um boi, enquanto uma figura, de cor distinta, observa e aponta a situação. No canto direito, há ainda a referência à bandeira britânica. A mensagem transmitida pode ser ambígua ou de difícil interpretação fora do contexto cultural de origem; contudo, com frequência, essas imagens estão ligadas a narrativas que ilustram regras de conduta, em que os animais e suas qualidades servem como metáforas para características humanas e relações sociais.

Cristina Fernandes

Referências:

CHRISTENSEN, James Boyd. The Role of Proverbs in Fante Culture. *Africa: Journal of the International African Institute*, v. 28, n. 3, p. 232-243, 1958.

LACISTE, Kristen. *Asafo flags. Smart History: the center for public art history*, [s. l.], 2021. Disponível em https://smarthistory.org/asafo-flags/. Acesso em 22 ago. 2025.

MICOTS, Courtnay. Griffins, Crocodiles, and the British Ensign: Kweku Kakanu's Asafo Flags and Followers. In: COOKSEY, Susan (ed.). *Africa Interweave*. Gainesville: Samuel P. Harn Museum of Art, 2011. p. 142-144.

QUARCOOPOME, Nii O. Akan Ceremonial Cloths, Costumes, and Flags. *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, v. 91, n. 14, p. 54-73, 2017.

ROSS, Doran H. Come and try: Towards a History of Fante Military Shrines. *African Arts*, v. 40, n. 3, p. 12-35, 2007.

_____. True colours, faux flags, and tattered sales. *African Arts*, v. 43, n. 2, p. 1-7, 2010.



Bandeira Asafo, data não identificada
Aplique de tecido e bordado em tecido, 98 x 148 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2008

Povo Kota (Gabão)

Autoria não identificada

A imagem retrata um objeto cerimonial tradicional do povo Kota, originário do atual Gabão e da República do Congo, na África Central. Denominado *mbulu ngulu*, esse tipo de escultura desempenha papel central nos rituais funerários e na preservação da memória ancestral.

Composta por uma estrutura de madeira recoberta por lâminas metálicas finas — possivelmente de latão ou cobre —, a obra utiliza intencionalmente o brilho do metal para afastar espíritos malévolos e proteger as relíquias sagradas. Linhas e padrões geométricos gravados no metal criam texturas que remetem a marcas corporais simbólicas, relacionadas ao status social e aos vínculos de linhagem, conforme as convenções estéticas kota.

Na parte superior, destaca-se uma cabeça estilizada de formato oval, com testa proeminente e elementos que compõem uma espécie de diadema ou auréola, formando uma silhueta geométrica e abstrata. Os olhos estreitos, o nariz retilíneo e a boca discreta conferem-lhe um caráter impessoal, reforçando seu papel como emanação espiritual, e não como retrato individual. Abaixo da cabeça, a estrutura prolonga-se em um losango vazado que representa um corpo altamente estilizado, reduzido a ombros e braços, sustentado por um eixo vertical. Essa parte inferior permitia a fixação da escultura sobre cestos funerários, frequentemente confeccionados em fibras vegetais, nos quais eram depositados crânios, ossos e objetos rituais pertencentes a ancestrais ilustres.

Na cosmologia kota, os ancestrais desempenham papel ativo no equilíbrio da comunidade, garantindo fertilidade, saúde, sucesso nas caçadas e coesão social. O *mbulu ngulu*, portanto, não deve ser compreendido como objeto decorativo, mas como dispositivo sagrado, marcador da presença ancestral, capaz de transmitir força e autoridade aos chefes vivos e às gerações futuras.

A obra do acervo do Museu, entretanto, não foi utilizada em contextos ritualísticos tradicionais; foi produzida diretamente para o mercado de arte, destinada à apreciação estética e à comercialização, desvinculando-se assim de sua função original.

Gabrielle Nascimento

Referência:

SMARTHISTORY. *Keeping Your Loved Ones Close: A Kota Reliquary Figure*. YouTube, 28 nov. 2018. Disponível em https://youtu.be/17VclhKhOSY?si=xLvnsWoqdp8uKgN0. Acesso em 11 ago. 2025.



Figura de relicário, século XX
Entalhe em madeira e cobre, 58 x 28,6 x 6,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Povo Luba (República Democrática do Congo)

Autoria não identificada

Trata-se de um banco cerimonial do povo Luba, conhecido como *kipona*, originário da região sudeste do atual território da República Democrática do Congo.

A escultura apresenta uma figura feminina de feições simétricas e serenas, com olhos amendoados semicerrados, sobrancelhas arqueadas e um elaborado penteado de tranças entalhadas que seguem o contorno do crânio. Esses elementos evocam sabedoria, contenção e a conexão espiritual com os ancestrais, além de práticas estéticas e identitárias valorizadas por esse povo.

Os longos braços sustentam com firmeza o assento circular, sugerindo equilíbrio e força. Os braceletes esculpidos reforçam o prestígio da figura, enquanto os seios volumosos, o ventre proeminente e os quadris largos remetem à fertilidade e à geração da vida. Segundo a tradição oral luba, os seios também simbolizam a capacidade ritual de guardar os segredos sagrados da realeza, atribuída às mulheres, consideradas guardiãs da sabedoria ancestral e da legitimidade do poder. As escarificações em relevo — visíveis no abdômen, no peito e ao redor do umbigo — funcionam como inscrições biográficas, marcando pertencimento, posição social, funções rituais e vínculos de linhagem.

O banco, esculpido em madeira, é sustentado por uma figura feminina ajoelhada que eleva o assento sobre a cabeça. Essa representação reforça o papel central das mulheres na sociedade luba, em que o princípio feminino atua como elo entre o mundo visível e o invisível. Em um sistema matrilinear, a sucessão dos líderes ocorre por meio da linhagem materna. As mulheres geram, educam e aconselham os reis, permanecendo como figuras de legitimidade mesmo após sua ascensão ao trono. Em algumas narrativas míticas, é uma mulher quem inaugura a presença humana na Terra, originando os clãs.

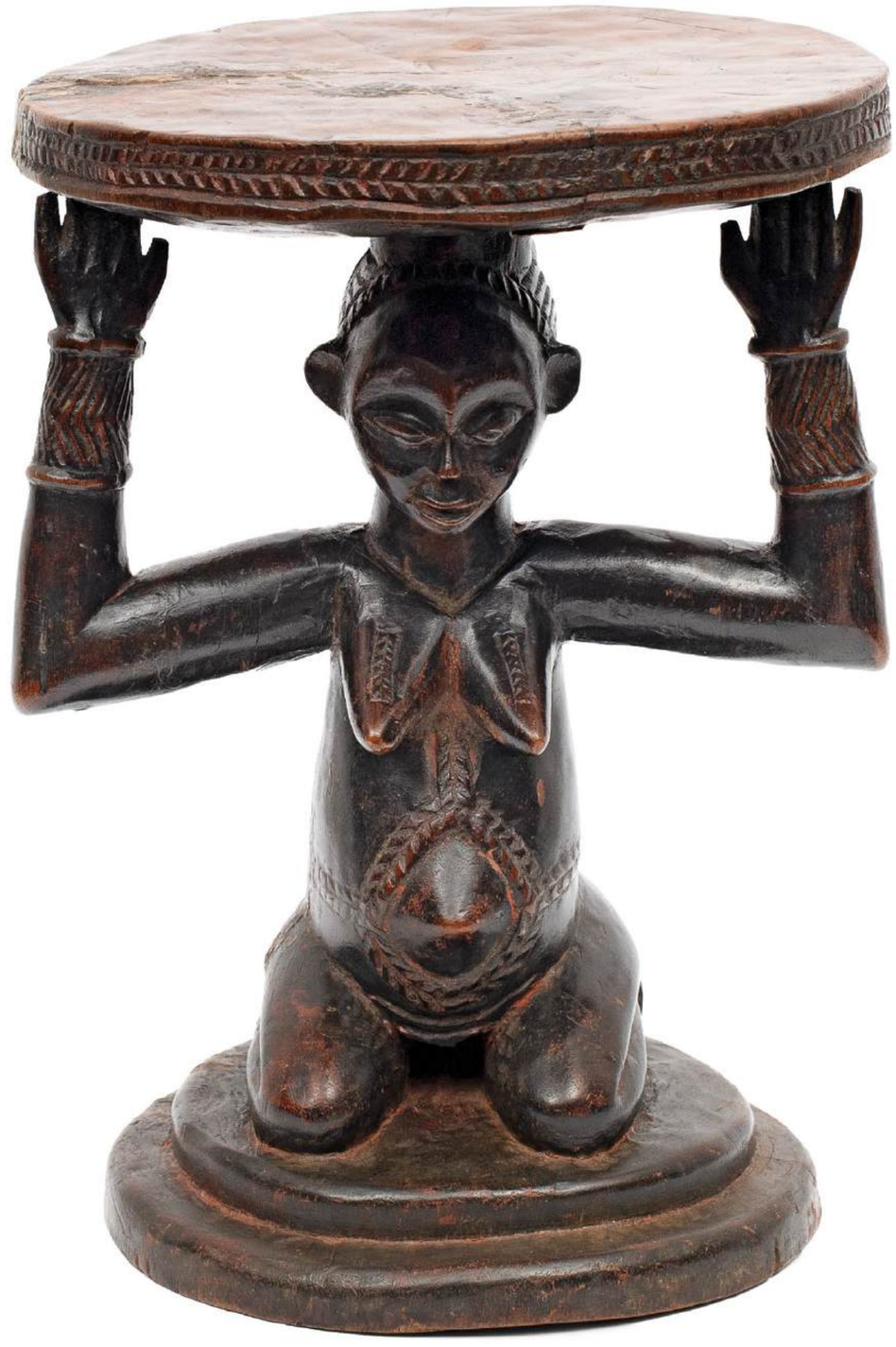
Apesar de sua aparência funcional, o *kipona* não é utilizado como assento cotidiano. Trata-se de um objeto sagrado, receptáculo do espírito de chefes ancestrais. Ele expressa, assim, a cosmovisão Luba, na qual o feminino e a ancestralidade sustentam, conjuntamente, a ordem da vida.

Gabrielle Nascimento

Referências:

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva; SILVA, Renato Araújo da. *África em Artes*. São Paulo: Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, 2015.

LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART. *Shaping Power*. YouTube, 18 jul. 2013. Disponível em https://tinyurl.com/yt-kZ4dXs7uNaM. Acesso em 11 ago. 2025.



Banco Mbombo, século XX
Entalhe em madeira, 35,5 x 26 x 21,7 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Povo Mende (Serra Leoa)

Autoria não identificada

Tradicionalmente, a máscara sowei é utilizada pelas integrantes da sociedade Sande do povo Mende, em Serra Leoa, durante rituais de iniciação feminina. Esses rituais transmitem saberes relacionados à maternidade, à vida conjugal e aos papéis sociais atribuídos às mulheres. Também são usadas em outras ocasiões cerimoniais, como na aplicação da justiça em casos de transgressão, bem como em homenagens fúnebres a líderes comunitários respeitados.

Na contramão do que é comum em outras culturas africanas, seu uso ritual é exclusivo das mulheres, ainda que a confecção seja realizada por homens.

A peça aqui apresentada é esculpida em madeira com acabamento escuro e monocromático. Trata-se de uma máscara de capacete, que cobre integralmente a cabeça da dançarina e é projetada para ser leve e confortável, facilitando sua utilização durante longas performances. Essa forma também permite o completo ocultamento da identidade da dançarina, uma exigência fundamental: a mulher mascarada não representa a si mesma, mas encarna um espírito tutelar ancestral.

A face da máscara é composta por olhos semicerrados e voltados para baixo, que sugerem calma, introspecção e modéstia — qualidades morais valorizadas na sociedade mende. As orelhas discretas, a testa ampla e lisa, o nariz delicado e a boca pequena e cerrada reforçam o ideal de autocontenção e silêncio, atributos relacionados à sabedoria espiritual e à preservação dos segredos. Outro elemento significativo são os anéis esculpidos no pescoço, que simbolizam o volume corporal, entendido como sinal de fartura, prosperidade, fertilidade e saúde. O penteado, talhado diretamente na madeira, incorpora trançados geométricos e a figura de uma ave, frequentemente associada a sabedoria, proteção e mediação entre mundos.

No contexto contemporâneo, tanto a organização tradicional da sociedade Sande quanto o uso das máscaras sowei ainda persistem em algumas regiões de Serra Leoa e países vizinhos. A intensificação de processos de islamização mais rigorosos em determinados territórios tem provocado transformações estruturais significativas e, em alguns casos, levado à dissolução parcial ou completa dessa instituição, comprometendo a continuidade de suas práticas rituais.

Gabrielle Nascimento

Referências:

BOONE, Sylvia Ardyn. *Radiance from the waters: ideals of feminine beauty in Mende art*. New Haven: Yale University Press, 1986.

MCCLUSKY, Pam. Long steps never broke a back. In: PRINCE, Sue (Org.). *Art from Africa: long steps never broke a back*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

PHILLIPS, Ruth B. *Representing woman: Sande masquerades of the Mende of Sierra Leone*. Los Angeles: University of California Press, 1995.

GROOTAERS, Jan-Lodewijk; BORTOLOT, Alexander. *Visions from the Forests: The Art from Liberia and Sierra Leone*. Exh. Cat. Minneapolis Institute of Arts. Seattle e Londres: The University of Washington Press, 2014.

SMARTHISTORY. *Bundu/Sowei (Mende people) helmet mask*. YouTube, 20 ago. 2015. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=FN1qz8tp89g&t=15s. Acesso em 07 ago. 2025.



Máscara sowei, século XX
Entalhe em madeira e tinta, 41 x 22 x 28 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Povo Songye (República Democrática do Congo)

Autoria não identificada

A escultura representa uma figura feminina e incorpora elementos característicos das figuras de poder do povo Songye, localizado no atual território da República Democrática do Congo, na África Central. Longe de serem "fetiches", como interpretaram viajantes, missionários e colecionadores europeus, os inquices são, na cosmologia songye, receptáculos de forças sagradas ativadas por rituais conduzidos para proteção espiritual, cura de enfermidades, promoção da prosperidade, equilíbrio social, fertilidade e aplicação de justiça.

A figura, associada à autoridade política e espiritual, apresenta um rosto de feições simétricas e geometrizadas, coberto por pátina esverdeada resultante da oxidação de cobre ou ligas metálicas. A expressão serena, com olhos semicerrados e sobrancelhas arqueadas, transmite introspecção e sugere conexão com o plano espiritual. Ao redor da cabeça, destaca-se um adorno disposto radialmente, composto por penas, fibras vegetais e fragmentos metálicos. No topo, dois chifres laterais contêm *bisimba* — substâncias de origem animal, vegetal e mineral consideradas mágicas — responsáveis por ativar o poder espiritual do nkisi. Na tradição songye, a cabeça é concebida como centro da força vital (*nyama*), e os ornamentos que a circundam potencializam sua função de mediação entre os mundos visível e invisível.

A escultura é representada apenas da altura do abdômen para cima, sem membros inferiores esculpidos; a parte inferior é substituída por uma estrutura de cestaria, recoberta por saia de ráfia e peles de animais de diferentes texturas e cores. Um cinturão trançado sustenta amuletos e recipientes rituais, como uma cabaça esférica, associada à contenção e circulação de energias espirituais. O torso exibe seios e mãos apoiadas simetricamente sobre o abdômen volumoso, no qual se destaca um umbigo protuberante — elemento recorrente que, no contexto songye, simboliza a ligação vital entre o indivíduo, a comunidade e os ancestrais, remetendo também à fertilidade e à continuidade da vida.

Concepções e práticas associadas aos inquices atravessaram o Atlântico e foram reinterpretadas em contextos afro-diaspóricos, como nas tradições religiosas do vodun haitiano.

Gabrielle Nascimento

Referências:

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva; SILVA, Renato Araújo da. *África em Artes*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015.

_____. *Africana: o diálogo das formas*. São Luís: Centro Cultural Vale Maranhão, 2018.

LAGAMMA, Alisa (org.). *Eternal ancestors: the art of the Central African reliquary. Nova York: Metropolitan Museum of Art*; New Haven: Yale University Press, 2007.

HERSAK, Dunja. Reviewing power, process, and statement: the case of Songye figures. *African Arts*, Los Angeles, v. 43, n. 2, p. 38–51, 2010.

MACGAFFEY, Wyatt. Complexity, astonishment and power: the visual vocabulary of Kongo minkisi. *Journal of Southern African Studies*, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 188–203, 1988.

NEYT, François. *Songye: the formidable statuary of Central Africa*. Munique: Prestel, 2009.

SMARTHISTORY. *Power figure: male (Nkisi)*. *YouTube*, 13 mar. 2017. Disponível em https://youtu.be/H9iy5TTALBQ?si=UJ6DCBmG_uGgtq7y. Acesso em 11 ago. 2025.

VERSWIJVER, Gustaaf (org.). *Masterpieces from Central Africa: Royal Museum for Central Africa*. Tervuren: Prestel, 1996.

VOLAVKOVA, Zdenka. Nkisi figures of the Lower Congo. *African Arts*, Los Angeles, v. 5, n. 2, p. 52–89, 1972.



Estatueta inquice, século XX
Entalhe em madeira, metal, pigmentação, couro, plumária, fibra vegetal, cabaça e chifre de animal, 56,5 x 39,8 x 42,6 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Eduardo Couto, 2011

Povo Iorubá (Nigéria)

Autoria não identificada

A primeira máscara apresentada pertence à tradição gueledé, manifestação ritual do povo Iorubá, originário da região que hoje corresponde ao sudoeste da Nigéria e ao sudeste do Benim. Máscaras como essa são utilizadas em cerimônias públicas voltadas à celebração das mulheres mais velhas, detentoras de um poder espiritual fundamental para a manutenção da ordem, da fertilidade e da harmonia coletiva.

Apesar de representarem figuras femininas, as máscaras são usadas exclusivamente por homens iniciados, que se vestem com trajes elaborados e, frequentemente, integram à indumentária seios de madeira. As apresentações ocorrem em espaços públicos, como os mercados, locais associados ao poder social das mulheres.

Entalhada em madeira, a máscara apresenta um rosto humano estilizado com olhos amendoados vazados, nariz largo, lábios espessos e expressão serena, atributos que evocam sabedoria, ancestralidade e autoridade. A presença da barba indica o prestígio dessas figuras maternas sagradas. Marcas faciais entalhadas reforçam a identificação étnica, estética e social da personagem retratada. O topo da máscara é composto por uma estrutura narrativa esculpida, destacando-se duas armas verticais, entre as quais se entrelaçam serpentes culminando em pássaros suspensos pela boca da cobra central. Esses elementos simbolizam forças espirituais associadas ao universo feminino: as serpentes remetem à força vital e ao poder oculto; os pássaros, por sua vez, evocam a capacidade de mediação entre mundos e remetem ao poder das Ìyáàmi Òsòròngà. Já as armas podem representar justiça ou crítica social. A combinação desses elementos reforça a função cosmológica e moral da máscara, em que o feminino atua como elo entre o visível e o invisível.

A segunda máscara pertence à tradição egungun, e é utilizada em cerimônias dedicadas aos ancestrais masculinos, que são ritualmente convocados para intervir no mundo dos vivos, orientando, protegendo e reafirmando os vínculos comunitários.

Esculpida no formato de elmo, a peça apresenta feições humanas bem definidas: olhos salientes, nariz retilíneo, boca entreaberta e expressão contida, transmitindo dignidade e respeito. As escarificações faciais e a gola entalhada ao redor do queixo e do pescoço reforçam seu caráter hierático. Um dos aspectos mais singulares é a estrutura superior, composta por dois elementos alongados e triangulares que remetem a grandes orelhas, simbolizando a capacidade do ancestral de ouvir e interceder espiritualmente.

Gabrielle Nascimento

Referências:

AKÍNRÚLÍ, Olúségun Michael. Gèlèdè: o poder feminino na cultura iorubá. *Revista África e Africanidades*, ano III, n. 12, fev. 2011.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva; SILVA, Renato Araújo da. *África em Artes*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015.

_____. *Africana: o diálogo das formas*. São Luís: Centro Cultural Vale Maranhão, 2018.

DREWAL, Henry John; PEMBERTON, John; ABIODUN, Rowland. *Yoruba: Nine Centuries of African Art and Thought*. Nova York: Center for African Art, 1989.

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 de mestrado, Universidade de São Paulo, 2008.

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





Máscara gueledé, século XX
Entalhe em madeira e tinta, 40,5 x 36 x 45,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Máscara egungun, século XX
Entalhe em madeira, 46,3 x 28 x 36,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Povo Iorubá (Nigéria)

Autoria não identificada

As esculturas representam gêmeos, conhecidos na tradição iorubá como ibeji, termo derivado de *ibi* (“nascido”) e *eji* (“dois”), usualmente traduzido como “nascidos em dupla” ou “gêmeos”. Os Iorubás apresentam uma das maiores taxas de natalidade gemelar do mundo.

Em sua cosmologia, gêmeos são considerados entidades sagradas, associadas à fertilidade, prosperidade, proteção e ao equilíbrio entre os mundos visível e invisível. Seu nascimento é celebrado por meio de rituais que envolvem música, dança e oferendas aos orixás. No Brasil, essa tradição foi parcialmente preservada nos contextos do candomblé e da umbanda, sendo frequentemente associada aos santos católicos Cosme e Damião.

A crença de que os gêmeos compartilham uma mesma essência vital fundamenta o costume de esculpir uma estatueta para representar aquele que faleceu, caso isso ocorra. Se ambos morrem, confeccionam-se duas figuras. Essas estatuetas são tratadas como seres vivos: são alimentadas, banhadas, vestidas e carregadas nas costas da mãe em envoltórios de pano, como crianças, com o intuito de preservar o vínculo espiritual e restaurar o equilíbrio familiar e comunitário.

As estatuetas aqui apresentadas são talhadas em madeira pigmentada em tons escuros e policromada com aplicação de tintas, apresentando proporções corporais estilizadas.

Embora representem crianças do sexo feminino e masculino, as figuras são esculpidas como adultos idealizados, expressando a concepção de maturidade plena e a atualização simbólica de um potencial de vida interrompido precocemente.

Ao longo do século XX, a produção dessas estatuetas passou por transformações. Em contextos urbanos, tornou-se comum o uso de materiais industriais, bonecas de plástico e, mais recentemente, fotografias como suportes simbólicos da presença espiritual do falecido. Paralelamente, escultores iorubás passaram a produzir ibejis destinados ao mercado de arte e ao turismo, concebidos com finalidade estética, dissociados de sua função ritual original.

Gabrielle Nascimento

Referências:

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva; SILVA, Renato Araújo da. *África em Artes*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015.

DREWAL, Henry John; PEMBERTON, John; ABIODUN, Rowland. *Yoruba: Nine Centuries of African Art and Thought*. Nova York: Center for African Art, 1989.

WHITE, Anthony G. *The Trouble with Twins: Image and Ritual of the Yoruba ère ìbejí*. Londres: University of Toronto Press; Lagos: Federal Ministry of Cultural Affairs, 2010.

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





Ibeji, século XIX
Entalhe em madeira, tecido, fibra vegetal, búzios, contas e tinta, 46,5 x 14,5 x 10 cm e 48 x 14 x 10 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Rafaela Kennedy

(Manaus, AM, Brasil, 1994)

Natural de Manaus, Amazonas, Rafaela Kennedy recusou a lógica dominante de integração ao polo industrial local e, após concluir o ensino médio, mudou-se para o interior do estado de São Paulo com o intuito de reinventar seu futuro. Em Campinas, construiu uma trajetória entrelaçada por afetos, ativismo e produção de imagens: suas lentes tornaram-se tanto testemunhas quanto participantes de processos coletivos. Atuou no Movimento Estudantil, registrando ocupações, marchas e lutas por permanência, cotas raciais e direitos da população LGBTQIAPN+, além de ter organizado a primeira Semana Trans da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Paralelamente, sua produção autoral consolidou-se como ato de memória e celebração.

Na fotografia digital em cores *Vaskes eterna*, Rafaela retrata o dorso de uma pessoa negra, maquiada e com os cabelos pintados de loiro penteados para trás. De forma descontraída, ela segura uma galinha nas mãos; a ave, imóvel, fixa o olhar em direção a quem encosta seu bico aos lábios, como em um beijo. A modelo é sua amiga travesti Dil Vaskes Serafim, responsável pela Casa Xirê Axé dos Orixás e integrante do grupo de pessoas que passaram pelo ateliê TRANSmoras — coletivo fundado por Kennedy em parceria com Vicenta Perrotta, dedicado ao fortalecimento criativo e profissional de pessoas trans. Ao registrar presenças e redes de cuidado espiritual e afetivo na cidade de Campinas — cidade conhecida por ter sido a última do país a abolir a escravidão —, a artista reafirma sua vocação e seu propósito: tornar visíveis as belezas travestis.

Sua pesquisa articula fotografia, moda e performance como instrumentos para disputar e reconfigurar os espaços imagéticos destinados a corpos de pessoas trans, travestis e não binárias. Em vez de reforçar narrativas centradas na violência, na morte e na marginalização — realidades que atravessam essas existências — sua obra afirma o lugar da vida e da coletividade. Produz imagens que buscam naturalizar corpos dissidentes, inserindo-os na paisagem, no cotidiano e na própria trama da natureza, reivindicando-os como parte intrínseca do mundo.

Cristina Fernandes

Referências:

DIAS, Claudenilson; COLLING, Leandro. Resistências e rejeições nas vivências de pessoas trans no Candomblé da Bahia. *EX AEQUO (OEIRAS)*, n. 38, p. 95-110, 2018.

MONTEIRO, Gabriel. Me vejo em você. *Elle Revista*. 6 de agosto de 2021. Disponível em https://tinyurl.com/4bxkzmv7. Acesso em 11 ago. 2025.

RAFAELA Kennedy. *Prêmio Pipa*. Disponível em https://tinyurl.com/4ffcrbd7. Acesso em 11 ago. 2025



Vaskes eterna, 2019
Impressão sobre fotografia digital em Photo Rag Ultra Smooth, 120 x 80 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação da artista, 2025

Raquel Trindade

(Recife, PE, Brasil, 1936 - Embu das Artes, SP, Brasil, 2018)

Nascida em Pernambuco, “Dona Raquel” se mudou ainda na infância para o Rio de Janeiro, onde foi registrado seu nascimento. Na capital fluminense, teve intenso contato com as artes por influência de seus pais, Solano (1908-1974) e Margarida Trindade. Participou de experências marcantes como o Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado por Abdias Nascimento (1914-2011), e da criação do Teatro Popular Brasileiro (TPB). Ao lado de um grupo de artistas, sua família viajava pelo Brasil e por outros países. Na década de 1960, após uma apresentação teatral, conheceram a cidade de Embu e nela fixaram residência artística. Desde então o município se consolidou como um importante poo de articulação cultural, passando a ser conhecido como Embu das Artes — denominação oficializada em 2011.

Multiartista, Kambinda, como era conhecida, se dedicou às artes plásticas, à dança e à poesia. Fundou a Nação Kambinda de Maracatu e ministrou cursos na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É também autora de obras publicadas, como *Embu: de aldeia de M'Boy a terra das artes* (2011).

Por sua atuação, é impossível pensar na valorização e preservação da cultura negra no Brasil sem mencionar a contribuição da família Trindade. Dona Raquel e o Teatro Popular Solano Trindade desempenharam um papel fundamental na transmissão das danças afro-brasileiras em suas diversas manifestações, como o maracatu do Recife, o jongo, o coco do Nordeste, o bumba meu boi de Pernambuco, o samba-lenço rural Paulista, a dança dos orixás, entre outras.

A artista recusava ser classificada como naïf, reafirmando-se como uma criadora que pinta “tudo sobre o negro”. Esse posicionamento pode ser observado em obras como *Pau de sebo* que integra o acervo do Museu.

A imagem retrata uma tradicional brincadeira nordestina, comum nas festas juninas, em que participantes tentam subir um mastro escorregadio, untado com óleo, graxa ou outro material, para alcançar um prêmio colocado em seu topo.

Felipe Oliveira Campos

Referências:

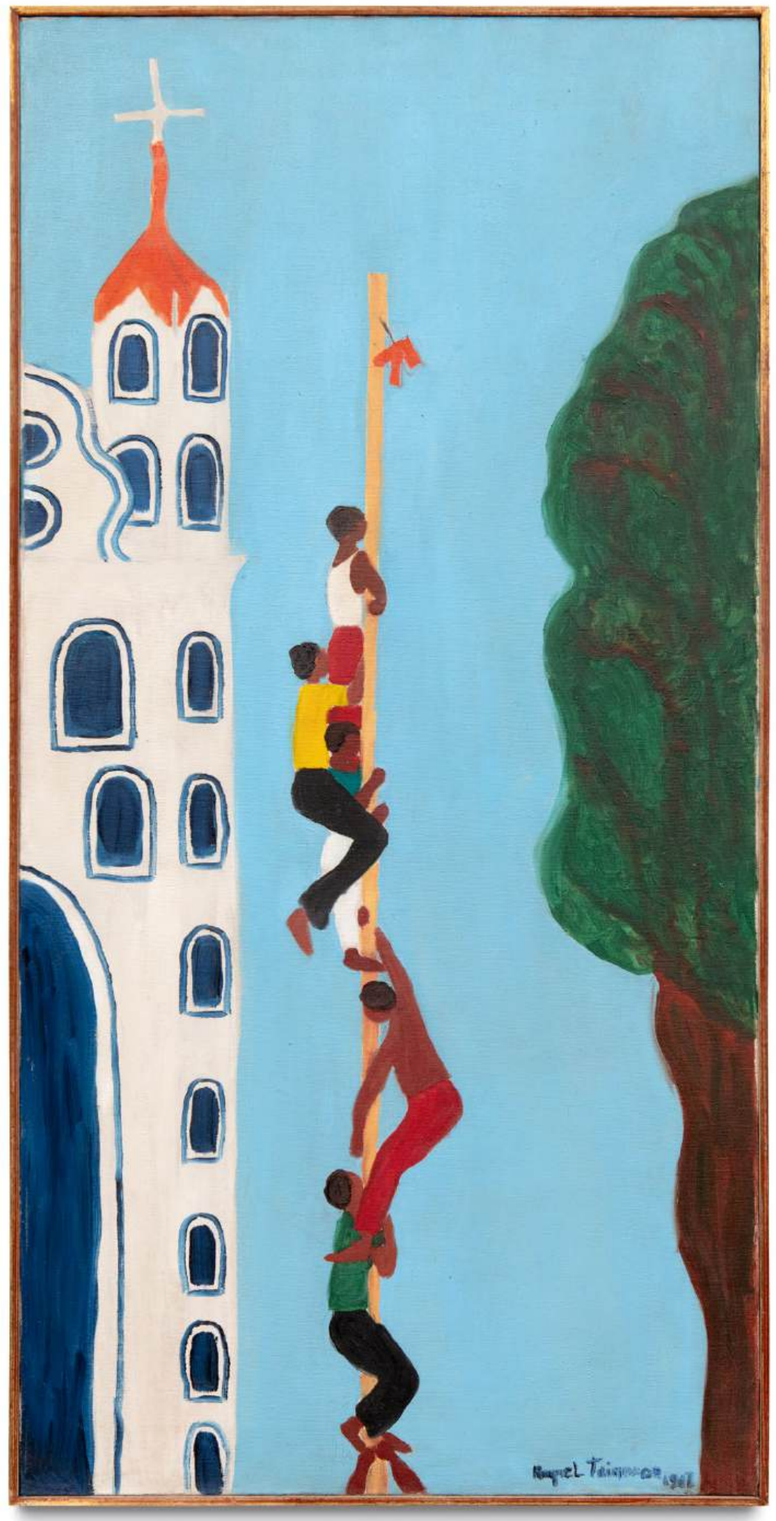
ITAÚ CULTURAL. *Raquel Trindade - Série + 70*. YouTube, 20 jul. 2015 Disponível em https://tinyurl.com/mr3pzm96. Acesso em 11 jul. 2025.

RAQUEL TRINDADE. In: *Enciclopédia Itaú Cultural*, São Paulo: Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2025. Disponível em https://tinyurl.com/43bh5se7. Acesso em 11 jul. 2025.

NOGUEIRA, Roberto. Raquel Trindade, multiartista e matriarca da cultura negra, morre aos 81. *Brasil de Fato*, 01 fev. 2020. Disponível em https://tinyurl.com/muwed562. Acesso em 11 jul. 2025.

SESC SP. Ocupação ‘Olhares Inspirados: Raquel Trindade, Rainha Kambinda’ no Sesc 24 de Maio. 2021). *Sesc São Paulo*, 26 out. 2021. Disponível em https://tinyurl.com/3nmafuz8. Acesso em 11 jul. 2025.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. *Raquel Trindade, a Kambinda, e a arte afro-brasileira*. Instituto de Artes da Unicamp, s.d. Disponível em https://www.iar.unicamp.br/raquel-trindade/. Acesso em 11 de julho de 2025.



Pau de sebo, 1967
Óleo sobre tela, 101 x 51 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Rémi Samuz

(Cotonu, Benim, 1982)

Desde a infância, ao manipular materiais e criar esculturas em miniatura, surgiu o apelido que mais tarde se transformaria em seu nome artístico: *Rémi s'amuse* ("Rémi está se divertindo"). Sua formação em mecânica lhe proporcionou ferramentas fundamentais para explorar o metal, que viria a se tornar sua principal materialidade. Em 2003, decidiu abandonar o trabalho como maquinista para se dedicar inteiramente à produção artística e, entre 2009 e 2012, passou por um período de formação no estúdio do renomado pintor e escultor beninense Dominique Zinkpè. Samuz trabalha principalmente com arame metálico, tecendo-o e trançando-o meticulosamente para criar esculturas complexas, inspirado nos ninhos de pássaros que observava. Para o artista, suas criações são um convite à reflexão sobre a humanidade.

Seu trabalho, hoje reconhecido internacionalmente, integrou a exposição *Africa Africans* (2015), no Museu Afro Brasil (MAB), e participou de duas edições da Bienal de Arte Africana Contemporânea de Dakar (2014, 2018). Também esteve presente em mostras na Espanha, França e Costa do Marfim. No Benim, destacam-se a coletiva *Artes do Benim, ontem e hoje: da restituição à revelação* (2022), no Palais de la Marina, e a individual *Conférence de femmes* (2018), no Instituto Francês em Cotonu.

A obra *Cinco personagens à procura de um autor* apresenta cinco esculturas de arame trançado em escala natural, dispostas sobre pequenos pedestais. Cada figura, de corpo inteiro, aparece em pé, com os braços estendidos para baixo e as mãos sobrepostas atrás do corpo. O uso do arame confere leveza e transparência às esculturas. O material, simultaneamente rígido e flexível, permite ao artista construir volumes e contornos definidos sem perder a permeabilidade visual. Apesar da uniformidade na postura, as figuras revelam sutis diferenciações anatômicas — como a posição dos braços, a altura e, no caso de uma delas, a presença dos seios.

A escolha do título evoca a peça teatral do italiano Luigi Pirandello (1837-1936), *Seis personagens à procura de um autor* (1921), onde personagens abandonadas por seu criador invadem o ensaio de uma peça de teatro para convencer o diretor da companhia a colocar suas vidas em cena. Essa referência amplia o sentido da obra, para uma reflexão sobre a fragmentação da identidade humana, ausência de autoria e representação.

Cristina Fernandes

Referências:

AFRICAN DIGITAL ART. *Weaving with wire: Beninese contemporary artist Remy Samuz*. 03 set. 2018. Disponível em https://tinyurl.com/j27nxc8a. Acesso em 02 set. 2025.

ARAUJO, Emanoel (org.). *Africa Africans*. São Paulo: Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, 2015.

GALLERY CONTEMPORARY AFRICAN ART. *Rémy Samuz – Biography*. Disponível em https://tinyurl.com/mpnw8jww. Acesso em 02 set. 2025.



Cinco personagens à procura de um autor, 2014
Arame metálico, 180 x 50 x 30 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação do artista, 2015

Rommulo Vieira Conceição

(Salvador, BA, Brasil, 1968)

Apesar de ter nascido em Salvador e iniciado ali sua relação com as artes plásticas, foi em Porto Alegre que Rommulo Vieira Conceição aprofundou seu interesse pelo abstracionismo na arte contemporânea, aproximando-se dos debates sobre cultura e desigualdade racial. Graduado, mestre e doutor em geociências, após uma série de pós-doutorados o artista voltou-se integralmente às artes visuais. Participou de mostras individuais no Instituto Goethe de Porto Alegre (2015) e no Centro Cultural São Paulo (2007), dentre outras instituições. Fez residência artística em Ekenäs (Finlândia). Ganhou os prêmios Rumos Visuais Itaú Cultural (2006), 1º Prêmio Funarte de Produção em Artes (2008/2009), Prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2012 – Galeria de São Paulo (2012) e Prêmio Aquisição Marcantonio Vilaça (2012). Além disso, participou da 8ª e 10ª edições da Bienal do Mercosul.

As obras de Rommulo são marcadas pela sobreposição de objetos e pelo uso expressivo das cores. Suas instalações propõem um debate crítico sobre a percepção e o uso do espaço público na contemporaneidade. Por meio delas, o artista tensiona as múltiplas camadas que constituem a ocupação desses espaços em uma sociedade que, muitas vezes, ergue barreiras à sua própria população. Artista de linguagem múltipla, atua também com objetos, desenho, fotografia e vídeo, além da escultura e da instalação.

A escultura de Rommulo Vieira Conceição que integra o acervo do Museu Afro Brasil retrata duas pias verdes apoiadas sobre uma base de granito preto. O interior das pias é pintado de azul, fazendo referência a uma lâmina d'água. Espalhadas por toda a cena, há quartinhas coloridas — pequenos jarros tradicionalmente utilizados em rituais de religiões de matriz africana. Esses mesmos elementos também estão presentes em *O espaço físico pode ser um lugar complexo, abstrato e em construção* (2021), uma de suas obras mais emblemáticas, produzida no contexto do programa Comissionamentos do Instituto Inhotim.

Felipe Oliveira Campos

Referências:

FILHO, Alexandre Briozo Gomes. Os vários eus de Rommulo Vieira Conceição. *Cultura, Jornal da Universidade*, UFRGS. 08 fev. 2023. Disponível em https://tinyurl.com/ymfn6kra. Acesso em 15 out. 2025.

ROMMULO Vieira Conceição. *Projeto Afro*. Disponível em https://projetoafro.siteswp.com.br/artista/rommulo-vieira-conceicao/ Acesso em 15 out. 2025.

ROMMULO Vieira Conceição. *35ª Bienal de São Paulo*, 2023. Disponível em https://35.bienal.org.br/participante/rommulo-vieira-conceicao/. Acesso em 15 out. 2025.



Duas pias ou quando o lugar se transforma em conteúdo, 2019
Porcelana e resina policromadas, 32,5 x 170 x 100 cm (pia)
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação do artista, 2019

Ronaldo Rego

(Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1935)

Ronaldo Rego é gravurista e escultor, tendo trabalhado também com pintura e cerâmica. Participou da histórica exposição internacional *Magiciens de la Terre* [Feiticeiros da Terra] (1989), realizada no Centre Pompidou, em Paris. É membro da Academia Brasileira de Arte, ocupando a cadeira de número 31. De ascendência europeia, Rego tem na umbanda uma de suas principais referências gráfico-conceituais, atuando também como sacerdote dessa religião.

Em termos técnicos, a maior parte de suas obras são esculturas produzidas em madeira policromada e ferro — materiais que evocam os elementos das religiões de matriz africana, nas quais a transformação de elementos naturais em objetos sagrados é um saber ancestral transmitido entre gerações.

Em sua obra, Rego mobiliza iconografias da umbanda que remetem a imagens de cultos religiosos, não se tratando, portanto, de peças meramente decorativas. Na obra *Casinha dos erês* escultura em exposição no Museu Afro Brasil (MAB), é possível observar a transposição de elementos das riscaduras da umbanda para formas tridimensionais, além da releitura de um oratório católico, recurso utilizado pelo artista para evidenciar o sincretismo religioso presente no Brasil. Ao serem transportados dos espaços rituais para o campo da arte, as peças de Ronaldo Rego reforçam a resistência das heranças culturais legadas pelas populações escravizadas no Brasil, ativando memórias coletivas e ancestrais por meio da linguagem escultórica.

Casinha dos erês integra um conjunto de 16 obras em madeira denominadas pelo artista como *O jogo do tableau-objet*, estruturadas para representar interpretações de um jogo de búzios. O artista materializa a simbologia das 16 jogadas que os 16 Odus representam, correspondendo às 16 mensagens de Ifá para todas as perguntas possíveis. As cores predominantes nas obras — branco, preto e vermelho — remetem, no imaginário iorubá, a significados específicos: o preto representa a potência da vida; o branco, o ato da vida; e o vermelho, a vida em sua plenitude. São também as cores que simbolizam os "três sangues do candomblé" e o seu axé vital.

Felipe Oliveira Campos

Referências:

CARAPELLI, Fernanda Barros. *Outra arte sacra: a abordagem da Umbanda na escola sob a luz da obra de Ronaldo Rego*. Trabalho de conclusão de curso de licenciatura em Artes Plásticas na Universidade Federal de Brasília, 2013.

FERNANDES, Raquel. *Arte, razão e fé: construtivismo e religiosidade em Ronaldo Rêgo, Emanoel Araujo e Jorge dos Anjos*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Retratos do Brasil na celebração dos 500 anos. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 45–56, 2001.

SOUZA, Vanessa Raquel Lambert. *A supervivência das imagens: esculturas e marcas gráficas na arte afro-brasileira*. Tese de doutorado, Universidade Estadual Paulista, 2017.



Casinha dos Erês, 1992
Madeira policromada e metal, 92 x 60 x 14,5 cm
Comodato

Rosana Paulino

(São Paulo, SP, Brasil, 1967)

Rosana Paulino é bacharel em gravura e doutora em artes visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e especialista em gravura pelo London Print Studio. Possui obras em importantes museus como o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), a Pinacoteca de São Paulo, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), o Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (Malba), a University of New Mexico Art Museum, nos Estados Unidos, e o Museu Afro Brasil Emanoel Araujo (MAB), em São Paulo.

¿História Natural? é um livro de artista de autoria de Rosana Paulino, composto por 12 pranchas que remetem às categorizações científicas utilizadas para a ordenação dos reinos animal e vegetal: "a flora", "a fauna" e "as gentes". Motivada pelo estudo da teoria da classificação das raças, que deu origem ao racismo científico do século XIX, a artista questiona, por meio de colagens, impressões, aquarela, costura e carvão, as pretensas premissas científicas que categorizaram pessoas, racializando-as e, dentro dessa hierarquia, classificando-as como inferiores em relação àqueles que passaram a ser definidos como brancos europeus.

Em uma das primeiras pranchas, é possível identificar um crânio, tradicionalmente utilizado em estudos sobre o desenvolvimento humano do século XIX, que visava identificar e documentar supostas diferenças raciais, acompanhado do questionamento de palavras como "progresso", "salvação" e "ciência". Na mesma página, observa-se um azulejo português com uma mancha vermelha que remete ao sangue e, do mesmo modo, à violência produzida pela colonização — crítica que se desenvolve ao longo de toda a obra. O livro reúne retratos de pessoas negras escravizadas, realizados por Augusto Stahl (1828-1877), Christiano Júnior (1832-1902) e Alberto Henschel (1827-1882), fotógrafos europeus que fixaram residência no Brasil.

Além disso, a artista posiciona-se frontalmente contra os estudos de Louis Agassiz (1807-1873), naturalista, geólogo e professor de Harvard, nascido na Suíça e naturalizado estadunidense, que esteve no Brasil no século XIX para pesquisar a fauna, a flora e a população miscigenada do país. Seus estudos influenciaram profundamente a consolidação do racismo científico no Brasil.

A artista apropria-se de imagens outrora difundidas por gabinetes de curiosidades, espaços que apresentavam seres "exóticos", escamoteando as violências sofridas por corpos racializados, para recontar uma história visual de resistência. Seu objetivo é romper com a naturalização de narrativas apresentadas como verdades absolutas sobre temas como escravidão, racismo e a própria ciência.

Felipe Oliveira Campos

Referências:

BARBOSA, Rosa Amélia; QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. Humanidade tecida no livro de artista de Rosana Paulino. *III Seminario Internacional de Investigación en Arte y Cultura Visual*. Universidad de la Republica Uruguay, 2019.. Disponível em https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/03.pdf. Acesso em 15 out. 2025.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias.Rosana Paulino: conexões arte e ciência. *Jornal USP*. Disponível em https://jornal.usp.br/articulistas/alecsandra-matias-de-oliveira/rosana-paulino-conexoes-arte-e-ciencia/. Acesso em 15 out. 2025.



¿História Natural? (livro de artista), 2016
Impressões sobre papel e sobre tecido (linoleogravura e ponta seca); costura em tecido; aquarela, carvão, colagem sobre papel, 29,5 x 39,7 x 1,5 cm (livro) | 31,6 x 42,7 x 3,4 cm (caixa)
Comodato

Rubem Valentim

(Salvador, BA, Brasil, 1922 – São Paulo, SP, Brasil, 1991)

Rubem Valentim estudou odontologia e jornalismo, e participou do movimento de renovação das artes plásticas na Bahia, ao lado de Mário Cravo Junior (1923-2018) e Carybé (1911-1997). Em 1962, recebeu o Prêmio de Viagem ao Exterior no Salão Nacional de Arte Moderna e viveu dois anos em Roma. Participou da Bienal de Veneza (1962), do 1º Festival Mundial de Artes Negras no Senegal (1966) e de oito edições da Bienal Internacional de São Paulo. Suas obras integram acervos como o Museu Afro Brasil (MAB), a Pinacoteca de São Paulo, o Museu de Arte Moderna (MAM) da Bahia, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), o Guggenheim Abu Dhabi, o Museum of Modern Art (MoMA) e a Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea de Roma.

Cresceu em uma família católica que também frequentava terreiros de candomblé, vivência religiosa plural que marcou sua trajetória. Essa convivência com distintos imaginários religiosos, somada ao contato com vastos acervos da cultura material africana em museus europeus, compôs o substrato ético e estético de sua produção. Como afirmou: "criando os meus signos-símbolos, procuro transformar em linguagem visual o mundo encantado, mágico." Artista das formas, Rubem Valentim utilizou a geometria como elemento sensível, capaz de comunicar e portar sentidos. Embora sua obra dialogue com os movimentos concretista e neoconcretista, desenvolveu uma linguagem singular, que chamou de "riscadura brasileira", onde incorporou elementos visuais de matriz africana e afro-brasileira, além de outros repertórios simbólicos, que vão do I Ching ao tarô.

O *Objeto emblemático nº 3*, foi produzido durante o período em que viveu em Brasília e expandiu sua prática para o tridimensional. A obra sintetiza direções centrais de sua produção: o diálogo entre arte e espiritualidade, a busca por uma linguagem brasileira não colonial e o entrelaçamento entre forma, símbolo e energia. Suas cores vibrantes remetem à simbologia nacional e às divindades do candomblé — Oxum, Ogum e Oxóssi. A forma totêmica imprime, em sua geometria, signos como o cálice Graal, as setas de transformação.

Cristina Fernandes

Referências:

ARAUJO, Emanoel (org.). *A Mão Afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Imprensa Oficial; Museu Afro Brasil Emanoel Araujo 2010.

BENTLEY, Brian W. *Modern Folklore: Rubem Valentim and the Categorical Transgressions of Brazilian Spiritual Abstraction*. Master of Arts, Institute of Fine Arts, New York University, 2013.

DARDASHTI, Abigail Lapin. Negotiating Afro-Brazilian Abstraction: Rubem Valentim in Rio, Rome, and Dakar, 1957–1966. *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*, 2018.

HERKENHOFF, Paulo. *A pedra de raio de Rubem Valentim: Obá-pintor de Casa de Mãe Senhora*. Instituto Rubem Valentim. Disponível em https://www.institutorubemvalentim.org.br/rubem-valentim. Acesso em 07 ago. 2025.

PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.). *Rubem Valentim: construções afro-atlânticas*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2018.

VALENTIM, Rubem. *Manifesto ainda que tardio*. 1976. Disponível em https://tinyurl.com/mabys56y. Acesso em 07 ago. 2025.



Objeto Emblemático nº 3, 1969
Madeira policromada e metal, 219 x 74 x 35 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Emblema - Logotipo Poético, 1975
Acrílica sobre tela, 50 x 70 x 2,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Sem título, 1990
Serigrafia sobre papel, 35,1 x 30,3 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Relevo emblema, 1982
Relevo sobre madeira e metal, 112 x 72 x 0,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo







Sérgio Vidal

(Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1945)

Aos 16 anos, em uma visita ao ateliê do músico e pintor Heitor dos Prazeres, Sérgio Vidal encontrou na arte a linguagem que buscava para comentar a vida. Em silêncio, sem revelar aos familiares, passou a dedicar suas noites ao desenho e à pintura em aquarela, até reunir incentivo e coragem para lançar seu trabalho ao público. Hoje, com mais de cinco décadas de trajetória, Vidal afirma que sua arte "é feita para falar da vida, mostrando como encontramos sempre um jeito de viver e resistir". Valorizando a cultura negra e afrodescendente, retrata o cotidiano do Rio de Janeiro em imagens que exaltam o universo do carnaval, da música, do botequim, bem como os ofícios do trabalhador — alfaiates, costureiras, pedreiros, operários —, fontes constantes de inspiração. Suas obras, marcadas por cores vibrantes e minuciosos detalhes, já foram classificadas como primitivas, naïf ou espontâneas, categorias que revelam sua recusa aos modelos acadêmicos de matriz europeia.

Expôs pela primeira vez em 1972. Suas obras já circularam em países como Bélgica, Estados Unidos e França, e participaram de mais de 78 exposições coletivas. Hoje, há trabalhos seus em os acervos do Museu de Arte Brasileira (MAB) da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP); Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), Pinacoteca de São Paulo e Museum of Fine Arts, Boston.

A obra *Marcenaria* apresenta uma cena no interior de uma oficina. Prateleiras e estantes com garrafas, caixas e utensílios organizam o espaço, enquanto no chão as aparas e lascas de madeira indicam o trabalho em andamento. Em primeiro plano, no centro da composição, um homem de camisa laranja e calça escura está curvado sobre a bancada de trabalho, utilizando uma furadeira manual, enquanto à direita do público outro personagem estende uma fita métrica para medir uma tábua. À esquerda, um jovem de camisa amarela, que observa atentamente o gesto do marceneiro, com uma vassoura na mão, parece interromper sua própria atividade para aprender com o mestre.

Segundo Vidal, o jovem seria o principal foco da pintura. A figura do aprendiz — aquele que aprende a partir da observação — reflete sua própria trajetória: aos 12 anos, como auxiliar em um laboratório fotográfico, e aos 13, como aprendiz de metalurgia. Essas experiências marcaram seu contato com o universo do trabalho manual, não apenas copiando o que via, mas encontrando soluções próprias para aquilo que observava.

Cristina Fernandes

Referências:

ENTREVISTA realizada com o artista no dia 03 de setembro de 2025.

SÁ, Eduardo. Sempre gostei de fazer minha pintura pelo que sinto e interpreto da vida, explica artista Sergio Vidal. *Mídia Ninja*, 5 jan. 2019. Disponível em https://midianinja.org/sempre-gostei-de-fazer-minha-pintura-pelo-que-sinto-e-interpreto-da-vida-explica-artista-sergio-vida/. Acesso em 19 out. 2025.



Marcenaria, 1973
Óleo sobre tela, 56 x 76 x 3,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Severino Vitalino
(Vitalino Filho)

(Sítio Campos, PE, Brasil, 1940 - Caruaru, PE, Brasil, 2019)

Severino Vitalino nasceu no Sítio Campos, em Pernambuco, em 1940, mas ainda criança mudou-se com a família para Caruaru, no mesmo estado. Administrou a Casa-Museu Mestre Vitalino, antiga residência de sua família, no bairro de Alto do Moura, em Caruaru, até a sua morte, transformando esse espaço em importante ponto cultural da cidade. Integra a Alameda dos Mestres da Feira Nacional de Negócios de Artesanato (Fenearte) desde a sua primeira edição, em 2000.

O *Boi* de Severino Vitalino é a representação de uma herança familiar. Desde os sete anos de idade acompanhava seu pai, Mestre Vitalino (1909-1963), na confecção dos principais temas em cerâmica desenvolvidos por ele: boi, Lampião (1898-1938) e Maria Bonita (1911-1938), banda de pífanos, família de retirantes, dentre outras. Essa escultura, em específico, representa o boi da raça Nelore, base para o cruzamento de gado de corte no Brasil, com chifres grandes e a corcova característica.

A família de Mestre Vitalino faz parte da história viva da cidade de Caruaru. Na feira da cidade, às quartas e sábados, expunham sua arte, e lá conheceram o desenhista e cartunista Augusto Rodrigues, responsável por popularizar sua arte para além da cidade de Caruaru. Estima-se pelo menos 118 temas elaborados por ele ao longo de sua vida.

Felipe Oliveira Campos

Referências:

ARTE POPULAR DO BRASIL. Severino Vitalino. Disponível em https://artepopularbrasil.blogspot.com/2010/11/severino-vitalino.html. Acesso em 15 out. 2025.

ARTESANATO DE PERNAMBUCO. Severino Vitalino. Disponível em https://www.artesanatodepernambuco.pe.gov.br/pt/mestres/severino-vitalino-mestre/mestre. Acesso em 15 out. 2025.

INSTITUTO MUSEU DO SERTÃO. *Entrevistando Severino Vitalino filho de Mestre Vitalino em 2017*. YouTube, 2017. Disponível em https://tinyurl.com/5ecppccc. Acesso em 15 out. 2025.

REVISTA CONTINENTE. Vitalino: um mestre de muitos herdeiros. Disponível em https://revistacontinente.com.br/edicoes/102/vitalino--um-mestre-de-muitos-herdeiros. Acesso em 15 out. 2025.



Boi, década de 1960
Barro cozido policromado, 24,5 x 28,5 x 12,3 cm
Comodato

Sidney Amaral

(São Paulo, SP, Brasil, 1973 - 2017)

Sidney Amaral foi professor, desenhista, pintor, gravurista e escultor. Nos anos 1990, estudou no Liceu de Artes e Ofício de São Paulo, na Escola Panamericana de Artes, na ECOS Escola de Fotografia, e na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Também foi aluno da artista Ana Maria Tavares no curso de orientação e desenvolvimento de projetos artísticos do Museu Brasileiro de Escultura (MuBE). Em sua trajetória, conciliou a produção artística com a docência na rede pública de ensino do estado de São Paulo. Realizou diversas exposições coletivas e individuais, incluindo algumas no Museu Afro Brasil, como *Viva cultura viva do povo brasileiro*, em 2006, e *A nova mão afro-brasileira*, em 2013, ambas coletivas. Em 2015, Amaral realizou no Museu Afro Brasil Emanoel Araujo (MAB) a exposição *O banzo, o amor e a cozinha de casa*, com a curadoria de Claudinei Roberto da Silva. A mostra reuniu 50 obras entre desenhos, pinturas, gravuras, esculturas, instalações, e teve o patrocínio do Ministério da Cultura.

Em sua produção pictórica, Sidney Amaral se utilizou de variadas técnicas como litogravura, desenho, aquarela e pintura. Suas esculturas também foram produzidas a partir de diferentes matérias-primas, como mármore, porcelana e bronze. O cotidiano foi uma importante fonte de inspiração para o artista. O autorretrato lhe foi um recurso recorrente, e compôs os mais variados temas que vão desde o interpessoal afetivo a questões sociais que envolvem sua própria vivência de homem negro em uma sociedade racista e desigual.

O estudo para *Incômodo* (2014) é um tríptico de aquarelas. Cada qual com uma cena que, juntas, constituem uma alegoria do processo abolicionista a partir das lutas protagonizadas pela população negra no Brasil. Destaca-se a cena no quadro central, que tem dimensões maiores do que os outros dois: ao centro, uma figura feminina e negra dança sobre um pelourinho pegando fogo; um pouco abaixo, uma criança negra calça uma par de tênis em cima de uma cruz tombada no chão. O quadro também traz imagens de abolicionistas como Luiz Gama, José do Patrocínio, Chico da Matilde (Dragão do Mar), Castro Alves, e do líder da Revolta da Chibata, João Cândido. Também são reproduzidas e ressignificadas as imagens dos coletores de café de Marc Ferrez, da "ama de leite" Mônica, entre outras figuras, como Emanoel Araujo, e um esboço do próprio artista que se insere na obra.

Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

ALMEIDA & DALE Galeria de arte; HOA Galeria; Vários autores. *Sidney Amaral: manifesto de cognição y memória*. São Paulo: Ameida & Dale Galeria de arte, 2022.

NABOR JR. Meu passado (não) me condena. *O Menelick 2º ato*. São Caetano do Sul, dez. 2015.

SIDNEY Amaral. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/14198-sidney-amaral. Acesso em 18 ago. 2025.



Acesso restrito, 2006
Bronze, cerâmica e mármore, 240,5 × 503 × 82 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação do artista, 2015

Incômodo (estudo), 2014
Aquarela sobre papel, 52 x 59 (laterais); 107,5 x 77 (central)
Comodato



Silvana Mendes

(São Luís, MA, Brasil, 1991)

Silvana Mendes reorganiza um mundo atravessado por fraturas coloniais em suas colagens e pinturas, nas quais o corpo se torna ponto central para discutir arquivos, representações e a insistente repetição da imagem negra vinculada ao sofrimento. Entre 2016 e 2018, Mendes atuou em Mediação Cultural pela Secretaria da Cultura do Maranhão e, em 2011, foi graduanda em artes visuais pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Seu processo artístico abarca fotografia, colagem e pintura em diferentes suportes — murais, lambe-lambes, impressões em papel, bandeiras e telas — refletindo sobre a complexidade de um corpo negro historicamente registrado em excesso e frequentemente destituído de singularidade.

Essa presença massiva encontra eco nos registros fotográficos do século XIX, em que pessoas negras eram documentadas de forma impessoal, em detrimento de suas histórias pessoais. Silvana Mendes revisita especialmente o arquivo do fotógrafo alemão Alberto Henschel, que chegou ao Recife aos 16 anos e, no Brasil, consolidou o retratismo voltado também a pessoas negras, produzindo séries de cartões de visita. Ao resgatar esse material, Mendes ilumina a maneira como essas imagens foram utilizadas para catalogar e coisificar corpos negros, transformando-os em curiosidades tipológicas da diáspora forçada.

Em suas intervenções digitais, a artista recorta e recompõe esses retratos, inserindo flores, animais e cores vibrantes que devolvem vitalidade às figuras anônimas. Ao fazer isso, projeta nelas a possibilidade de realeza, de liderança, de vidas que poderiam ter sido em seus territórios de origem. Esse gesto, que Mendes denomina afetocolagem, cria fissuras no arquivo colonial: sobrepõe elementos como ato de imaginação radical, devolvendo subjetividade e complexidade a corpos antes enquadrados pelo olhar racista.

Sua obra revela, assim, a herança violenta contida nesses registros, mas também propõe deslocamentos para além do assédio imagético da fotografia e da gravura colonial. Em suas pinturas, a colagem se expande em cenas ficcionais, nas quais o figurativismo não busca o naturalismo, mas sim situar um mundo possível, aberto ao desconhecido. Mulheres negras nuas emergem imersas em azuis, verdes e amarelos, sem tempo ou espaço definidos — talvez sonhando com experiências que escapam à representação e à captura colonial.

Para Mendes, a prática artística também é partilha: sua atuação transborda o espaço institucional, conectando-se às artes urbanas e à experiência diaspórica em sua complexidade, onde a dor não é o único destino. O que está em jogo em sua obra é a abertura de mundos — contra a repetição do estereótipo, a invenção de novas imagens possíveis.

Entre suas exposições coletivas, destacam-se: *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros,* no Instituto Moreira Salles (IMS), em São Paulo (2021-2022); *Raio a raio*, no Solar dos Abacaxis e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2022); *Um defeito de cor*, no Museu de Arte do Rio (2022); *Vozes contra o racismo*, na Secretaria de Cultura de São Paulo (2020); e a III Bienal do Sertão de Artes Visuais, em Vitória da Conquista (2017).

Ariana Nuala

Referências:

TEIXEIRA, Nincia Cristina Ribeiro Barbosa. Desafios e protagonismo: a representatividade das mulheres negras nas artes segundo Silvana Mendes e Cristiane Sobral. *UniLetras*, v. 24, 2024. Disponível em https://revistas.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/23860. Acesso em 28 out. 2025.

PROJETO ARTE PARÁ. *40 anos – Arte Pará: catálogo digital*. Belém: Projeto Arte Pará, 2023. Disponível em https://projetoartepara.com.br/wp-content/uploads/2023/10/artepara-catalogo-digital-%C6%92_compressed.pdf. Acesso em 28 out. 2025.

PROJETO AFRO. Silvana Mendes. São Paulo: Projeto Afro, 2021. Disponível em https://projetoafro.com/artista/silvana-mendes. Acesso em 28 out. 2025.



Sem título, da série *Frestas III*, 2024
Colagem digital impressa, 170 x 143 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação da artista, 2025

Solano Trindade

(Recife, PE, Brasil, 1908 - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1974)

Francisco Solano Trindade é filho do sapateiro Manuel Abílio e da quituteira e operária Emerenciana. Desde pequeno teve contato com as artes: acompanhava o pai nas danças de pastoril e bumba meu boi nas ruas da cidade, lia literatura de cordel, poesias e romances para a mãe, e foi profundamente influenciado pelas expressões do carnaval pernambucano. Em 1935, casou-se com a coreógrafa e terapeuta ocupacional Margarida Trindade, com quem teve quatro filhos: Raquel, Godiva, Liberto e Francisco Filho, esse último assassinado durante a Ditadura Militar.

Em um momento de intensa efervescência política mundial, marcado pelo avanço do nazifascismo, Solano iniciou sua militância política e, em 1936, fundou a Frente Negra Pernambucana e o Centro de Cultura Afro-Brasileira. Ambas as iniciativas promoveram seminários, cursos e assistência médica voltadas à população negra. Nesse mesmo ano, estreou na literatura com a publicação da obra *Poemas negros*.

Em 1942, estabeleceu-se no Rio de Janeiro, onde iniciou sua atuação no Partido Comunista Brasileiro, conciliando o ativismo com a venda de obras de arte como forma de sustento, seja nas ruas, em frente a bares, seja em sua própria casa. Frequentava o Café Vermelhinho, em frente ao prédio da Associação Brasileira de Imprensa, ponto de encontro da intelectualidade da época.

Na década de 1960, Solano e sua família conheceram a cidade de Embu, onde fixaram residência. O poeta passou a ser conhecido como “o patriarca do Embu”, pela intensa atividade cultural que desenvolveu na cidade, que, posteriormente, passou a se chamar oficialmente Embu das Artes.

A obra em destaque foi produzida já no fim de sua vida, quando vivia em São Paulo, pouco antes do agravamento de seu estado de saúde. A pintura retrata pessoas negras bem trajadas, com predominância das cores branco, verde, amarelo e vermelho, como se participassem de uma festa ou apresentação cultural. A obra reflete características marcantes de sua produção: o uso de cores vibrantes e a valorização de elementos ligados à cultura popular e à estética afro-brasileira.

Felipe Oliveira Campos

Referências:

CARVALHO, Hebert. Solano Trindade, o poeta do povo. *Sesc São Paulo*, 06 mai. 2007. Disponível em: https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/4550_SOLANO+TRINDADE+O+POETA+DO+POVO. Acesso em 15 out. 2025.

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG. Solano Trindade. *Literafro UFMG*, 27 fev. 2023. Disponível em http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/429-solano-trindade. Acesso em 15 out. 2025.

LIMA, Juliana Domingos de. “Tem gente com fome”: há 78 anos, Solano Trindade ia preso por poema”. *Ecoa UOL*, 23 jul. 2022. Disponível em https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2022/07/23/quem-foi-solano-trindade-precursor-do-movimento-negro.htm. Acesso em 15 out. 2025.

MUSEU AFRO BRASIL EMANOEL ARAUJO. "Solano Trindade (Francisco Solano Trindade)". *Museu Afro Brasil*, s.d. Disponível em https://museuafrobrasil.org.br/pessoas-grupos-instituicoes-organizacoes/solano-trindade-francisco-solano-trindade/. Acesso em 15 out. 2025.

PORTAL GELEDÉS. *O poeta Solano Trindade.Portal Geledés*, 16 jan. 2012. Disponível em https://www.geledes.org.br/o-poeta-solano-trindade/. Acesso em 15 out. 2025.



Sem título, 1969
Óleo sobre tela, 59,1 x 69,7 x 4 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Antonio Carlos Kfouri, 2015

Sonia Gomes

(Caetanópolis, MG, Brasil, 1948)

Sonia Gomes, graduou-se em direito, mas foi nos tecidos que encontrou sua poética. Desde sua primeira exposição, em 1994, participou de diversas exposições individuais e coletivas, tais como *A nova mão afro-brasileira* (2013), no Museu Afro Brasil (MAB), em São Paulo; *All the World's Futures* [Futuros de todos os mundos] (2015), na Bienal de Veneza; e a 35ª Bienal de São Paulo (2023), entre outras. Foi indicada ao prêmio PIPA nos anos de 2012 e 2016. As torções, amarrações, costuras e bordados de Sonia Gomes dão nova vida a materiais que carregam histórias. Retalhos de vestidos de noiva, uniformes escolares, toalhas de mesa, entre outros, ganham nova narrativa ao serem combinados a metais e plásticos na composição de suas obras.

Sonia foi apresentada às amarrações em tecido por sua avó e à tecelagem por seu pai. Assim, da mistura entre os nós e a história afro-brasileira e africana, surgiu uma arte essencialmente popular, negra e feminina. Por muito tempo, ressalta Solange Farkas, diretora e curadora da Associação Cultural Videobrasil, as artes têxteis — ou outras ligadas a técnicas tradicionalmente femininas, como a costura — foram consideradas menores no Ocidente, por serem vistas como decorativas. Não à toa, esse foi um dos temas centrais da arte feminista nas décadas de 1960 e 1970.

Segundo ela mesma conta, Sonia não previu tornar-se artista; apenas reuniu os materiais que recebia e recriou suas histórias. Em 1994, realizou sua primeira exposição, em Belo Horizonte. Só posteriormente cursou disciplinas livres de arte na Escola Guignard (UEMG) e na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Sua entrada no mercado de arte ocorreu apenas em 2010 e, em 2015, seu trabalho foi descrito por um jornal inglês como "esculturas de formas orgânicas espetacularmente coloridas".

Como descreveu Emanoel Araujo no catálogo *A nova mão afro-brasileira* (2013), no Museu Afro Brasil: "o mundo dessa artista mineira remete-nos a uma poderosa tradição brasileira que transforma materiais instáveis e difíceis em arte estável, permanente e certa".

Felipe Oliveira Campos

Referências:

AMORIM, Joe Nicolai de; LOPONTE, Luciana Gruppelli. As mãos de ouro de Sonia Gomes: costura e memória. *Arteversa*, UFRGS. Disponível em https://www.ufrgs.br/arteversa/as-maos-de-ouro-de-sonia-gomes-costura-e-memoria/. Acesso em 15 out. 2025.

SARDENBERG, Ricardo. *Sonia Gomes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

SONIA Gomes. *Bienal Internacional de São Paulo*. Disponível em https://35.bienal.org.br/participante/sonia-gomes/. Acesso em 15 out. 2025.



Ato, da série *Torções*, 2012
Tecido, metal e plástico, 228 x 78 x 38 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação da artista, 2014

Tchif

(Uidá, Benim, 1973)

Francis Nicaise Tchiakpe, conhecido como Tchif, começou a desenhar ainda criança e, aos 16 anos, tornou-se cartunista do jornal local *La Nation*. Aos 18, iniciou-se na pintura, desenvolvendo uma linguagem própria em que o uso de pigmentos naturais se tornou uma marca distintiva. Sua produção transita pela pintura, fotografia e instalação. Preocupado em promover as artes no Benim e incentivar novas gerações, fundou em 2007, nos arredores de Cotonu, um espaço multidisciplinar que leva seu nome. A partir do reconhecimento internacional de seu trabalho percorreu diversos lugares do mundo, e suas obras estiveram em exposições no Japão, França, Espanha, Nigéria, Costa do Marfim, Suíça e Brasil, entre as quais se destacam *Zemidjan* (1995) na galeria L'Atelier, em Cotonu; *Earth Matters: Land as Material and Metaphor in the Arts of Africa* (2014), no Smithsonian National Museum of African Art, nos Estados Unidos; a exposição comemorativa dos 60 anos da independência do Benim (2020), no Hotel Maison Rouge, em Cotonu; e *Benin, está vivo ainda lá* (2008), no Museu Afro Brasil (MAB).

Suas pinturas abstratas, sempre muito coloridas, dão a sensação de que se está sobrevoando a tela, como em *Carnaval de couleurs [Carnaval de cores]*. Aqui, Tchif inscreve formas como cruzes, pontos, traços e ziguezagues, que surgem como inscrições ou vestígios sobre uma base de pigmentos terrosos. A tela é formada por texturas, linhas de barbante que a atravessam, e diversas cores que se entrelaçam e se fragmentam como uma topografia viva.

Seu trabalho se afirma pela abstração e pela busca de uma linguagem plástica universal, desviando-se do exotismo que o olhar ocidental tenta impor. Como o próprio artista afirma, a única coisa africana em sua obra é ele mesmo. Suas pinturas são concebidas para curar os males da humanidade, funcionando como talismãs. Nelas, lagartos simbolizam proteção; a cruz, o sofrimento; o círculo, a continuidade da vida; as cordas evocam o elo entre os vivos e o além, a origem do mundo; e os ziguezagues, as alegrias e dificuldades da existência — as enigmáticas leis que regem a vida.

Cristina Fernandes

Referências:

LE PETIT JOURNAL. *Tchif - un artiste libre et philosophe*. Disponível em https://lepetitjournal.com/cotonou/a-voir-a-faire/tchif-un-artiste-libre-et-philosophe-75102. Acesso em 15 out. 2025.

MILBOURNE, Karen E. *Earth matters: land as material and metaphor in the arts of Africa*. Journal of Contemporary African Art, v. 2013, n. 33, p. 100-111, 2013.



Carnaval de couleurs [Carnaval de cores], 2007
Acrílica e pigmentos naturais sobre tela, 141 x 202,5 x 4 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação do artista, 2011

Tiago Gualberto

(Igarapé, MG, Brasil, 1983)

Tiago Gualberto iniciou sua formação na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É bacharel em tecnologia têxtil e moda pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP) e mestre em artes visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), cuja pesquisa realizada deu origem ao trabalho *Lembrança de Nhô Tim*. Esteve com outras jovens lideranças em um encontro presencial com Barack Obama organizado pela Obama Foundation. Participou de diversas exposições nacionais e internacionais, em locais como a Atrium Gallery (Estados Unidos), o Sesc São Paulo e o Museu Afro Brasil (MAB).

Tiago Gualberto utiliza filtros de café descartáveis como suporte para xilogravura. Neles, o artista imprime rostos, acompanhados de frases que considera racistas, tais como “caixa preta”, “negro de alma branca”, “a coisa está preta”, “ovelha negra”, “dia de branco”, “mercado negro” e “buraco negro” para formar uma série de 100 impressões. Essa obra, que faz parte do acervo do Museu, talvez seja uma das mais conhecidas do artista. Exposta pela primeira vez no II Seminário de Ações Afirmativas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde iniciou a sua graduação, esteve também na Bienal da União Nacional dos Estudantes em São Paulo, em 2005, e foi parte da mostra *Viva cultura viva do povo brasileiro* (2006), no Museu Afro Brasil, sob curadoria de Emanoel Araujo, desde então incorporada ao acervo da instituição.

Para acessar as xilogravuras, encobertas por outros filtros, é necessário erguer as impressões, o que faz com que ao longo do tempo a obra tenha a marca das centenas de mãos que a tocaram. Para Tiago, isso é um privilégio.

A ideia da obra é avançar em debates nas artes visuais que digam respeito não apenas à identidade negra, mas também ao racismo e à forma como ele opera no cotidiano das pessoas negras, não como algo excepcional, mas como algo que é parte do dia a dia delas. Como fruto de sua pesquisa de mestrado no curso de artes visuais da ECA-USP desenvolveu o trabalho *Lembrança de Nhô Tim* (2015), que investiga as relações entre a exploração da terra realizada pela prática secular da mineração e as estratégias contemporâneas de produção de valor e memória por meio da arte.

Felipe Oliveira Campos

Referências:

GUALBERTO, Tiago. *Lembrança de Nhô Tim*. 2018. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-05122018-094222/. Acesso em 22 ago. 2025.

SESC TV. *Tiago Gualberto*. YouTube, 11 out. 2021. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=4y2pMBoUjxM. Acesso em 15 out. 2025.



Sem título, 2005
Xilogravura sobre papel, 140 x 300 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação do artista, 2008



Véio
(Cícero Alves dos Santos)

(Nossa Senhora da Glória, SE, Brasil, 1947)

Cícero Alves dos Santos, conhecido como Véio, nasceu em 1947 e é foi um dos cinco filhos de uma família de agricultores. Seu nome de batismo homenageia Padre Cícero, figura religiosa de grande relevância na região, enquanto o seu apelido “Véio” surgiu por sua convivência próxima com pessoas mais velhas, de quem ouvia histórias e assimilava gestos e modos de falar.

Atualmente, vive e trabalha no sítio Soarte, em Feira Nova (SE), onde mantém seu ateliê e o Museu do Sertão, espaço que abriga não apenas suas obras, mas também uma coleção de relíquias da população local. Sua produção escultórica é marcada por forte carga simbólica, política e social evocando os dramas do sertanejo, suas lendas, memórias e assombrações. Segundo o artista, cada uma das mais de 17 mil esculturas produzidas ao longo de sua vida carrega uma história específica.

Véio é hoje um escultor reconhecido internacionalmente. Sua trajetória é documentada em livros, catálogos, pesquisas acadêmicas e filmes. Suas obras integram importantes coleções públicas e privadas, como as da Pinacoteca de São Paulo, Sesc, Itaú Cultural e Fondation Cartier pour l’Art Contemporain.

A obra *Mulher de biquíni* é uma escultura em madeira concentrada no dorso e na cabeça, sem a presença de pés, braços ou pernas. Trata-se de uma figura feminina negra, vestida com um biquíni verde fio-dental, marcada por características associadas ao ideal de beleza branco: cabelo liso, loiro, e olhos claros. A escultura pode ser lida como um comentário irônico, crítico e visualmente potente sobre os atravessamentos entre raça, corpo, gênero e estética no Brasil. Há uma tensão entre a sexualidade e o caricato, evidenciado pelo grande destaque dado aos olhos e por uma expressão facial ambígua.

A madeira, embora pintada, mantém algo da sua presença bruta, perceptível sobretudo no perfil da figura e na forma maciça do tronco. É assim que Véio costuma trabalhar: cria a partir de formas já moldadas pela natureza, aproveitando nós e contornos dos troncos, como se identificasse ou revelasse novas leituras nas irregularidades existentes. Segundo ele, quando o tronco é fechado, como neste caso, há maior intervenção e possibilidades figurativas, com temáticas e narrativas ligadas ao cotidiano. Já quando se trata de um tronco aberto, os ângulos e formas da madeira lhe sugerem o caminho a seguir, e surgem peças com um maior grau de abstração: bichos que ninguém nunca viu, mas que ele colocou no mundo.

Cristina Fernandes

Referências:

FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

GALERIA ESTAÇÃO. *Documentário – Véio (Cícero Alves dos Santos)*. YouTube, 8 nov. 2011. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=nssgfaeXINo. Acesso em 02 jul. 2025.

ITAÚ CULTURAL. *Véio - A imaginação da madeira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

MONTES, Maria Lúcia (org.). *Teimosia da Imaginação: dez artistas brasileiros*. São Paulo: WMF, 2012.

NAVES, Rodrigo. *Cícero Alves dos Santos [Véio]: esculturas*. São Paulo: Editora WMF Martin Fontes, 2014.

SILVA, Rafael Alves da. *Técnica e trabalho: apontamentos em Marx, Simondon e Véio*. 2014. Disponível em http://ocs.ige.unicamp.br/ojs/react/article/view/1210/663. Acesso em 20 out. 2025.



Mulher de biquíni, data não identificada
Madeira policromada, 90 x 23 x 31 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Associação Museu Afro Brasil, 2009

Wagner Celestino

(São Paulo, SP, Brasil, 1952)

Wagner Celestino, é um fotógrafo com mais de 40 anos de atividade, é filho de Camilo Celestino e Conceição da Aparecida Custódio de Oliveira. Herdou do pai, mecânico, os dotes manuais, e da mãe, o envolvimento com os movimentos sociais. Foi diretamente influenciado pelo movimento negro paulista das décadas de 1970 e 1980, tendo militado no *Jornegro*, periódico no qual ocorreram suas primeiras publicações fotográficas, no final dos anos 1970. Tem em sua trajetória importantes exposições individuais, como *Constelação Celestina* (2023), no Sesc São Paulo, e *Wagner Celestino: caminhos do samba* (2024), no Museu Afro Brasil (MAB). A fotografia de Wagner Celestino conta, em preto e branco, a história do povo negro na cidade de São Paulo.

A imagem em destaque é uma das obras do artista que integram o acervo do Museu Afro Brasil e retrata uma senhora com três crianças em uma ocupação localizada no centro de São Paulo. O retrato, segundo informações do próprio autor, foi realizado para uma série de fotografias que compõem o livro *Os cortiços*, de sua autoria, publicado no final da década de 1990. A publicação foi idealizada pela associação Apoio, que organizava pessoas em luta por moradia na cidade, e retrata famílias de 11 ocupações na capital paulista. Para sua realização, Wagner utilizou uma câmera Nikon Nikkormat FT2 e uma lente 50 mm.

O retrato de mulheres e crianças negras é uma marca recorrente nas obras de Celestino. Ao ser questionado sobre isso por Claudinei Roberto da Silva — curador da exposição *Constelação Celestina*, realizada em 2023 pelo Sesc São Paulo —, o artista destacou que fotografá-las é uma "realidade espontânea" e representa "a lembrança e a memória" de sua mãe, tias e mulheres negras com quem conviveu. Isso porque seu compromisso com a fotografia é "quebrar os estereótipos perversamente impostos e dar a merecida visibilidade às nossas mulheres e crianças pretas".

Felipe Oliveira Campos

Referências:

CELESTINO, Wagner. Entrevista concedida ao pesquisador Felipe Oliveira Campos. São Paulo, 16 jul. 2025.

MUNDO NEGRO. *Museu Afro Brasil Emanoel Araujo inaugura mostra 'Wagner Celestino: caminhos do samba*. 6 jul. 2024. Disponível em https://mundonegro.inf.br/museu-afro-brasil-emanoel-araujo-inaugura-mostra-wagner-celestino-caminhos-do-samba/. Acesso em 15 out. 2025.

FOLHA DE S.PAULO. *Livro documenta cortiços paulistanos*. 24 jul. 1998. Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq24079824.htm. Acesso em 15 out. 2025.

SILVA, Claudinei Roberto da. *Constelação celestina*. São Paulo: Sesc, 2023.



Sem título, década de 2000
Ampliação sobre papel fotográfico, 35,2 x 48,8 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Waldeloir Rego

(Salvador, BA, Brasil, 1930 - 2001)

Waldeloir Rego ingressou na Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia (UFBA), curso que não concluiu, direcionando-se posteriormente para as artes visuais, a estamparia e a criação de joias inspiradas na cosmovisão afro-brasileira. Sua primeira exposição ocorreu na 1ª Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, em 1966, e, ao longo da carreira, participou de diversas mostras no Brasil e no exterior, incluindo o Festival Mundial de Artes e Cultura Negra e Africana, realizado em Lagos, Nigéria, em 1977. Em 2019, suas obras integraram a exposição *A cidade da Bahia, das baianas e dos baianos também*, no Museu Afro Brasil (MAB).

Desde suas primeiras experiências no campo da joalheria, em 1962, utilizava materiais como cristais e cerâmica. A partir de 1968, passou a empregar prata em suas composições, que, desde 1969, tornou-se seu principal material. Esse uso pode ser observado em obras do acervo do Museu, como o *Colar* confeccionado com chifres metálicos que evocam a orixá Iansã, combinando prata, pedra semipreciosa e material orgânico (chifre ou osso), estruturados por formas geométricas, relevos e padrões inspirados na geometria sagrada dos pontos riscados. A integração entre materiais simbólicos e design sofisticado confere a essas peças um caráter arquitetônico e ritual, situando-as no campo das joias de valor artístico e religioso.

Sua atuação no campo das artes visuais esteve sempre articulada à sua trajetória intelectual e religiosa. Iniciado como ogã no Ilê Axé Opô Afonjá, em Salvador, em 1963, por Mãe Senhora (1890-1967), Waldeloir Rego estabeleceu vínculos com importantes nomes da cultura afro-brasileira, como Emanoel Araujo (1940-2022) e Jorge Amado (1912-2001), que o descreveu como “o preferido dos orixás, aquele que sabe e tem o direito de saber — o dono dos segredos”.

Sua atuação como pesquisador destacou-se com a publicação de *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico* (1968), obra considerada referência fundamental sobre o tema e laureada com o Prêmio José Veríssimo de Ensaio e Erudição, concedido pela Academia Brasileira de Letras. A convite da Unesco e do governo brasileiro, realizou viagens por diversos países — sobretudo africanos —, aprofundando seus estudos sobre a capoeira e os sistemas simbólicos vinculados aos orixás.

Felipe Oliveira Campos e Cristina Ferreira

Referências:

ARAUJO, Emanoel. *A cidade da Bahia das Baianas e dos Baianos*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2019.

ARMANDO, Raymundo. *Waldeloir Rego: joias*. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1970.

BRITO, Reynivaldo. Waldeloir Rêgo: da joia exótica à estamparia, um caminho de talento nas artes visuais. *A Tarde*, Salvador, 30 nov. 1971.

AGÊNCIA ESTADO. Morre o historiador e folclorista Waldeloir Rego. *Estadão*, São Paulo, 3 mar. 2012. Disponível em https://archive.is/meBMr. Acesso em 30 jul. 2025.

FACTUM, Ana Beatriz Silva. *Joalheria escrava baiana: a construção histórica do design*. 2009. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2009.

MARIANO, Agnes. Entrevista com Waldeloir Rego. *História do Povo Negro*, s.d. Disponível em https://archive.is/4bdA3. Acesso em 20 jul. 2025.



Colar, data não identificada
Repuxo e montagem, 39 x 14 x 1 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Associação Museu Afro Brasil, 2009

Walter Firmo

(Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1937)

Nos anos 1950, Walter Firmo recebeu de seu pai uma câmera Rolleiflex e estudou na Associação Brasileira de Arte Fotográfica. Em 1955, tornou-se repórter fotográfico do jornal *Última Hora* em sua cidade natal. Em 1964, recebeu o Prêmio Esso de Reportagem pelo trabalho *Cem dias na Amazônia de ninguém*. Três anos depois, passou seis meses em Nova York como correspondente da Editora Bloch, período em que entrou em contato com a cultura do Harlem e com a cena do jazz. De volta ao Brasil, em 1968, produziu a célebre fotografia do músico Pixinguinha sentado em uma cadeira de balanço, publicada na edição de 4 de novembro da revista *Manchete*.

Nos anos 1970, Firmo dedicou-se à fotografia publicitária e a criação de capas de discos para artistas da música popular brasileira, além de desenvolver uma pesquisa visual sobre festas populares do Brasil, especialmente o Carnaval. Nesse período, foi sete vezes premiado no Concurso Internacional de Fotografia da Nikon. Em 1973, fundou, em parceria com Claus Meyer (1944-1996) e Sebastião Barbosa, a agência Câmera 3. Já em 1982, lançou, junto a Cafi (1950-2019), Pedro de Moraes (1942-2022) e Miguel Rio Branco, a publicação *Os brasileiros*, composta por 24 cartões-postais em preto e branco, com prefácio de Darcy Ribeiro (1922-1997). Entre 1986 e 1991, atuou como diretor do Instituto Nacional de Fotografia da Fundação Nacional das Artes (Funarte).

Sua primeira exposição individual, *Ensaio no tempo*, ocorreu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) em 1983, passando posteriormente por São Paulo, Ceará, Curitiba, Cuba e Cabo Verde.

A fotografia de Mãe Olga do Alaketu destaca-se pelo registro da líder religiosa em um momento de seu cotidiano. Sentada com postura ereta, a sacerdotisa transmite dignidade e serenidade. Veste um traje branco de renda, tradicionalmente associado à pureza e aos rituais do candomblé Ketu. Sobre o ombro, apoia-se um pano da costa com padrões geométricos, elemento característico da indumentária afro-brasileira, que reforça a ancestralidade africana presente na sua identidade religiosa. O uso de colares e outros adornos reafirma sua posição de destaque na hierarquia do terreiro, enquanto o cenário — composto por plantas em vasos e pela estrutura metálica da cadeira — articula a dimensão doméstica e o espaço sagrado, sugerindo a integração entre a vida privada e o exercício da liderança espiritual.

Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

ALQUÉRES, Hubert. Walter Firmo: a fotografia como ato de conhecimento. In: ARAUJO, Emanoel (org.), *Walter Firmo: Brasil, imagens da terra e do povo*. São Paulo: Imprensa Oficial; Museu Afro Brasil, 2008.

CÂMARA DE VITÓRIA DA CONQUISTA. *Câmara homenageia Mãe Olga do Alaketu com nome de rua na Lagoa das Flores*. Disponível em https://camaravc.ba.gov.br/home/noticia/36054/camara-homenageia-mae-olga-do-alaketu-com-nome-de-rua-na-lagoa-das-flores. Acesso em 12 ago. 2025.

FOLHA DE S.PAULO. V*eja fotografias de Walter Firmo*. 29 abr. 2022. Disponível em https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1731376420428575-veja-fotografias-de-walter-firmo. Acesso em 12 ago. 2025.



Mãe Olga do Alaketu, 2005
Ampliação analógica sobre papel, 99 x 99 x 3,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação do artista, 2014

Washington Silvera

(Curitiba, PR, Brasil, 1969)

Washington Silvera é um artista multidisciplinar que transita entre a escultura, a fotografia, a instalação, o vídeo, a performance e outras técnicas, incluindo a gastronomia, que ele transforma poeticamente ao recombinar sabores, texturas, aromas e formas. Embora tenha iniciado sua formação em artes visuais na Universidade Federal do Paraná (UFPR), sua trajetória é marcada pelo aprendizado autodidata, movida por uma investigação contínua sobre os limites da percepção e das convenções do cotidiano.

Participou de exposições no Brasil e no exterior, como *Os mágicos olhos das Américas* (2009) no Museu Afro Brasil, São Paulo; *Outras formas* (2011) no Centro Cultural FIEP, Curitiba; *O estado da arte* (2012) no Museu Oscar Niemeyer, Curitiba; *Bienal de Valencia: Encuentro entre dos mares* (2007) em Valência, Espanha; *Carne Viva: ambiguidade da form*a (2022) no Museu Oscar Niemeyer, Curitiba; *As vidas da natureza-morta* (2024) no Museu Afro Brasil (MAB), São Paulo. Também realizou individuais, como *Galeria abierta* (2008) na Plaza Joan Miró, Barcelona, Espanha; *Viu?* (2011) na galeria Ybakatu, Curitiba; *O que dizem as coisas* (2012) no Museu Afro Brasil, São Paulo; e *Inventário* (2015) no Museu Municipal de Arte, Curitiba.

Silvera desenvolveu uma técnica minuciosa no trabalho com madeira, esculpindo objetos com precisão cirúrgica e carregados de contradições visíveis. Seu interesse pela transformação o leva a ressignificar materiais e formas inesperadas, deslocando objetos cotidianos para outros contextos e desafiando suas funções originais. Cria composições que evocam universos surrealistas e dimensões fabulatórias, em que o fantástico se infiltra na realidade, dissolvendo as distinções entre o real e o ilusório.

A obra de Silvera investiga jogos que transformam as funções, significados e conceitos de objetos cotidianos, deslocando-os de seus contextos e usos habituais. Em *Depois do incêndio* (2009), cinco hastes de madeira esculpidas recriam palitos de fósforo queimados em grandes dimensões. A escultura brinca com as relações de escala e proporção, contrastando o tamanho real dos objetos com sua forma ampliada. Através da linguagem escultórica e do humor característico de suas obras, o artista exagera a escala dos objetos, conferindo importância àquilo que normalmente é considerado trivial ou sem valor.

Ariana Nuala, Camile Rossetto, Hélio Menezes e Rosa Couto

Referências:

PRÊMIO PIPA. Washington Silvera. Disponível em https://www.premiopipa.com/pag/washington-silvera/. Acesso em 03 nov. 2025.

PROJETO AFRO. Washington Silvera. Disponível em https://projetoafro.com/artista/washington-silveira/. Acesso em 03 nov. 2025.



Depois do incêndio, 2009
Madeira, espuma poliuretano, tinta esmalte, 500 x 500 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Wilson Tibério

(Porto Alegre, RS, Brasil, 1916 - Mazan, França, 2005)

Wilson Tibério foi pintor, desenhista, ilustrador, escultor e cenógrafo. Filho de um ferreiro e de uma costureira, passou a infância e adolescência em sua cidade natal, onde iniciou sua trajetória artística confeccionando máscaras em papel machê, além de decorar carros alegóricos e salões de bailes. Aos 18 anos, mudou-se para o Rio de Janeiro onde frequentou a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e o Núcleo Bernardelli.

Na década de 1940, participou de exposições coletivas, entre elas edições do Salão Nacional de Belas Artes, onde recebeu menção honrosa. Entre 1945 e 1948, realizou individuais sob o título *Motivos afro-brasileiros* em instituições como a Associação Brasileira de Imprensa, o Ministério da Educação e a Livraria Civilização Brasileira.

Além de sua projeção nas artes, foi no Rio de Janeiro dos anos 1940 que se engajou em causas políticas e sociais. Em 1944, participou da fundação do Teatro Experimental do Negro, junto a Abdias do Nascimento (1914-2011), Aguinaldo Camargo (1918-1952), Sebastião Rodrigues Alves (1913-1985) e outros. Em 1946, filiou-se ao Partido Comunista do Brasil. Na mesma década, seus trabalhos começaram a repercutir internacionalmente: em 1947, realizou exposições em Nova York e Paris. Naquele ano, recebeu convite para estudar na França, na Académie de la Grande Chaumière, em Montparnasse, e no Musée de l'Homme.

Como bolsista subvencionado pelo Estado francês, realizou residências em territórios sob domínio colonial, como Sudão, Benim, Burkina Faso e Senegal. Neste último, foi expulso por tomar publicamente partido em favor de trabalhadores, após presenciar um episódio de violência colonial. Nos anos 1950, viajou à China e à União Soviética, onde também expôs seus trabalhos. Em 1956, participou do I Congresso de Escritores e Artistas Negros, realizado na França, onde viveu até o fim da vida.

Suas obras frequentemente retratam pessoas negras em cenas do cotidiano, destacando o trabalho, o lazer e o universo cultural. A presente aquarela representa uma cena de candomblé. Em primeiro plano, destacam-se personagens negras, de diferentes tons de pele, dançando em movimento circular. Seus vestidos são ornados com diferentes cores, representando os orixás de cada uma. No segundo plano, outras figuras são representadas apenas pela silhueta, algumas apenas com os traços em grafite.

Gabriel dos Santos Rocha

Referências:

ARAÚJO, A. L. Wilson Tibério: Artista negro e ativista internacionalista. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais*, 27(47). Disponível em https://doi.org/10.22456/2179-8001.136300. Acesso em 05 ago. 2025.

DOMINGOS, Guilherme. Wilson Barcelos Tibério. *Nexo: políticas públicas*, 30 abr. 2025. Disponível em https://pp.nexojornal.com.br/bibliografia-basica/2025/04/30/wilson-barcelos-tiberio. Acesso em 05 ago. 2025.

_____. "Linha do tempo: Wilson Tibério". In: *Nexo: políticas públicas*, 14 de maio de 2025. Disponível em https://pp.nexojornal.com.br/linha-do-tempo/2025/05/14/wilson-tiberio. Acesso em: 05 ago. 2025.

DOSSIN, Francielly Rocha. Wilson Tibério (1916-2005): primeiras notas biográficas sobre o 'negro mago do pincel'. *24º encontro da ANPAP*, 2015. Disponível em https://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/francielly_rocha_dossin.pdf. Acesso em 05 ago. 2025.

LEITE, Carlos Roberto S. da Costa. Wilson Tibério: a negritude de um gênio das artes plásticas. *Portal Geledés*, 10 ago. 2015. Disponível em https://www.geledes.org.br/wilson-tiberio-a-negritude-de-um-genio-das-artes-plasticas/. Acesso em 05 ago. 2025.



[Cena de candomblé], data não identificada
Aquarela e lápis crayon sobre papel, 51 x 66 x 1,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2009

Xavier das Conchas
(Francisco dos Santos Xavier)

(Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1739 - 1914)

Francisco dos Santos Xavier foi um importante — embora menos celebrado — nome da arte barroca brasileira. Sua trajetória permanece envolta em controvérsias, especialmente quanto ao seu local de nascimento, que ora é atribuído ao Rio de Janeiro, ora à ilha de Araçatuba, em Santa Catarina. Sabe-se, no entanto, que iniciou sua carreira militar aos 13 anos, servindo por mais de 32 anos em Santa Catarina. Foi nesse período que teria aprendido e desenvolvido sua técnica singular de trabalhar materiais orgânicos, como conchas, escamas de peixe, penas e têxteis. A habilidade minuciosa com que aplicava esses elementos em esculturas sacras lhe conferiu o apelido de "Xavier das Conchas".

Seu talento como artífice foi reconhecido oficialmente em 1787, quando foi convidado por Mestre Valentim a participar da ornamentação dos pavilhões do Passeio Público do Rio de Janeiro, o primeiro jardim público do país. Xavier faleceu no Rio de Janeiro, aos 75 anos, no posto de tenente-coronel e como Governador da Fortaleza da Conceição. Apesar de poucas obras remanescentes, o Museu do Oratório, em Ouro Preto, conserva ao menos quatro peças atribuídas a ele. Sua produção foi celebrada em exposições como *Barroco: ardente e sincrético luso-afro-brasileiro* (2018), com curadoria de Emanoel Araujo (1940-2022), realizada no Museu Afro Brasil (MAB).

O oratório atribuído a Francisco dos Santos Xavier apresenta uma elaborada cena devocional em madeira policromada, representando a Crucificação de Cristo, cercado por figuras como a Virgem Maria com o Menino, Nossa Senhora da Imaculada Conceição (sobre a meia-lua e os anjos) e, possivelmente, Santo Antônio de Pádua (com o Menino Jesus e um livro). O que mais chama atenção, no entanto, é a profusão de elementos florais, como guirlandas, buquês e volutas, criados com pequenas conchas, materiais marinhos e têxteis, técnica que consagrou sua alcunha.

Essa obra representa um tipo de oratório doméstico difundido no Brasil colonial. A técnica, possivelmente aprendida por Xavier na ilha de Araçatuba, em Santa Catarina, sugere influência das tradições manuais açorianas. Ainda que não se possa afirmar uma origem precisa, o uso desses elementos aproxima-se de práticas materiais de diversas sociedades da época, como o uso de búzios na África Central. Seu estilo eclético, marcado pelo excesso decorativo e motivos florais, dialoga com o sincretismo próprio do Barroco brasileiro, uma dimensão recorrente nas reflexões de Emanoel Araujo sobre arte e identidade cultural, como evidenciado na exposição *Barroco: ardente e sincrético luso-afro-brasileiro*, realizada no Museu Afro Brasil.

Cristina Fernandes

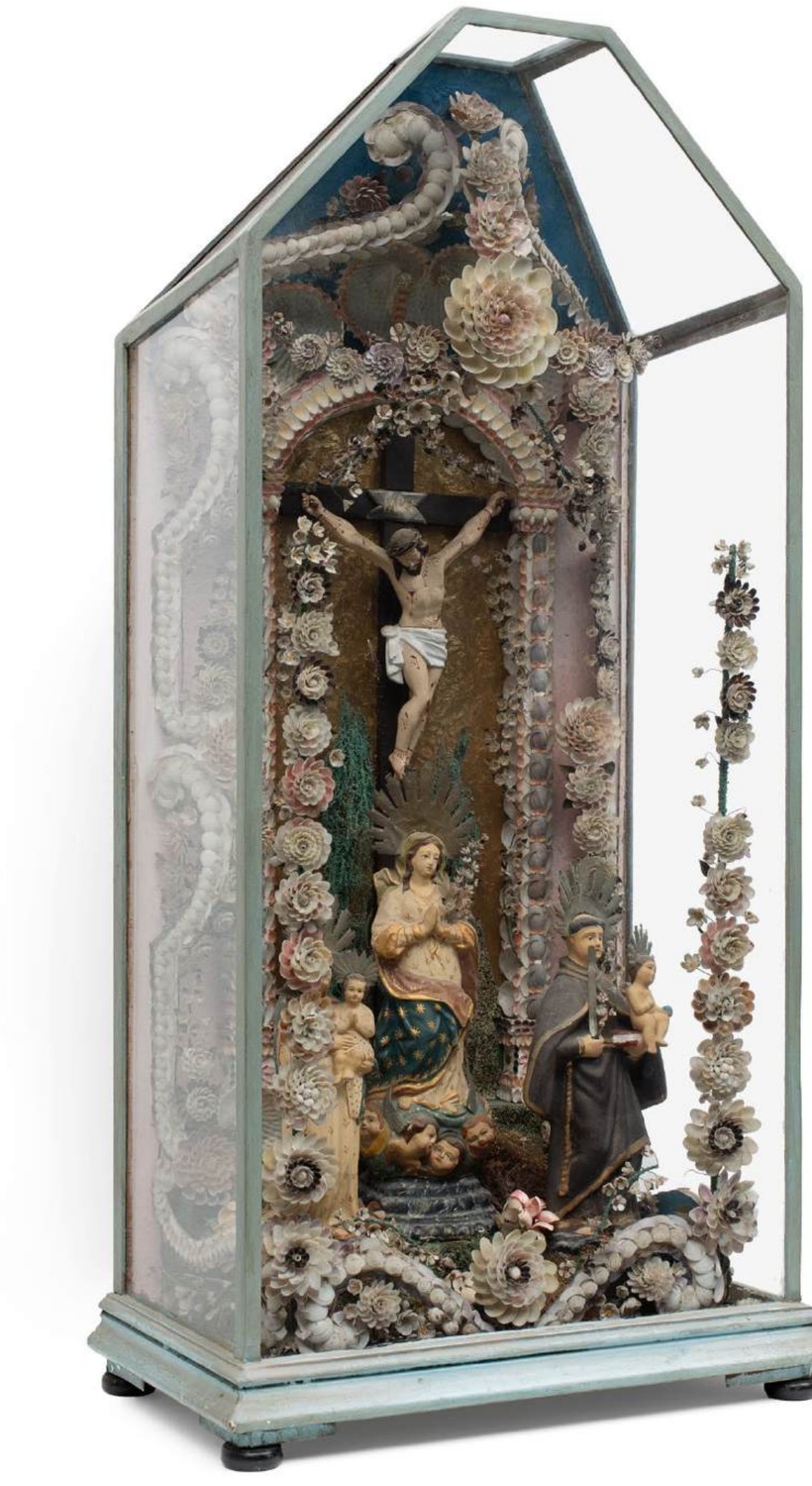
Referências:

ALMANAQUE da cidade do Rio de Janeiro para os anos de 1792 e 1794. *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, 1937, v. LIX, p. 201

MAKIWIECKY, Sandra; WEDEKIN, Luana Maribele. *Passado-Presete em obras tridimensionais: uma antologia da história da arte em Santa Catarina*. Florianópolis: Editora AAESC, 2023.

_____. *Tudo se deseja ver: mergulhos na Coleção Collaço Paulo*. Florianópolis: Editora AAESC, 2024.

_____. "Os primeiros espaços públicos de exposição no Brasil: Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros". 19&20, Rio de Janeiro, v. XII, n. 2, jul./dez. 2017.



Oratório, final do século XVIII e início do século XIX
Conchas, madeira, metal e vidro, 92,5 x 45 x 27 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Emanoel Araujo, 2014

Xirumba
(Arlindo de Souza Amorim)

(Olinda, PE, Brasil, 1947)

Arlindo de Souza Amorim, ou Xirumba, é fotógrafo profissional desde a década de 1970. Sua fotografia é inspirada na cultura popular de Pernambuco, nas comunidades tradicionais e na vida cotidiana das cidades, especialmente as belezas naturais, crianças e idosos. Com olhar original e inovador, ficou reconhecido nacional e internacionalmente por sua arte e publicou os livros *Deu praia* (2014) e *Terra de maracatu* (2025). Dedicou sua vida também à construção da TV Viva, desde sua criação, em 1984. Em 2025, tornou-se Patrimônio Vivo de Pernambuco.

Xirumba tem como característica a fotografia de pessoas, da natureza, de expressões e de movimentos com singularidade, sem intervenções, e com luz refinada. Por isso, como artista, foi parte importante da luta para que a fotografia fosse reconhecida no rol das artes plásticas. É um grande exemplo de documentarista fotográfico, o que pode ser observado em seus livros e em seu trabalho junto à TV Viva desde a sua fundação.

O retrato em preto e branco, da série *Maracatu*, mostra dois caboclos de lança, que trajam suas fantasias e empunham suas lanças, caminhando sobre uma rua de paralelepípedos. Destaque para a presença da árvore na imagem, com o tronco e a copa compondo o cenário, em paralelo às pernas dos caboclos, e a folhagem da copa fazendo alusão ao adorno que cobre a cabeça dos transeuntes.

A fotografia das manifestações da cultura popular pernambucana marcam o início da trajetória de mais de 50 anos de Xirumba nesse ofício. O maracatu rural, retratado na obra do artista, é uma importante manifestação da cultura popular de Pernambuco, com forte ligação com a Zona da Mata. Diferencia-se do Maracatu Nação ou maracatu de baque solto especialmente pela figura do caboclo, que empunha uma lança, traja fantasias coloridas, e usa um chapéu que remete a uma cabeleira flutuante.

Felipe Oliveira Campos

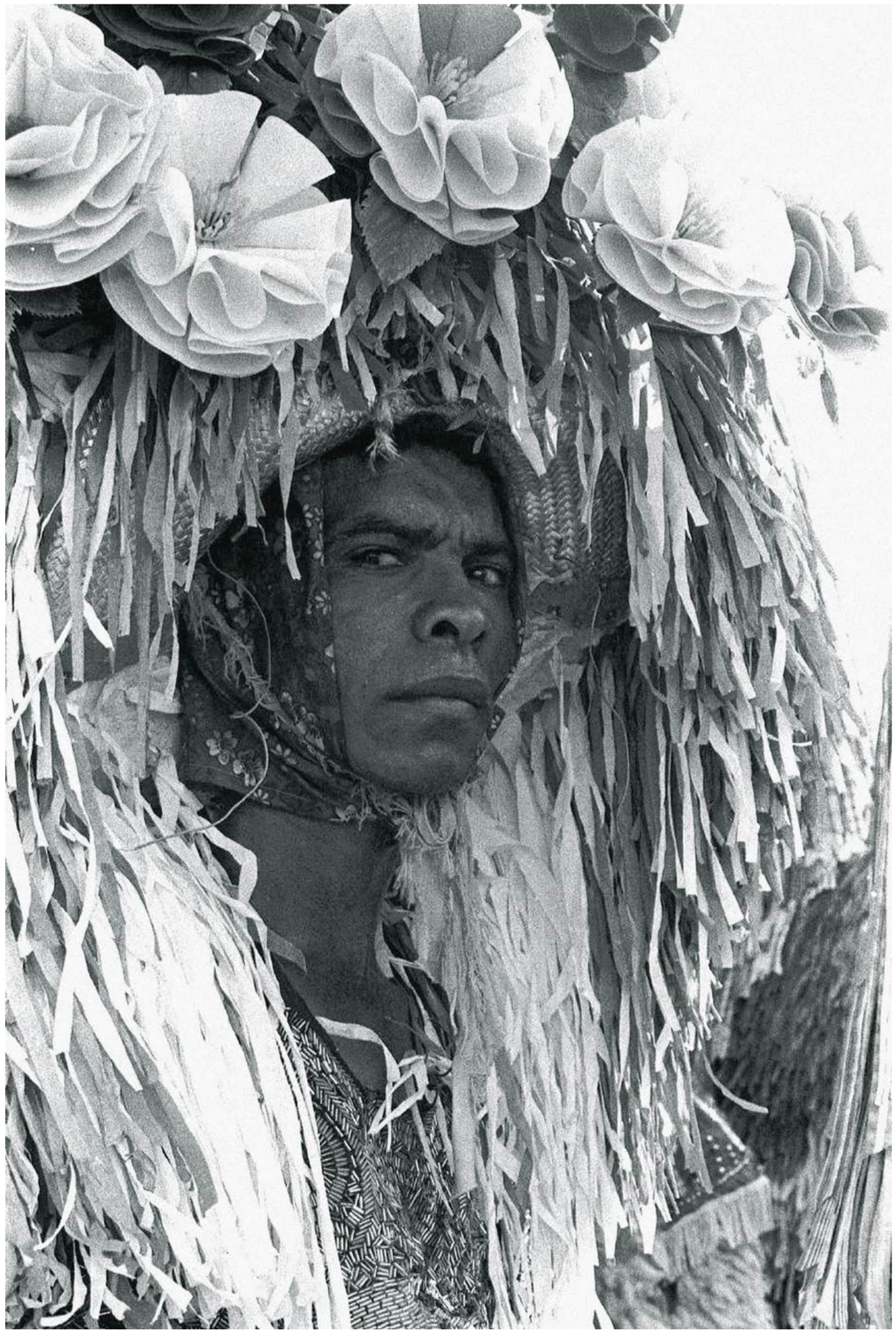
Referências:

ARLINDO de Souza Amorim. In: *Mapa Cultural de Pernambuco*. Disponível em https://www.mapacultural.pe.gov.br/agente/1522/#info. Acesso em 15 out. 2025.

CNB RECIFE. *GOVERNO anuncia dez novos patrimônios vivos de Pernambuco*. 07 ago. 2025. Disponível em https://www.cbnrecife.com/artigo/governo-anuncia-dez-novos-patrimonios-vivos-de-pernambuco#:~:text=Os%20novos%20Patrim%C3%B4nios%20Vivos%20de,Recife%2C%20RMR)%2C%20Mestra%20Joana. Acesso em 15 out. 2025.

CENTRO DE CULTURA LUIZ FREIRE. *VIVA Xirumba! Patrimônio Vivo de Pernambuco*. Disponível em https://cclf.org.br/viva-xirumba-patrimonio-vivo-de-pernambuco/. Acesso em 15 out. 2025.

PORTAL O VERMELHO. *XIRUMBA, fotógrafo de pernambuco*. 04 abr. 2025. Disponível em https://vermelho.org.br/coluna/xirumba-fotografo-de-pernambuco/. Acesso em 15 out. 2025.



Série *Maracatu*, década de 1970
Impressão digital sobre papel, 64 x 95 x 5,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação do artista, 2018





Yêdamaria

(Salvador, BA, Brasil, 1932 - 2016)

Yêda Maria Corrêa de Oliveira iniciou sua formação artística na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 1952. Desde os primeiros trabalhos, sua obra abordou as paisagens da Baía de Todos-os-Santos e da região de Água de Meninos, com destaque para embarcações e cenas populares, explorando formas geométricas e cores vibrantes. A partir dos anos 1980, incorporou naturezas-mortas e cenas domésticas à sua produção, sem abandonar os temas ligados à cosmologia afro-baiana. Participou da mostra *A mão afro-brasileira* (1988) e teve obras destacadas em exposições do Museu Afro Brasil, como *Yêdamaria* (2005), *A nova mão afro-brasileira* (2013), *Isso é coisa de preto* (2018), *Múltiplas vozes femininas* (2022) e *Popular, populares* (2024). Suas obras integram coleções do Museu de Arte da Bahia, Museu Afro Brasil, Howard University e Illinois State University.

Homenagem a Dois de Fevereiro é a maior obra já realizada pela artista. Executada em 1995 por encomenda do Banco do Brasil, para sua agência localizada no bairro da Pituba, em Salvador, a obra passou a integrar o acervo do Museu em 2007, após solicitação de Emanoel Araujo.

Em Salvador, a festa de Iemanjá ocorre no dia 2 de fevereiro, especialmente na praia de Santana, junto à Colônia de Pescadores do Rio Vermelho. Foi nesse contexto que, na década de 1970, Yêdamaria criou uma oferenda central da celebração: uma sereia moldada em gesso, acolhida como parte do ritual. A experiência foi reconhecida pela artista como um divisor de águas em sua trajetória.

No painel, essa vivência é transfigurada por meio de três elementos recorrentes em sua produção: os barcos, as figuras femininas e o mar da Bahia. Ao fundo, embarcações de velas brancas transportam oferendas; no centro, uma sereia branca flutua. Sua cauda é composta por uma colagem de 21 rostos femininos, ligados por estrelas douradas. A diversidade do grupo, composto por negras, brancas, crianças e adultas, incluindo a própria artista, sugere uma constelação ancestral e afetiva. Na parte inferior da tela, peixes coloridos e flores emergem de um mar escuro, evocando o mistério e a força geradora da água, concebida, na cosmologia iorubá, como um útero cósmico onde vida e espiritualidade se entrelaçam.

Gabrielle Nascimento

Referências:

ALEXANDRE, Claudia. A pintora Yêdamaria: personalidade negra. *Revista Afro B*, Museu Afro Brasil, São Paulo, n. 3, dez. 2010, p. 42-47. [Publicação Trimestral do Museu Afro Brasil, Organização Social de Cultura - Pontão de Cultura].

BISPO, Alexandre Araújo. Yêdamaria: a cor sem rancor. *Revista O Menelick 2º Ato*, São Paulo, jun. 2010. Disponível em . Acesso em: 15 jul. 2025.

CULTNE. *Yêdamaria: artista plástica*. YouTube, 5 jan. 2011. Disponível em https://y2u.be/ufBGKtyxKJc. Acesso em 15 jul. 2025.

MUSEU AFRO BRASIL EMANOEL ARAUJO. *Yêdamaria*. São Paulo: Museu Afro Brasil Emanoel Araujo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.



Homenagem a Dois de Fevereiro, 1995
Óleo e colagem sobre madeira compensada, 600 x 460 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Banco do Brasil (Salvador, BA), 2007

Barca na rampa, 1964
Óleo sobre tela, 75,2 x 100,5 x 3,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação da artista, 2012

Mesa de campo, 1978
Óleo sobre tela, 102,5 x 122 x 5,5 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo


Yedamania



Zé Caboclo
(José Antônio da Silva)

(Caruaru, PE, Brasil, 1921 - 1973)

Filho de mãe louceira, José Antônio da Silva, mais conhecido como Zé Caboclo, desde cedo modelava figuras em barro. Com a chegada de Mestre Vitalino (1909-1963) em Caruaru, Pernambuco, em 1940, passou a dedicar-se à cerâmica como profissão. Ele e seu cunhado, Manuel Eudócio, se tornaram os primeiros aprendizes de Mestre Vitalino. Após a sua morte precoce, aos 52 anos, sua família deu continuidade à arte iniciada por ele. Seis de seus oito filhos dedicam-se à produção das peças artesanais. Suas filhas, junto a outras artesãs, criaram a primeira associação de mulheres artesãs de Alto do Moura e duas delas já foram premiadas por seus ofícios: Marliete Rodrigues recebeu o título de Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco em 2021, e Socorro Rodrigues recebeu o título de Notório Saber da Universidade de Pernambuco em 2024.

Na obra *Maracatu*, o artista retrata os integrantes — 21 no total — de um cortejo de maracatu nação ou maracatu de baque virado, todos negros e com trajes coloridos, com destaque para tons de amarelo, rosa, vermelho, verde, azul e branco. Observa-se na imagem alguns integrantes essenciais de um cortejo: batuqueiros; porta-estandarte; rei e rainha; vassalo e dama do paço, responsável por carregar a calunga. Pela forte relação de Zé Caboclo com a Nação Elefante de Dona Santa, é possível que a inspiração para esta obra tenha vindo daquele grupo.

O maracatu nação é uma manifestação cultural popular que tem origem na Grande Recife, em Pernambuco, e representa um cortejo real com instrumentos e dança que desfila pelas ruas. Assim como retratado por Zé Caboclo, as nações de maracatu são majoritariamente compostas por pessoas negras e remetem às antigas coroações de reis e rainhas congo.

Além do maracatu, o artista dedicou-se à reprodução em cerâmica de cenas do cotidiano, de animais e figuras de idosos, já que gostava de conversar com pessoas mais experientes. Suas obras que fazem referência às variadas profissões também ganharam destaque em sua trajetória: médicos, dentistas, advogados, sapateiros, pescadores e outros profissionais.

Felipe Oliveira Campos

Referências:

ARTE DOS MESTRES. *Família Mestre Zé Caboclo*. Disponível em https://artedosmestres.org.br/artistas/familia-mestre-ze-caboclo-pe/. Acesso em 15 out. 2025.

PORTAL DO ARTESANATO. *Zé Caboclo*. Disponível em https://www.artesanatodepernambuco.pe.gov.br/pt/mestres/ze-caboclo-familia/mestre. Acesso em 15 out 2025.



Maracatu, 1962
Barro cozido policromado, 27,5 x 120 x 42 cm
Comodato

Zimar

(Matinha, MA, Brasil, 1959)

Eusimar Meireles Gomes, ou Zimar, como assina e é conhecido, realizou, em 2022, sua primeira exposição individual dedicada às caretas no Centro Cultural Vale Maranhão, em São Luís, e participou da coletiva *Arqueia mas não quebra*, na Galeria Almeida & Dale, em São Paulo. Em 2023, integrou dos *Dos Brasis - arte e pensamento negro*, no Sesc Belenzinho, e, no ano seguinte, fez parte do 38º Panorama da Arte Brasileira, do Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo.

Brincante de cazumbá do bumba meu boi, Zimar incorpora essa figura encantada por meio de máscaras criadas para paramentar os corpos dos que se apresentam vestidos com trajes amplos, bordados e ricamente ornamentados, geralmente carregando um badalo — um sino de boi — nas mãos.

O cazumbá é uma figura presente em certas variações do bumba meu boi no Maranhão. De natureza indefinida, nem bicho, nem gente, nem homem, nem mulher, carrega uma energia enigmática. Em cena ao som da boiada, movimenta-se com graça e deboche, combinando o riso leve à potência do susto, ora cativando, ora provocando quem o observa. Com gestos astutos e imprevisíveis, o cazumbá se envolve com o público de maneira direta, embaralhando as fronteiras entre o riso e o rito, entre mundos. Sua presença se afirma por meio de vestimentas exuberantes e coreografadas, tendo nas "máscaras", chamadas de caretas ou queixos, seu principal elemento de transformação.

Para Zimar, quanto mais feio, melhor. Essa provocação, que não é gratuita, nos pega como uma declaração também estética sobre aquilo que escapa às normas de beleza e se abre a outras formas de ver, sentir e fabular. Suas caretas rejeitam o acabamento idealizado e celebram o grotesco, o híbrido, o irregular. O fogo, presença constante em seu processo, é usado como elemento essencial de transformação pois, com ele, o artista derrete, dobra, molda e queima, imprimindo nas peças a memória térmica da metamorfose. Através desse gesto, a matéria se curva, a forma se distorce — entre o que assusta e o que encanta, entre o que arde e o que dança.

Ariana Nuala

Referências:

DUSHÁ, Germano; SOUZA, Thiago de Paula; NUALA, Ariana (orgs.). *38º Panorama da Arte Brasileira: Mil graus*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2025. Disponível em https://mam.org.br/wp-content/uploads/2025/02/38panorama-catalogo-digital-241212-final.pdf. Acesso em 10 set. 2025.

GONÇALVES, Jandir; OLIVEIRA, Reinilda; LIMA, Sergileide (orgs.). *ZIMAR*. São Luís: Centro Cultural Vale Maranhão, 2023. Disponível em https://ccv-ma.org.br/app/uploads/2024/05/ccvmcatalogozimardigital2024-01-29.pdf. Acesso em 28 out. 2025.



Sem título, da série *Careta de cazumbá*, 2024
Polipropileno de capacete descartado, plástico, tecido, espuma, fios de nylon trançados e tinta, 67 x 53 x 27 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação Marco Antonio Chaves Lima, 2025

Glossário

Arte naïf

A arte naïf é um termo usado para designar produções artísticas caracterizadas pela espontaneidade, pela simplicidade formal e pelo distanciamento de convenções acadêmicas de perspectiva e proporção. No Brasil, esse rótulo foi frequentemente aplicado de forma pejorativa a artistas populares, muitos deles negros e de origem humilde, cujas obras trazem referências ao cotidiano, à religiosidade e às memórias coletivas. Contudo, seu uso em relação à arte afro-brasileira é considerado controverso, pois tende a enquadrar essas produções em uma categoria marcada por exotismo e ingenuidade, apagando sua profundidade simbólica, suas raízes religiosas e sua dimensão política de resistência cultural. Reduzir parte da arte afro-brasileira ao naïf reforça visões folclorizantes e marginalizadoras, enquanto sua análise adequada exige reconhecer a complexidade estética e histórica das obras, bem como sua inscrição em tradições artísticas e intelectuais próprias.

Boneca calunga

A boneca calunga é o elemento central do maracatu de baque virado, representando os ancestrais mortos e funcionando como elo entre os vivos e os mortos, refletindo a herança da cultura banto e sua relação com o cosmograma Bakongo, no qual a calunga simboliza a ancestralidade, o mundo dos mortos (Kalunga) e a proteção espiritual. Carregada pela dama do paço durante os cortejos, a calunga é acompanhada por elementos hierárquicos e ritualísticos, como o Rei do Congo, alferes, porta-estandartes, coroas, caboclos, mulheres de saia longa e a banda de percussão, composta por caixas, alfaias, gonguês e agogôs, todos acompanhados por cantos e toques de origem africana. Os caboclos, nesse contexto, simbolizam a herança indígena, representando a sabedoria, a conexão com a natureza e a espiritualidade ancestral do Brasil pré-colonial, integrando-se à matriz africana do maracatu. O maracatu de baque virado, enquanto manifestação cultural, religiosa e social, combina música, dança, ritualidade e celebração comunitária, funcionando como espaço de afirmação da identidade afro-brasileira e de resistência à marginalização histórica. Nesse contexto, a calunga representa a continuidade histórica, a memória coletiva e a organização social do grupo, reforçando valores de hierarquia, solidariedade e respeito aos ancestrais, e exemplificando a interseção entre cosmologia, arte, política e herança indígena nas tradições afro-brasileiras.

Egungun

O culto aos Egunguns é uma antiga tradição iorubá dedicada à veneração dos ancestrais, cujos espíritos, chamados Egungun (“espírito que retorna”), podem voltar ao mundo dos vivos para abençoar, aconselhar e proteger seus descendentes. Originário das regiões da Nigéria e do Benim, o culto envolve rituais e festas públicas em que os Egunguns se manifestam por meio de mascarados com trajes coloridos e bordados, simbolizando a presença dos antepassados. No Brasil, essa prática foi preservada principalmente entre os iorubás da nação Ketu, com destaque para a Ilha de Itaparica (Bahia), e expressa o princípio da ancestralidade, essencial à espiritualidade africana, que celebra a continuidade e o elo vital entre vivos e mortos.

Engobe

A técnica é utilizada para recobrir as peças modeladas em argila com uma camada de tabatinga diluída, geralmente branca, sobre a qual são aplicados pigmentos naturais em tons de vermelho, preto e amarelo. Esse processo confere às figuras humanas, animais e utensílios uma policromia característica, marcada por forte expressividade estética e simbólica. No Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, o engobe ocupa um lugar central na tradição cerâmica das comunidades locais, especialmente entre as mulheres ceramistas, que são reconhecidas como guardiãs desse saber. Mais do que recurso decorativo, é parte de uma herança cultural que articula práticas indígenas e afro-brasileiras, transformando a cerâmica em meio de narrar memórias, religiosidades e identidades coletivas. Dessa forma, o engobe constitui não apenas um acabamento técnico, mas um elemento que conecta arte, tradição e resistência no cotidiano das populações do vale.

Ìyáàmi Òsòròngà

Ìyáàmi Òsòròngà é o nome dado a um conjunto de forças femininas ancestrais de grande poder no sistema religioso iorubá. A expressão significa “Minhas Mães, as Poderosas Feiticeiras” e refere-se a espíritos que representam o princípio feminino primordial, associado à criação, à sabedoria e ao poder de transformação. As Ìyáàmi são consideradas donas do àṣẹ (força vital) e da vida, mas também do mistério e da destruição, podendo tanto proteger quanto punir, conforme o equilíbrio e o respeito que lhes são oferecidos. Elas estão ligadas às aves noturnas, especialmente à coruja, símbolo de seu poder oculto, e à Terra (Ilè), de onde vem sua energia. No Brasil, sua presença é reconhecida nos terreiros de candomblé, sobretudo nos cultos ligados a Oxum, Oyá e Nanã, e nas referências às mães ancestrais.

Jurema

O culto à Jurema Sagrada, também conhecido como Catimbó, é uma tradição religiosa afro-indígena do Nordeste brasileiro, especialmente presente na Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Alagoas. Essa prática espiritual utiliza a planta jurema-preta (*Mimosa hostilis*) em rituais que envolvem cânticos, danças e o uso ritualístico de cachimbos, com o objetivo de induzir estados alterados de consciência para cura e conexão espiritual. As entidades cultuadas, como os Reis Malunguinhos e Zé Pelintra, representam essa fusão cultural: Cabocla Jurema é uma entidade indígena associada à sabedoria e à cura; Malunguinho, uma figura histórica que se tornou entidade espiritual, simboliza a resistência negra e indígena; e Zé Pelintra, uma entidade popular, é associada à proteção espiritual e à malandragem como ferramenta de enfrentamento das opressões. Embora compartilhe semelhanças com o candomblé e a umbanda, especialmente na incorporação de entidades e no uso de elementos naturais, a Jurema se distingue pelo foco no uso ritualístico da planta jurema-preta e pela ênfase em práticas xamânicas indígenas. A Jurema Sagrada tem atraído interesse acadêmico e científico contemporâneo devido ao potencial terapêutico da jurema-preta, que contém a substância psicodélica dimetiltriptamina (DMT), utilizada em pesquisas sobre saúde mental.

Maracatu

O maracatu é uma manifestação cultural pernambucana que combina tradições africanas indígenas e europeias, resultado do encontro de matrizes culturais no Brasil colonial. Entre suas variações, o Maracatu de Baque Virado, típico do Recife e Olinda, possui caráter ritual e religioso, ligado à religiosidade afro-brasileira, à invocação dos ancestrais e à afirmação de hierarquias inspiradas na realeza africana, como o Rei do Congo, a Dama do Paço e a Boneca Calunga. Já o Maracatu de Baque Solto ou Maracatu Rural, mais expressivo na Zona da Mata Norte de Pernambuco — em municípios como Nazaré da Mata, Aliança, Carpina, Paudalho e Timbaúba — tem caráter mais festivo e profano, surgido nas comunidades rurais ligadas ao ciclo da cana-de-açúcar. Ambos os tipos compartilham a herança africana, evidente na percussão, nos cantos e nas danças, bem como na simbologia ligada à ancestralidade e à resistência cultural.

Nações Jeje, Ketu, e Angola

As nações Jeje, Ketu e Angola correspondem a importantes matrizes culturais e religiosas de povos africanos que foram trazidos ao Brasil durante o tráfico transatlântico de pessoas escravizadas. Na África, essas nações se situavam em regiões distintas, com histórias próprias e complexas. O povo Jeje tem origem principalmente no antigo reino do Daomé (atual Benim), onde predominava o culto aos voduns, divindades ligadas à natureza e aos ancestrais. Os Ketu pertencem ao grupo iorubá, originário do sudoeste da atual Nigéria e do Benim, cuja organização urbana e política era marcada por reinos como Ifé e Oyó, centros de intensa produção cultural e religiosa, de onde provêm os cultos aos orixás. Já a nação Angola se refere aos povos bantos da região centro-ocidental africana, especialmente dos atuais Angola e Congo, onde se cultuavam os inquices e havia uma forte tradição comunitária e ancestral. Antes da colonização europeia, essas regiões mantinham complexas redes de comércio, sistemas políticos estruturados e práticas espirituais sofisticadas — elementos que, apesar da violência da diáspora, sobreviveram e se transformaram no continente americano.

Odù e babalaô

O Odù é um elemento central do sistema de Ifá, a tradição de adivinhação iorubá. Cada Odù corresponde a um signo sagrado que contém ensinamentos, histórias, provérbios e orientações espirituais, funcionando como um guia para a vida e o destino dos indivíduos. Existem 256 Odùs principais, e cada um deles possui múltiplas interpretações e itãs (mitos) associados, que explicam a origem do mundo, a conduta ética, os desafios e as soluções diante das situações humanas. Durante a consulta de Ifá, o Babalaô identifica o Odù que rege a pessoa ou a circunstância e fornece conselhos, rituais e oferendas para equilibrar as energias e fortalecer a proteção espiritual.

Ogã

O Ogã é uma figura de grande importância nos terreiros de candomblé, sendo um homem de autoridade ritual responsável por funções musicais, administrativas e espirituais dentro da casa. Diferentemente dos sacerdotes, seu papel não envolve a condução dos sacrifícios aos orixás, mas sim manter a ordem durante os rituais, tocar os atabaques e coordenar as cerimônias, garantindo que o culto siga corretamente as tradições. O Ogã também atua como conselheiro e protetor da comunidade, transmitindo conhecimento sobre a liturgia, os cânticos e as regras do terreiro. Sua presença é considerada essencial para a harmonia dos trabalhos espirituais.

Reisados e congadas

Os reisados e as congadas são manifestações populares brasileiras de origem católica, que combinam elementos ibéricos e africanos e celebram festas religiosas como o Natal e a devoção a Nossa Senhora do Rosário. Nos reisados, destacam-se coro, dança, personagens como reis e

rainhas, e instrumentos como pandeiro e zabumba, enquanto nas congadas aparecem cortejos reais, danças, cânticos e atabaques. Essas tradições ocorrem principalmente em estados do Nordeste (Ceará, Pernambuco, Bahia, Alagoas) e do Sudeste (Minas Gerais, São Paulo), além de Goiás, tendo como exemplos a Folia de Reis de Minas e a Congada de Catalão, em Goiás.

Tabatinga

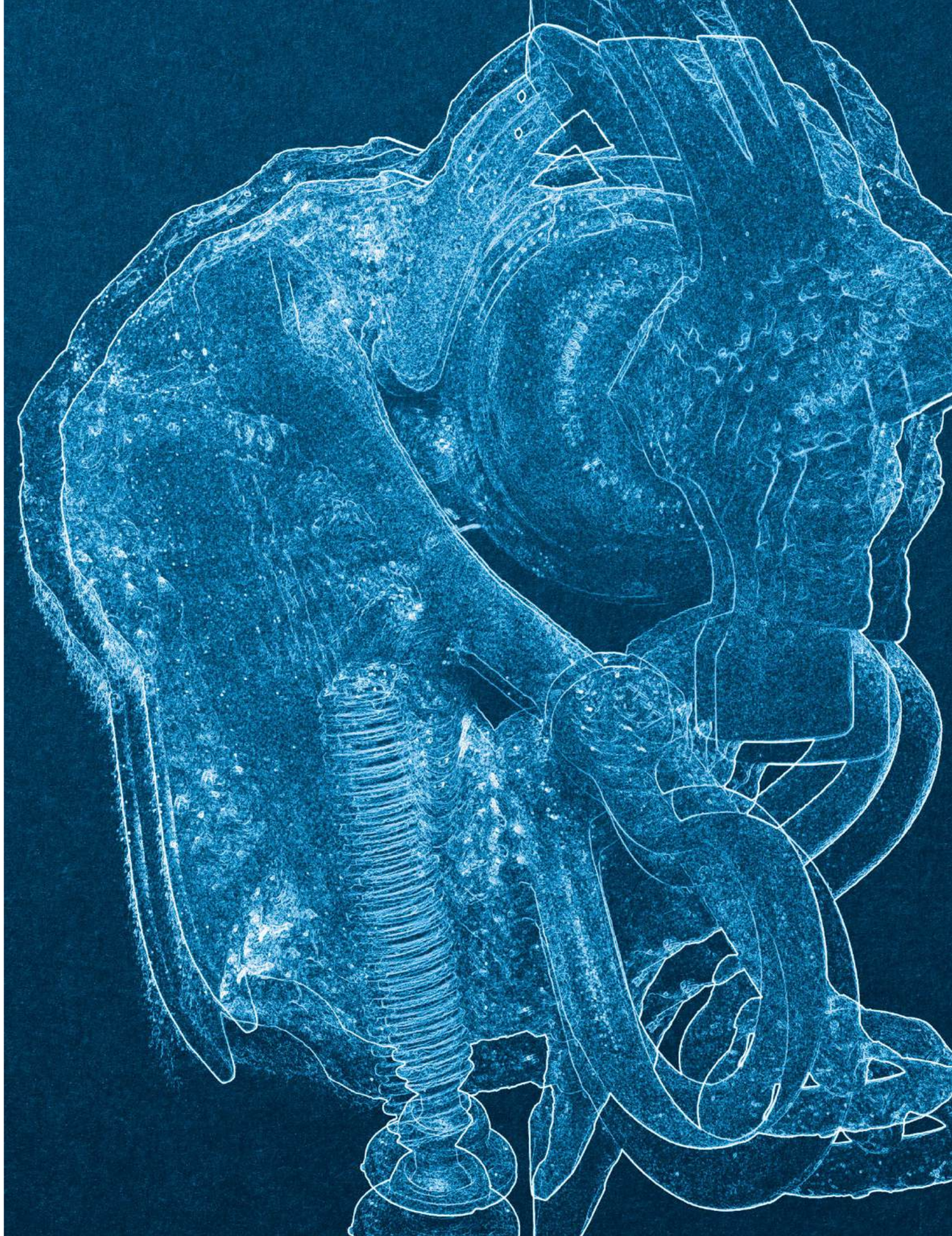
A tabatinga é uma argila branca ou muito clara, cujo nome tem origem no tupi *taba'tinga*, que significa "barro branco". Formada a partir de sedimentos depositados nos leitos de rios, ela é encontrada sobretudo na Amazônia e em regiões do Nordeste, onde tradicionalmente foi usada por populações indígenas para a confecção de cerâmica, pintura corporal e construção. Com o processo de intercâmbio cultural no Brasil, a tabatinga foi incorporada também pelas comunidades afro-brasileiras, tornando-se matéria fundamental em expressões rituais e artísticas. Nas religiões de matriz africana, por exemplo, é utilizada na produção de assentamentos sagrados e objetos votivos, enquanto na arte popular aparece na modelagem de peças cerâmicas e no acabamento policromado de figuras e utilitários. Dessa forma, a tabatinga não é apenas um material de uso cotidiano, mas um elemento simbólico que articula heranças indígenas e africanas, funcionando como suporte de memória, religiosidade e resistência cultural no Brasil.

Voduns, orixás e inquices

Embora originários de diferentes regiões da África e de tradições distintas, os voduns, inquices e orixás compartilham funções semelhantes como mediadores entre o mundo humano e o espiritual, estabelecendo comunicação com forças naturais, ancestrais e divinas. Os orixás, da tradição iorubá, representam aspectos da natureza e da vida humana, enquanto os voduns, do povo fon e ewe, incorporam espíritos ancestrais e forças protetoras. Os inquices, da tradição bakongo, são frequentemente objetos ou entidades concretas que materializam poder ritual, capazes de proteger, punir ou curar. Em todas essas tradições, rituais, danças, cantos, oferendas e objetos simbólicos são usados para mediar a relação entre os vivos e o sagrado, preservando memória, identidade e resistência cultural. Dessa forma, embora com formas e ênfases diferentes, essas entidades convergem na função de intermediários espirituais, estruturando cosmovisões que articulam o sagrado, a ancestralidade e a vida social. Exemplos incluem Iemanjá e Xangô (orixás), Legba e Dan (voduns), e Pambu Njila e Mutalambô (inquices), cada um atuando conforme a tradição, mas todos refletindo a centralidade da mediação espiritual nas culturas africanas e afro-diaspóricas.

Yabás

As Yabás são as divindades femininas do panteão iorubá que representam forças da natureza, da fertilidade e da criação. Cada Yabá expressa um aspecto do feminino e possui atributos próprios, ligados tanto ao poder quanto ao cuidado e à transformação. Iemanjá, por exemplo, é senhora dos mares e mãe de muitos orixás, símbolo de proteção e maternidade; Oxum rege as águas doces, a beleza e o amor; Oyá (ou Iansã) domina os ventos, as tempestades e a passagem entre o mundo dos vivos e dos mortos; Obá, Nanã, Ewá e Yewá também figuram entre essas poderosas entidades. No contexto afro-brasileiro, especialmente no candomblé e na umbanda, as Yabás representam a força vital das mulheres negras e a presença do sagrado feminino na organização da vida e da comunidade. Elas expressam, por meio de seus mitos e cultos, a pluralidade do feminino — capaz de gerar, cuidar, amar, lutar e transformar o mundo.



Our Partners: When Culture Meets Commitment

Museu Afro Brasil Emanoel Araujo recognizes that great achievements are only possible when we join forces. The Renovation project of the Long-Term Exhibition, which includes this catalog as one of its most symbolic outcomes, was made possible thanks to the decisive support of companies that believe in the transformative power of culture.

Through the National Program to Support Culture — Pronac, of Brazil's Ministry of Culture, created by Law No. 8,313/1991 (Rouanet Law), our partners reaffirm that investing in culture is investing in humanity. Because those who care for culture understand the true value of what it means to be human — and recognize that memories, histories, and ancestral knowledge are seeds capable of transforming individuals, communities, cities, countries, and continents.

It is with profound gratitude that we highlight the role of the following institutions: **Instituto Cultural Vale**, in the Diamond category; **Goldman Sachs**, as Master Apresenta; **Vivo**, in the Master category; **J.P. Morgan**, as Gold Sponsor; and **Mattos Filho**, in the Support Category. Each sponsor, in their own way, gives us the foundation to dream big; reaffirms their strategic presence in the promotion of Afro-Brazilian art and memory; expands connections; strengthens the Black accessibility that integrates this project, giving us ground to solidify the continuity of our actions; and reminds us that every collaboration is fundamental to keeping culture alive, vibrant, and accessible.

Through the sum of their gestures and commitments, these companies become part of a collective movement that goes far beyond sponsorship: it is an ethical commitment to valuing memory, promoting anti-racist education, and building a more fair future.

We thank our sponsors **Instituto Cultural Vale, Goldman Sachs, Vivo, J.P. Morgan,** and **Mattos Filho** for their trust, respect, and partnership, as they recognize in art and culture the path to social transformation.

Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Museu Afro Brasil: Experience, Contemplation and Transformation

The museum keeps histories that speak with no words, memories that resist time, and meanings that wait to be found. Each work is a voice, a fragment of memory that crosses generations, and this publication, which gathers about 200 works and pieces of Museu Afro Brasil's collection, comes to reveal its presence, inviting our gaze to go through pathways of discovery and emotion.

The images capture colors, forms, textures, and details that often go unnoticed. The captions, drawn up by researchers, deepen our understanding, revealing layers of meaning, relationships, and senses that make each work alive, unique, and present. More than appreciation, it is about an encounter with histories that keep revealing themselves at every gaze.

The texts from the museum's centers add new perspectives and viewpoints. The Education Center brings reflections on mediation and teaching practices that connect with memory and learning. The Research Center highlights the importance of documentation and careful naming of works. The Curatorial Center shares the editorial process, showing the choices, paths, and discoveries that made this publication possible.

More than a record of images and texts, this catalog is a celebration of the experience that each work presents to us. It reveals emotions, senses, and meanings, showing how memory remains alive and present, crossing generations and inspiring new gazes.

Each detail of the work, each color choice, each gesture of the creator, tells stories that go beyond what our eyes can see. This edition seeks to give body to these echoes of the past and the present, giving visibility to the power of each piece, its impact, and its capacity to transform whoever observes it.

This work invites encounters and contemplation. Each piece reinforces its value, and the museum shows itself as a space for learning, inspiration and creation, capable of transforming those who approach its history, offering paths of discovery, reflection, and enchantment.

Marilia Marton

Secretary of Culture, Economy and Creative Industries of the State of São Paulo

Gazes that Forge Futures

The Museu Afro Brasil Emanoel Araujo is more than a space of memory: it is a factory of futures. Each room, each work, and each curatorial gesture reveals the power of a legacy that was not silenced, despite the deep marks of colonial violence. By launching this catalog, we reaffirm our commitment to documenting and disseminating our "home-grown talents" — the works and artists that form the backbone of our collection and, above all, of our institutional mission.

These pages are living testimonies of a Brazil that pulses with diversity and creativity, where Black art establishes itself as a language of resistance, beauty, and freedom. The catalog does not merely takes inventory: it summons. It summons us to see and feel what was denied to us for centuries. It summons us to recognize that the African and Afro-Brazilian presence not only shaped our culture but continues to offer paths of dignity and transformation. The works presented here represent only a small sample of the magnitude of Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, which houses more than 8,000 works. A selection that, even in its reduced scope, conveys the strength and relevance of a collection that remains inexhaustible in meanings and potentialities.

The seed of a possible future blooms in each child who can see themselves represented in an artwork. It is the sparkle in the eyes of those who discover that their history does not begin in silence, but in the greatness of peoples who created civilizations, aesthetics, and knowledge. It is the pride that rescues self-esteem, expands horizons, and tears down the invisible walls of structural racism. As adults and young people journey through this collection, they discover more than a portrait of the past—they encounter a mirror that restores identities and reveals powers.

This publication is born, therefore, as both an artbook and a manifesto. It celebrates 20 years of Museu Afro Brasil's journey and projects its role in creating a more just, plural, and democratic Brazil. A country that recognizes the centrality of the Black experience in shaping its identity and, building from that foundation, invests in constructing new imaginaries. By bringing together art, memory, and pathways to anti-racist education, this catalog becomes a tool for social transformation: a record that inspires, visibility that empowers, beauty that liberates.

More than a catalog, this is a gesture toward the future.

Flávia Martins

Executive Director of Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Memories Forged at Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Founded on October 23rd, 2004, by Emanoel Araujo, the museum today houses more than 8,000 pieces, including paintings, sculptures, engravings, photographs, textiles, liturgical objects, historical documents, and expressions of Afro-Brazilian material culture.

More than a selection of highlights, this volume reflects a central discussion in the fields of museology and art history: how collections are built, which voices and practices are recognized as part of the cultural heritage, and in what ways the museums participate in the production and transmission of narratives. By reuniting these works in a book, Museu Afro Brasil reaffirms its critical perspective toward the Eurocentered historiographic tradition, which for many centuries has relegated African-rooted and Afro-Brazilian artistic productions to secondary places.

As asserted by Hélio Menezes, former artistic director of the institution, this publication differs from previous catalogs because it shifts the narrative axis. Instead of organizing the works according to the long-term exhibition's thematic nuclei, the centrality here is in the pieces and the artists. This option allows the works to speak for themselves directly revealing the power of their forms, histories, and meanings.

This gesture dialogues with the broader transformations in the field of contemporary museology, in which museums cease to be merely depositories of objects and assume the role of agents of memory, critique, and historical reparation. Since its founding, Museu Afro Brasil has been a leading figure in this movement, comprising one of the most significant collections dedicated to the Black presence in Brazil and the diaspora. In this process, it opened new reading horizons for Brazilian art and culture by affirming that there is no national history without recognizing the centrality of Black and African cultures.

Throughout the book, each piece is accompanied by an expanded caption, drawn up by researchers, that articulates the artist's trajectory to the selected work. This is not merely a complementary resource, but a fundamental one. The expanded biography enriches the reader's experience, showing how each artist actively contributes to the constitution of culture and art on national and international scales. Rather than fitting them into preexisting narratives, the book recognizes their centrality by positioning them as references and engines for aesthetic, political, and social transformation.

In the context of Museu Afro Brasil, this choice reaffirms a profound commitment: to present Afro-Brazilian and African artists as the main characters of a plural art history, one that is inseparable from the country's own history. More than simply placing works

in display cases or exhibitions, the expanded biography restores density to both the pieces and the artists, showing how their practices displace canons, renew languages, and create new horizons of meaning.

The constitution of the collection is intimately linked to the vision of Emanoel Araujo, its founder, director, and curator. His work was marked by a critical consciousness: gathering works not only as aesthetic records, but as an affirmation of the centrality of Afro-Brazilian cultures in the formation of the country and in the field of visual arts. Each acquisition and exhibition derived from an ethics focused on memory and from a curatorial policy that opposed colonial forms of silencing.

This book also echoes the continuous work of the Research, Education, and Safeguarding Centers, which give substance to this mission. The Research Center has been dedicated to revising crystallized categories in historiography, such as “anonymity” and “autodidacticism,” which, for a long time, reduced the complexity of artistic practices not aligned with the European academic canon. By reworking these notions, the research expands the parameters of art criticism and repositions forms of knowledge historically disregarded.

The Education Team, in turn, sustains the museum's anti-racist dimension on a daily basis. It is in this Center that the experience of the collection is transformed into living practice, through direct contact with different audiences and levels of education. The works cease to be seen merely as exhibited objects and begin to act as pedagogical agents capable of reconfiguring imaginaries, dismantling stereotypes, and affirming narratives of belonging.

The Safeguarding Center expands the understanding of what it means to preserve. Caring for the materiality of the pieces also involves recognizing their connections to territories, spiritualities, and collective memories. To conserve, in this case, is not merely to keep the works intact, but to ensure that they remain legible and transmit, in the present and future, the multiple meanings they carry.

The collection presented here reveals a significant presence of sculptures and paintings, textile pieces, drawings, engravings, and also sets that expand the traditional notion of art, such as ex-votos, 19th-century work tools, and creole jewelry. This material diversity reflects the wide range of practices that compose Museu Afro Brasil, in which the artistic intertwines with the historical, the ritual, the everyday, and the political. Although it is a collection marked by a predominantly masculine presence, it points to the urgency of expanding the visibility of women artists’ trajectories and other dissident expressions, a movement that proves to be not only necessary but constitutive of the vitality and future expansion of the museum.

It is not by chance that the cover of this book features José Adário’s work. His ironworks condense the energy of the orishas, especially Ogun, the deity of iron, pathways, and construction. In the itans, sacred narratives that preserve and transmit the memory of the orishas in the Yoruba universe, it is told that Ogun found the world closed and impassable, so he used his iron blade to open pathways, allowing circulation between villages and kingdoms. Since then, each crossing and each work bears his presence. By choosing Ogun as the visual guide for this edition, Museu Afro Brasil also pays tribute to Emanoel Araujo, for whom this orisha was a vital force. The cover is not a mere ornament, but a gesture of continuity, with iron functioning as a matter of resistance and creation, as structure that sustains and as symbol of open pathways.

Thus, this book does not merely record a collection. It reveals the collective project that sustain it and witnesses the power of a museum that acts in a critical, educational, and curatorial manner in the construction of a plural art history, in which Afro-Brazilian and African artists assert themselves as protagonists and founders of new centralities. This possibility of listening to the artists implies recognizing that the collection is not static, nor is it limited to the gesture of conservation. It is an organism in movement, which renews itself with each reading, each mediation, and each encounter with the public. The consciousness that guides this book is the same that guided the constitution of the museum: to think and rethink the paths of the museum itself and the practices of Black and African artists.

Ariana Nuala and Rosa Couto
Curators of Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Museu Afro Brasil: Research, Memory, Culture, and Resistance

The constitution of Museu Afro Brasil Emanoel Araujo collection predates the institution’s creation, originating from the gathering of works and objects organized by Emanoel Araujo throughout years of research and exhibitions. Unlike private collections donated to museums, often resulting from extractive processes, appropriations, or looting, Museu Afro Brasil collection is structured through practices of safeguarding, curation, and knowledge production, establishing itself as a space of representation, memory, and enunciation of narratives about the Afro-Brazilian experience and the African diaspora. Stemming from Araujo’s trajectory as an artist, collector, and curator, the museum was inaugurated with approximately 1,100 pieces donated by him, including paintings, sculptures, and engravings by Brazilian and foreign artists, as well as photographs and documents. This perspective aligns with Stuart Hall's conception of the cultural construction of identity, in which the museum acts as a locus of representation and political visibility.

Over the years, the collections expansion has occurred not only through the incorporation of works acquired by Araujo, but also through collective experiences, such as artistic residencies held at the museum, which included the participation of Yêdamaria and Gérard Quenum. These initiatives reinforce the museums conception as a space of creation, and not only preservation.

Another decisive aspect was the dialogue with artists who directly influenced the institutions curatorial and exhibition design thinking. The collaboration with Mestre Didi is paradigmatic: his involvement was not limited to donating works, but impacted the construction of a museological discourse capable of articulating art, religiosity, and ancestry. Through this participation, the museum incorporates orality, ritual, and collective memory, tensioning the boundaries between artistic object and sacred object, approaching the discussions of social and participatory museology, which understands heritage as a process in constant updating.

The African Art collection of Museu Afro Brasil, composed of masks, statuettes, and other productions from approximately 38 African peoples, was incorporated through different modalities: some works were acquired with the assistance of North American professor and art collector George Preston; others were acquired through important Brazilian and international galleries, like Segy Gallery in New York; in addition to pieces brought from the trips Emanoel Araujo made to Africa and Europe. Additionally, exhibitions organized by the museum, such as *Benin está vivo ainda lá* (2005) and *Africa Africans* (2015), also contributed to the incorporation of new works into the collection.

Thus, Museu Afro Brasil’s collection is not limited to a mere gathering of objects, but constitutes itself as a living organism, connected by networks of affection, individual and collective trajectories, and curatorial decisions shaped by a strong political dimension. It is a museological project that, by tensioning the coloniality of representation, places itself in the field of institutional critique, thus affirming the museum as a space of resistance, memory, and production of new imaginaries for Afro-Brazilian and African cultures.

Given the history of multiple acquisitions and the permanence of works belonging to the then director, a central aspect of collection management is its institutionalization. The implementation of specific policies and methodologies, which include criteria for the new acquisitions, donations, loans, and conservation, ensures that the collection’s growth is aligned with the museum’s curatorial, historical, and ethical principles. This approach not only preserves and expands the collection but also strengthens Museu Afro Brasil as a space for research, memory, and cultural visibility, thus articulating professional management practices with the political and social commitment that characterizes its mission.

Erick Santos
Coordinator of Collections and Conservation
at Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

References:

CHAGAS, Mário de Souza. Educação, Museu e Patrimônio: tensão, devoração e adjetivação. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.º 33. Brasília: IPHAN, 2006.

HALL, Stuart. Cultural Identity and Diaspora. In: Rutherford, J. (ed.), *Identity: community, culture, difference*. London: Lawrence and Wishort, 1990.

Redefining Art History: The Role of Museu Afro Brasil

Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, inaugurated in 2004, has established itself as one of the main institutions dedicated to valuing the art, culture, and memory of the Black presence in Brazil. With a collection of over 8,000 works, it encompasses productions from the 18th century to the contemporary era, including paintings, sculptures, engravings, photographs, garments, ritual objects, and everyday items. Structured around thematic axes, the museum contemplates the cultural and artistic diversity of the African continent, Afro-Brazilian religions, popular festivals, Afro-Brazilian authorship, and the trajectory of Black personalities fundamental to the country's history.

Among the represented artists are Brazilians such as Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho), Wilson Tibério, Heitor dos Prazeres, and Yêdamaria; foreign artists like Cyprien Tokoudagba and Melvin Edwards; as well as popular masters and anonymous creators, particularly African sculptors of masks and statuettes whose identities were silenced by colonial narratives. This diversity reaffirms the centrality of the Black experience in Brazilian cultural formation, both in arts considered "erudite" and those deemed "popular."

The trajectory of founder Emanoel Araujo—artist, collector, and curator—was instrumental in the museum's consolidation. By refusing the separation between "art" and "artifact," he presented side-by-side works by established artists, productions by popular masters, and everyday objects, recognizing in all of them aesthetic, cultural, and historical value, challenging reductionist classifications such as "naïve," "primitive," or "folkloric," frequently applied to Black creators.

This critical perspective was also reflected in the approach to African art. Traditionally, Western museums have linked their "authenticity" to the antiquity of pieces and to their ritualistic use, thereby denying the individuality of artists and classifying production as collective and anonymous. Any dialogue with modernity was interpreted as "contamination," reinforcing the myth of an untouched and timeless Africa. The African collection of Museu Afro Brasil, however, is composed mainly of pieces produced after the independence processes of African countries and not used in ritualistic contexts, thus challenging conventional conceptions of authenticity. Conscious of this historical erasure, Araujo subverted such paradigms, as exemplified by the acquisition of works by Beninese artist Kifouli Dossou, who introduces modern elements into Yoruba masks, particularly Gelede masks, reaffirming the vitality and ongoing transformation of African art, creating tension between the limits of tradition and innovation.

Many artists represented in the collection developed outside formal institutions, starting from trades such as carpentry, goldsmithing, or weaving. Despite their high degree of technical sophistication, their works were frequently categorized in inferior terms, reflecting racist discourses that permeated the artistic field. Against this backdrop, Araujo emphasized that the museum was born to show "How Black is the one who were Black and who are Black in Brazil," reaffirming that the Black presence has always constituted an essential part of national history.

Thus, Museu Afro Brasil established itself not only as a space for preservation and exhibition but also as an instance for redefining historical narratives and legitimizing historically overlooked artists. In this process, the catalogs organized by Emanoel Araujo played a fundamental role, functioning as instruments of memory and insertion of Afro-Brazilian, African, and diasporic artists into institutional and academic circuits.

The development of the new catalog fits into this tradition, confronting the challenges imposed by documentary scarcity and prejudiced classifications inherited from the Brazilian artistic system. To overcome them, research strategies such as interviews and dialogues with artists, family members, and communities were essential, allowing the construction of unprecedented narratives and filling gaps previously absent from specialized literature. More than documentation, these efforts seek to reconstitute trajectories and affirm that Afro-Brazilian cultural production has never been developed on the margins but constitutes a structural part of the country's art history. By recovering silenced paths and challenging exclusionary classifications, the new catalog reaffirms Museu Afro Brasil's commitment to preserving, contextualizing, and disseminating a singular heritage, repositioning its creators as protagonists of a more plural, just, and representative Brazilian art history—a history that recognizes the centrality of the Black experience in its very constitution.

Gabrielle Nascimento

Researcher at the Research Center of Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Museu Afro Brasil: A Space of Memory and Black Pedagogies

Within the walls of Museu Afro Brasil pulses an insurgent Brazil. Winding corridors weave together and connect spaces filled with memory, labor, intellectuality, and creation proving that it was never about absence, scarcity, or nonexistence. On the contrary: they abound and affirm that African peoples and their descendants in the diaspora are creators by excellence and by power. The museum, as a territory of Black presence, is also a crossroads where art, history, and education intertwine, revealing silenced meanings and nurturing freedoms.

Thus, at Museu Afro Brazil, to educate is to awaken dormant histories and revive legacies that have resisted the enforced silence of coloniality. It is to allow visitors to see, in themselves and in others, continuities and, above all, dignity. The collection does not rest behind display cases: it whispers pathways, sings belongings, summons insurgencies, affirming itself as a place of memory and reinvention, of study and affection, of knowledge and crossing a space where education happens as healing, as song, and as the creation of worlds yet to come.

In this setting, education is not merely a supporting role: it is the central language, a force that flows from the collection and spreads through encounters, voices, and gestures.

It is here that the Education Center of Museu Afro Brasil organizes its practice as an inseparable part of the institutional project—not as an addendum, but as a living foundation. Education does not merely interpret the collection: it listens, questions, expands, transforms absences into presences and silences into sharing. In its daily work of constructing meanings for the Museum, its pedagogies reaffirm that educating is a radical act of imagination and transformation.

Inspired by Law 10.639/03—which calls upon schools, universities, and institutions for a critical revision of their narratives and practices—the Education Center not only responds to this call: it amplifies it. It works with educators, students, territories, movements, and public policies, building experiences that shift perspectives, expand repertoires, and invite new ways of teaching and learning. After all, when museum education commits to anti-racism, it does not merely interpret the past: it forges the present and reconfigures the future.

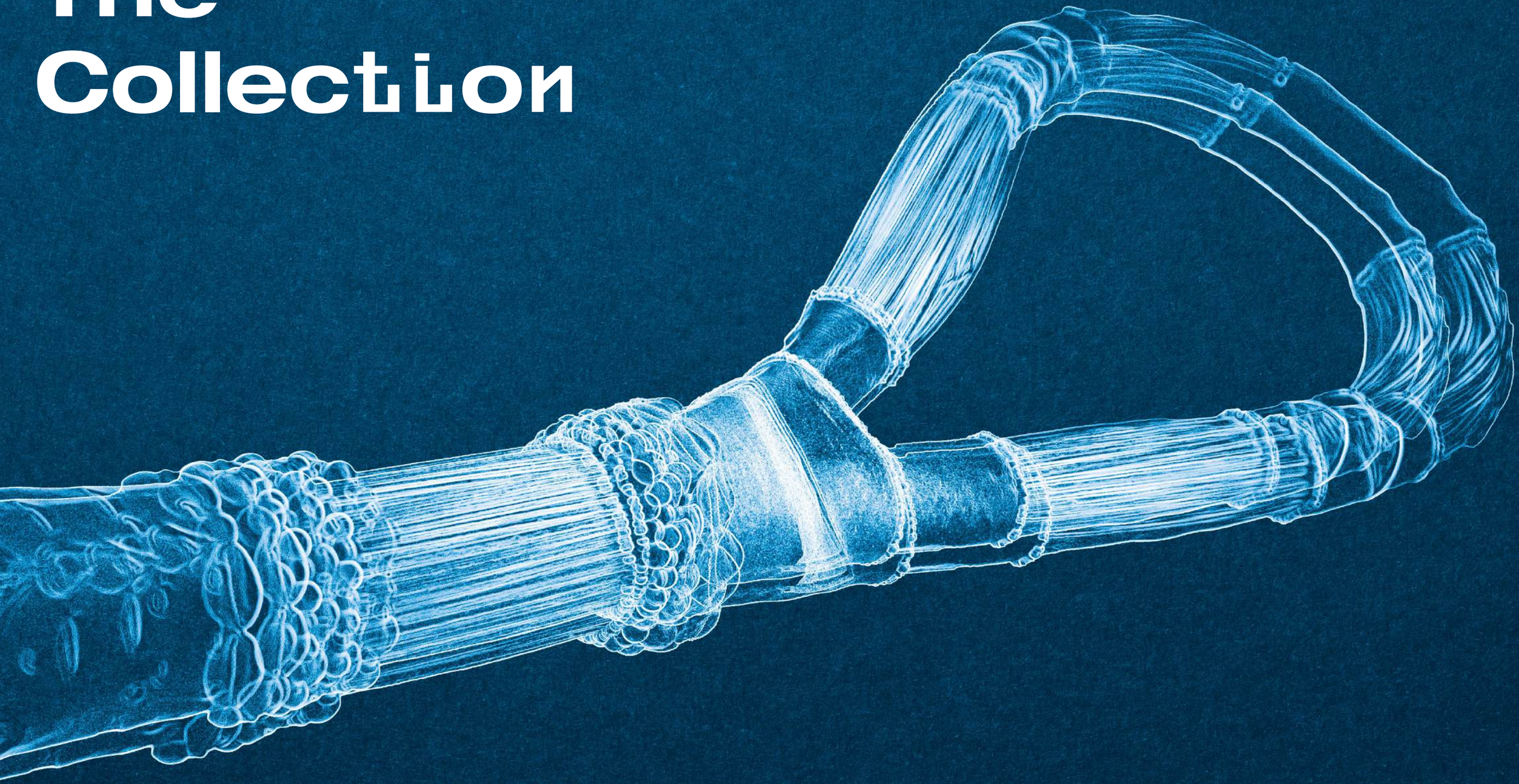
Museu Afro Brasil is, therefore, a space of education par excellence. Its collection along with its curatorial approach exposes the colonial violence behind a project of Brazil that insists on opposing itself: a civilizing project that fails in its promise, as it is born from a pact of silence and an attempt to erase other ways of existing. And yet, just as nature tends to do with the superficial barriers built to keep it from blooming, Black civilities assert themselves, resist, and reinvent paths.

This is Museu Afro Brasil!

Siméia de Mello Araújo

Education Center Coordinator of Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

The Collection



Collection of The Museu
Afro Brasil Emanoel Araujo

Adenor Gondim

(Ruy Barbosa, Brazil, 1950)

Trained in biology, Adenor Gondim ultimately followed in his father's footsteps, pursuing a career in photojournalism. His first solo exhibition, *Visão*, *50 fotografias P&B: arquitetura, paisagem e cotidiano*, was held in Salvador in 1978. In 1982, he began the series *Romaria do Bom Jesus da Lapa*, which culminated in a solo exhibition in the 1990s. During that same decade, he produced the series *Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte* and *Santos de Cachoeira*. More recently, his series *Os Cão [The Dogs]* (2009–17) documented the *Micareta de Jacobina* a popular festival held annually in the city of Jacobina, Bahia, at the end of Lent.

The *Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte* series portrays the Afro-Catholic sisterhood based in Cachoeira, in the Recôncavo Baiano region. Founded in 1820, the organization emerged alongside the integration of the Recôncavo into Salvador then the provincial capital, whose sugar and tobacco economy relied on enslaved labor. Beyond their religious roles, Black brotherhoods and sisterhoods acted as "class associations," pioneering forms of Black collective organization in response to the oppression of slavery. They played a significant role in successive uprisings of enslaved people, culminating in the 1835 Malê Uprising.

Today, the Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte remains active through the dedication of its members mostly women over 50, initiated in Candomblé while also embracing Catholicism as part of their religious identity. The group maintains a hierarchical structure that organizes devotional practices and public festivities, which take place every August.

The series features both black-and-white and color photographs. Some capture explicitly liturgical moments, while others focus on garments, ornaments, jewelry, and other ritual objects. In the 1992 enlargement, the organization's hierarchy is subtly revealed through the spatial arrangement of its members and the objects they hold.

Sisterhood of Our Lady of the Good Death Series, 1990s
Digital print on Canson paper, 35 x 26,6 cm
64 x 46 cm
60.7 x 40.5 cm
60.5 x 80.5 cm
58 x 78 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Agnaldo Manoel dos Santos

(Itaparica, Brazil, 1926 – Salvador, Brazil, 1962)

Agnaldo Manuel dos Santos began his career as an assistant in the studio of Mário Cravo Junior and, from 1953 onward, dedicated himself to woodcarving, the technique that brought him wide recognition. His work ranges from *carrancas* inspired by master carver Francisco Guarany to Catholic saints and elements drawn from popular culture and Afro-Brazilian religious traditions. In 1957, he took part in the 4th Bienal de São Paulo with *Pilando dendê*, which earned him the sculpture prize. That same year, he held his first solo exhibition at Petit Galerie in Rio de Janeiro. He later participated in the National Salon of Modern Art in 1959 and 1961.

Oxóssi entered the Museu Afro Brasil collection in 2009 as a donation from Emanoel Araujo. The carved wooden figure represents the Orisha said to have been king of Ketu, in present-day Benin. A warrior, master of the hunt, guardian of forests, and all creatures within them, Oxóssi is also associated with abundance and sustenance. His worship, like that of other Orishas, spread across Brazil and other Latin American countries marked by the enslavement of African peoples.

Agnaldo's contact with Mário Cravo Junior's sculptures and masks, with photographer and ethnologist Pierre Verger who traveled between Bahia, Benin, and Nigeria, and with Bahia's vibrant popular culture served as sources of study and inspiration in his creative process. Certain features of his work such as the shape of the eyes, facial proportions, and the relationship between head and body reflect the influence of African art.

He collaborated on *Omolu* (1953) by Cravo Junior and later created works dedicated to Xangô, Iemanjá, and Oxóssi. The latter appears on more than one occasion, including a homonymous sculpture at the Fábrica de Arte Marcos Amaro and in *Oxóssi Cangaceiro* at the Museum of Modern Art of Bahia. In both, the Orisha is depicted wearing a hat, bag, shotgun, and machete at his waist.

The Oxóssi sculpture in the Museu Afro Brasil, however, lacks elements directly associated with hunting or warfare, making its association with Oxóssi less immediate. The figure carries a rope draped over one shoulder and across his hands, along with a crossbody bag. With some interpretive insight, the rope could be linked to hunting and the bag to provisions.

Oxóssi, unkown date
Wood carving, 60 × 13 × 11.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Aleijadinho (Antônio Francisco Lisboa)

(Ouro Preto, Brazil, 1738 – 1814)

Antônio Francisco Lisboa, known as Aleijadinho, was one of the leading artists of Brazilian Baroque sculpture and architecture. The son of Manuel Francisco Lisboa, a Portuguese architect, and Isabel, an enslaved woman, Antônio Lisboa lived and worked in Minas Gerais during the height of the gold mining era a time marked by urban growth and major public works. Many of the region's architectural landmarks, now recognized as part of Brazil's national historical and artistic heritage, were built in this context. Among the artist's most celebrated works are the façade and interior decoration of the Church of São Francisco de Assis, in Ouro Preto, the series of sculptures depicting the Passion of Christ, and the 12 prophet statues at the Sanctuary of Bom Jesus de Matosinhos.

This carved wooden fragment, acquired in 2011, originates from the Capela N. S. da Conceição da Fazenda de Jaguara [Chapel of Our Lady of the Conception at the Jaguara Plantation], located in the district of Mocambeiro (present-day Matozinhos). The plantation was initially owned by João Ferreira dos Santos in the 1740s. Later, it belonged to the family of Alberto Santos Dumont until 1910, when it was sold to George Chalmers. The chapel was dismantled in 1912, and its furnishings were donated by Chalmers to the Church of Our Lady of the Pillar in what was then the village of Congonhas do Sabará (now Nova Lima). As the receiving church was still under construction,these pieces remained in storage until their reassembly in 1936.

It is believed that before reassembly, the original polychromy and gilding were removed; the cedar carvings were darkened with walnut extract and coated with a thick layer of varnish. Although the Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [National Service for Historical and Artistic Heritage] (SPHAN) considered listing the set as protected heritage, in 1949 it concluded that, despite its artistic value, the loss of original paint, heavy varnishing, and poor installation of the altarpieces in the new setting had compromised the ensemble.

This fragment has been featured in temporary exhibitions at the Museu Afro Brasil, including *Mário: Eu sou um tupi tangendo um alaúde* (2015) and *Barroco ardente e sincrético luso-afro-brasileiro* (2017), as well as in *Imagens do Aleijadinho* (2018) at MASP.

Fragment of Carving — Capela N. S. da Conceição da Fazenda de Jaguara, 1783-86
Wood carving, 21 × 120 × 15 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Alphonse Yémadjè

(Abomey, Benin, 1916 - Cotonou, Benin, 2012)

Alphonse Yémadjè began his artistic career in his youth, painting canvases under the influence of his father. He later became renowned for his tapestries and appliqués. In 1974, he received an Honorary Diploma at the Cotonou Independence Fair. During the 1990s, he illustrated *La Fontaine's Fables* and, in 1995, took part in the tricentennial celebrations of the author's death in France. In 1992, he was appointed Knight of the Order of Merit of Benin. Before gaining recognition as an artist, Yémadjè served in the French Colonial Army, participating in the wars in former Indochina and Algeria.

The embroidered fabric *King Agonglo* was donated by the artist to the Museu Afro Brasil Association in 2008 and was officially incorporated into the collection in 2011. The *Emblems* previously belonged to the museum's former director and curator, Emanoel Araujo.

Yémadjè's fabrics and tapestries reference the cultural and historical heritage of the Fon people and the former Kingdom of Dahomey. *King Agonglo* depicts the monarch who ruled during an economically significant period in the kingdoms history; while the *Emblems* trace the succession of kings through the symbolic motifs representing each ruler.

Abomey was a major commercial and military center, playing a central role in the trafficking of enslaved people during the 18th and 19th centuries. The port of Ouidah was one of the main routes to the Americas—particularly Brazil, which used tobacco produced in Bahia to purchase enslaved people. The Bahian presence in the region was also marked by Francisco Félix de Souza (known as Chachá), a human trafficker who became an advisor to King Guezo.

Agonglo was the eighth king to ascend the throne, reigning from 1789 to 1797. It is believed that a conspiracy led to his poisoning. He was succeeded by his second son, Adandozan, who was reportedly omitted from the official sequence of emblems due to alleged tyranny and poor governance.

The master appliqué makers of the Yémadjè family served the Dahomean royalty from at least the reign of Agonglo onward, holding exclusive responsibility for this technique. Thus, by referencing royalty in his works, the artist also evokes his own lineage—both through the subject matter and the craft.

King Agonglo, 2007
Appliqué fabric on fabric, 81 × 117 × 1 cm
Gift of the artist, 2011

Emblems of the King of Abomey, unkown date
Appliqué fabric and embroidery on fabric, 147 × 200 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Long-Term Loan

Ana das Carrancas (Ana Leopoldina dos Santos)

(Ouricuri, Brazil, 1923 – Petrolina, Brazil, 2008)

Ana Leopoldina dos Santos was the daughter of a farmer and a craftswoman, from whom she inherited her skill with clay. After several migrations across Brazil's Northeast, she settled in Petrolina, on the banks of the São Francisco River. Her career as an artist took shape in 1963, when she began creating *carrancas* and adopted the name that would make her famous. Initially, her work met with skepticism from the local community, but today the space where she once exhibited houses a cultural center bearing her name. Her pieces have been featured in major exhibitions such as *Dos Brasis – arte e pensamento negro* and *Pop Brasil: vanguarda e nova figuração, 1960-70*, securing her place in both the realm of popular art and in conversations on Black identities. In 2006, she was honored as a *Patrimônio Vivo de Pernambuco* (Living Heritage of Pernambuco). In 2023, marking the centenary of her birth, the Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) declared the "Ana das Carrancas Commemorative Year."

This ceramic sculpture presents three figures arranged horizontally along the surface of a cylindrical vessel open at the top. Combining feline and human traits textured fur around the faces, small ears, pronounced nostrils and prominent eyes—they convey both ferocity in their narrowed gaze and introspection in the curved lines of their mouths.

By calling them *carrancas*, Ana reinvented the traditional figureheads that, until the mid-20th century, adorned the bows of boats on the São Francisco River. Traditionally carved in wood, her *carrancas* emerged from the very clay of the river, prepared by her husband, Zé Vicente, whose visual impairment she honored by leaving the eyes of her figures hollow.

Ana's *carrancas*, which she referred to as "ugly-faced creatures" draw from an ancestral repertoire. From her enslaved ancestors, she had heard stories of demonic beings rising from the waters to frighten the children of white enslavers. Black people, however, knew how to ward off such spirits with their own fierce "creature faces." Local accounts also regard these figures as protective talismans, guarding against danger and bad omens.

In her work, Ana das Carrancas blurs the boundaries between human and animal, history and myth, transforming the harsh reality of migration into a vital force and a language uniquely her own.

Untitled, 1970s-2000s
Fired clay, 44.5 × 36.5 cm
Long-Term Loan

Antônio Firmino Monteiro

(Rio de Janeiro, Brazil, 1855 – Niterói, Brazil, 1888)

Antônio Firmino Monteiro was a free Black man living in a slaveholding Brazil. Before gaining recognition as a painter and art professor, he worked as a salesman, typographer, and bookbinder. In 1870, he began his studies in the evening drawing course at the Academia Imperial de Belas Artes [Imperial Academy of Fine Arts] (AIBA), but soon transferred to the daytime landscape course. In 1877, he was awarded a medal for his performance. The following year, his work was praised by the Count of Iguaçu and Emperor Pedro II. In 1879, he participated in the General Exhibition of Fine Arts, winning a gold medal for his painting *Exéquias de Camorim*. Although he traveled to Europe, his paintings generally depicted Brazil—especially the city of Rio de Janeiro.

Landscape (1885) was part of the temporary exhibition *Negros pintores* (2008) and was donated by Emanoel Araujo to the Museu Afro Brasil the following year. Within the museum's collection, the work forms part of a group of 19th-century artists associated with the AIBA, including, Estevão Roberto da Silva, Antônio Rafael Pinto Bandeira and the brothers Arthur and João Timótheo da Costa. The AIBA originated from the Royal School of Sciences, Arts, and Crafts, founded in 1816 by King João VI. Initially, the institution sought to establish artistic education in Brazil on artisanal and industrial foundations. From the 1820s onward, it adopted European academies as a model, offering artistic training grounded in scientific and humanistic principles, along with classes in observational drawing and plaster-cast copying. It was also responsible for organizing exhibitions, competitions, and awards, as well as preserving cultural heritage. Neoclassicism and Romanticism shaped much of its production, with landscape painting emerging as one of the most prominent genres among 19th-century Brazilian academic artists.

The AIBA is considered one of the rare spaces where young Black men could envision a possibility of social integration. It is worth noting, however, that the institution coexisted with slavery in Brazil—a system built not only on the captivity and exploitation of Black and Indigenous peoples but also on the imposition of profound barriers to social mobility.

[Landscape], 1885
Oil on canvas, 46 × 62 × 5.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Antonio Pulquério

(Campos Sales, Brazil, 1967)

The inclusion of *Guardian 13* by Antonio Pulquério in the museum's collection in 2024 reaffirms the symbolic force of his practice and the way it stretches the boundaries between contemplative art and functionality.

Pulquério has been working with utilitarian ceramics since 1996, and it was through his engagement with everyday objects that he developed a singular poetics: his sculptures emerge from the reassembling of plates, cups, and vases glazed in diverse colors, stacked and bonded together while retaining traces of their original function. After enrolling in a Visual Arts program in 2010, the artist revisited this practice, now reframed within the expanded language of contemporary art. Ceramics transcend the sculptural form, also appearing in drawings, installations, and performances. The result consists of compositions that carry memories of use, give new meanings to domestic matter, and engage with the body of the maker.

Guardian 13 is part of a series in which the numerals do not indicate sequence but function as names. The stacking takes on a totemic form, evoking entities that protect, guard, and watch over, as the title suggests. For the artist, they are guardians of knowledge, of the word and of listening, in an intimate relationship with the sacred and with ritual.

Antonio Pulquério was born in Ceará and migrated to São Paulo in his childhood. In the 1970s, he began his practice with ceramics. In 2010, he graduated in Visual Arts from Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

He has participated in group exhibitions such as *Outras paisagens* (2025) at the Museu Nacional da República; *Ecos Malês* (2025) at Casa das Histórias de Salvador; *Rir depois* (2024) at Funarte São Paulo; *Outras paisagens* (2024) at MAC Niterói; and *Geografias da ancestralidade* (2024) at Paço das Artes. He has held solo exhibitions at Pinacoteca de Bauru (2024), Pinacoteca de Botucatu (2023), and Museu Histórico da Universidade Federal de Viçosa (2018). His works are part of the collections of the Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, the Municipality of Piracicaba, and other institutions where he has exhibited.

.

Guardian 13", 2024
Glazed ceramic and high-temperature electric kiln firing, 117 x 58 x 46.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2024

Antônio Rafael Pinto Bandera

(Niterói, Brazil, 1863 - Rio de Janeiro, Brazil, 1896)

Son of enslaved parents, Antonio Rafael Pinto Bandeira studied at the Imperial Academy of Fine Arts (AIBA) from 1879 to 1887 under Professor Zeferino da Costa. In his final year, he entered the prestigious "Travel to Europe" competition but was not selected—a common outcome for other Black artists whose careers were limited by racism. As a form of recognition, the government purchased two of his works, now held at the Museu Nacional de Belas Artes: *Habitação na Raiz da Serra and Chácara em Niterói*. Still in 1887, he moved to Salvador, where he taught at the Liceu de Artes e Ofícios for two years. He died young at age 33 in Rio de Janeiro.

His work never limited itself to reproducing the models learned at AIBA. Some reveal a movement distinct from the typical images of Black people in Brazilian art from the nineteenth and twentieth centuries. Unlike most representations that linked Black figures with labor, ethnic stereotypes, or subaltern roles, Bandeira created individualized portraits.

In the painting *Feiticeira* (1890), a mixed-race woman is depicted in an elegant pose. She wears small pearl earrings, a necklace, and has her hair styled in a bun with a red bow. The work reflects a significant moment in Brazilian identity during the post-abolition period, when miscegenation was used in various discourses—sometimes linked to the country's perceived failure, and other times associated with harmony and national unity through whitening. From a contemporary perspective, *Feiticeira* challenges the boundaries of racial representations of that era, exposing the complex layers of miscegenation as both a historical idea and a tool of symbolic conflict.

Sorceress, 1890
Oil on canvas, 33 x 30 x 2.5 cm
Long-Term Loan

Arthur Timótheo da Costa

(Rio de Janeiro, Brazil, 1882 – 1922)

Arthur Timótheo da Costa was a painter, draftsman, decorator, woodcarver, and set designer. Born into a humble family, he began his career as an apprentice at the Brazilian Mint in Rio de Janeiro, where he studied drawing and learned engraving techniques through the printing of stamps and coins. In 1894, encouraged by the Mint's director, he enrolled—along with his brother, João Timótheo da Costa—at the Escola Nacional de Belas Artes [National School of Fine Arts]. Although the school was founded with the intention of breaking away from the imperial model of instruction, it retained many of the predecessor's practices and structures until the late 1920s. A more decisive transformation took place in the 1930s under the leadership of Lúcio Costa. Arthur studied under prominent artists such as Daniel Bérard (1846–1910), Henrique Bernardelli (1858–1936), Rodolfo Amoedo (1857–1941), and João Zeferino da Costa (1840–1915). While still a student, he worked as an assistant to Oreste Coliva, from whom he learned the art of set design.

In 1907, he won a travel award for his painting *Antes da Aleluia*, exhibited at the General Exhibition of Fine Arts. The following year, he traveled to Paris, also visiting Spain and Italy, where he came into contact with Impressionist techniques before returning to Brazil in 1910. In 1911, he collaborated on the decoration of the Brazilian Pavilion at the International Exhibition of Turin, alongside his brother João Timótheo da Costa, Carlos Chambelland (1884–1950), and Rodolfo Chambelland (1879–1967).

Arthur Timótheo embraced innovative techniques and styles and is now recognized as one of the pioneers of Modernism in Brazil—especially for his 1911 work *A forja*, which features structured forms rendered in "visible, vigorous brushstrokes" and breaks new ground through its subject matter: industrial labor, depicted by the figure of workers.

This *Self-Portrait* was donated to the Museu Afro Brasil collection in 2012 by Luís Antônio Nabuco de Almeida Braga.

Self-Portrait, c. 1894-1922
Oil on canvas, 64 × 48.5 × 7 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Luis Antônio Nabuco de Almeida Braga, 2012

Aston
(Serge Aurélien Tehogbola Mikpon)

(Cotonou, Benin, 1964)

Serge Aurélien Tehogbola Mikpon, known as Aston, is a musician and visual artist from Benin. From streets and beaches to roadsides and garbage dumps, he collects discarded fragments and transforms them into works that range from large-scale installations to intimate sculptures and objects. He participated in the Biennale of Contemporary African Art (2014) in Dakar and the Benin Biennale of Contemporary Art (2012), where he received the *Regard Bénin* award for his Holocaust-themed installation *The Final Solution*. His work has been exhibited in Benin, France, Brazil, and Portugal, in shows such as *Benin Is Still Alive There* (2007), *Benin in 2058* (2009), *Le Tour de France Cycliste* (2005), and *Revelation! Contemporary Art from Benin* (2024). Throughout the 2000s, Aston was an active figure in Cotonou's art scene, taking part in collectives such as *Boulv'art* and festivals like the *Salon Béninois d'Art Contemporain*.

The installation is composed of 658 pieces of plastic empty bottles, caps, bags, pipes, pens, and other objects from daily consumption. Transformed, they form hundreds of figures and structures: horsemen moving in unison, a crowd marching with bound hands, a fleet of ships and smaller vessels jostling for space, and bodies adrift, fallen, and lifeless. In another section, a map of the African continent emerges, filled with collapsed and motionless figures.

The work revisits the transatlantic trafficking of enslaved people, linking it to the destructive logic of capitalism, contemporary forms of oppression, and environmental devastation. Aston's art begins with what is deemed waste—discarded on streets and beaches—bringing rampant consumerism to the forefront of his work.

For the artist, the agents of the transatlantic trade of Africans "are stupid because it is unbelievable, yet true." His work denounces the complicity of those who sold, bought, and profited from the commodification of human beings, as well as those who continue to benefit today. It also challenges the myth of "progress" built on exploitation and death, warning that such so-called advancement has served only selfish interests. In the end, his message is blunt: we are "stupid and useless" when we disregard humanity in favor of vanity, greed, and destruction.

Stupides et inutiles [Stupid and Useless], 2007
Installation, synthetic materials, natural fibers, fabric, and paint, 600 x 300 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2011

Aurelino dos Santos

(Salvador, Brazil, 1942)

Aurelino dos Santos was born in Bahia and worked as a bus fare collector before gaining recognition as an artist. Illiterate and self-taught, he began painting in the 1960s, inspired by his neighbor at the time, Bahian sculptor Agnaldo dos Santos (1926–1962), who purchased his first work. Later, he went to São Paulo with the Italian-Brazilian architect Lina Bo Bardi (1914–1992)—who met him while serving as director of the Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA)—and her husband, Pietro Maria Bardi (1900–1999), then director of the Museu de Arte de São Paulo (MASP). The couple promoted his career before he returned to Salvador.

Aurelino's work is rooted in a contemporary visual language marked by geometric forms, vivid colors, and a vertical perspective. His paintings convey movement and balance, inviting the viewer to explore each compositional detail. One of his trademarks is his portrayal of urban life through graphic patterns, collage, and the incorporation of objects such as newspaper clippings, packaging from industrial products, and banknotes. His distinctive style often makes his work instantly recognizable to the public.

Dos Santos is frequently described as an artist whose work is shaped by schizophrenia. Researchers studying his production often encounter the intersection of art and mental health—a rich field for reflecting on artistic creation within contexts of social exclusion and the pathologizing of difference. What remains certain is that only Aurelino himself can recount the story behind each of his paintings, making his own voice essential to understanding his work.

In addition to being represented in the Museu Afro Brasil Emanoel Araujo (MAB) collection, the artist participated in both editions of *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica* [The Afro-Brazilian Hand: The Meaning of Artistic and Historical Contribution], in the *Mostra do redescobrimento: arte popular* [Rediscovery Exhibition: Folk Art], and in events at the Museu de Arte Moderna da Bahia. His works have also been shown internationally in cities such as Madrid, Paris, and Valencia.

Untitled, 2009
Acrylic and collage on canvas, 51.5 x 71.5 x 0.4 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Untitled, 1995
Acrylic on hardboard, 80 x 65.5 x 0.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Paulo Darzé, 2013

Unidentified authorship

These sculptural representations of saints, found in the museum's collection, illustrate the integration of the so-called "men of color" into Christianity in colonial and enslaved Brazil. These Black saints were widely venerated in Black sisterhoods, where they played a vital role in shaping a Black Catholic identity and spreading the faith among Africans. Furthermore, they became symbols of resistance, community organization, and social mobilization within an oppressive system.

Saint Benedict of Flowers, the most popular among them, was worshiped in Brazil long before his official recognition by the Church. Born in Italy to enslaved African parents, he was freed during childhood and dedicated his life to religious service. He was nearly contemporary with Anthony of Categeró, who was not canonized and is also known as Anthony of Noto. Both were elevated by the Franciscans as role models of faith, especially in the missionary context of the Americas. They were represented artistically on the same level as other saints.

Both wear the Capuchin habit with the three-knotted cord, a Franciscan symbol. Saint Benedict holds bread and roses, attributes linked to the episode in which, while carrying bread to the poor, it transformed into roses. Anthony of Categeró appears with the crucified Jesus in his hands, a symbol of humility and total surrender to Jesus Christ.

Saint Iphigenia and Saint Elesbaan were nobles from North Africa in the first century. She was the princess of Nubia, and he was the king of Abyssinia, present-day Ethiopia. In Brazil, their images are worshiped together. Both wear sumptuous Carmelite vestments. As protector of dwellings, Saint Iphigenia carries a house. Saint Elesbaan, with damaged fingers, possibly held a cross.

These images display characteristics of devotional productions from the 18th and 19th centuries. They are made of polychromed wood with metallic halos and vestments according to each religious order. They employ Baroque techniques such as estofado, draping, and gold sgraffito.

Saint Benedict of Flowers, 18th century
Polychromed and gilded wood, silver, 74 x 30 x 32 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Saint Anthony of Categeró, 19th century
Polychromed wood and metal, 80 x 30 x 31 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Saint Iphigenia, unknown date
Polychromed wood, 80 x 42 x 31 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2014

Saint Elesbaan, unknown date
Polychromed wood and metal, 72.5 x 33.5 x 18.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2014

Unidentified authorship

Bumba-meu-boi and Boi-Bumbá are expressions of popular culture that share common elements, such as characters—Catirina, Pai Francisco, the ox, and the rancher—but they are distinct forms. Bumba-meu-boi is present in Northeastern states like Maranhão, Piauí, and Pernambuco, while Boi-Bumbá is characteristic of Amazonas, specifically Parintins. Both take place during June festivals and incorporate religious elements from African, Indigenous, and Iberian origins. In 2018, Boi-Bumbá was designated as Cultural Heritage of Brazil by IPHAN. Bumba-meu-boi, which had already earned this title in 2011, was also named an Intangible Cultural Heritage of Humanity by UNESCO in 2019.

The featured work was a gift of Emanoel Araujo to the museum's collection in 2009. It is part of the costume that makes up a Bumba-meu-boi figure. Its origin and authorship are uncertain. The name "Estrela do Norte", in red, identifies the group to which it belongs. However, this name is used for both a Bumba-meu-boi from Maranhão and a Boi-Bumbá from Amazonas.

The piece is crafted from velvet, beads, and bugles. The fabric is black. The embroidered beads are colorful and depict narrative images. The background features flowers and multicolored stars of various sizes. At the center of the fabric—in the area corresponding to the ox's back—there is an image resembling the sun. The sides, in fact, represent two parts of the same story. On one side, a caravel sailing, likely symbolizing the arrival of European colonizers in the Americas. On the other side, four human figures representing Indigenous peoples, with a person holding a bow and arrow in attack stance. The images serve as an allegory of the clash between European colonizers and native peoples. Notably, the name Estrela do Norte is embroidered on the part where Indigenous people are depicted, showing the group's identity and the side it supports.

Leather of Bumba-meu-boi Bull, unknown date
Sewing, embroidery, 110.5 x 83.5 x 1.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Unidentified authorship

The history of labor in Brazil spans over three and a half centuries of slavery that influenced not only material production but also shaped social relations, political and legal institutions, and the country's entire territorial layout. The so-called "giant country by its own nature" owes much less to nature itself than to the legacy of slavery.

The history of labor in Brazil is also intertwined with its techniques and technologies, which are deeply connected to African and Afro-Brazilian cultures. Between the sixteenth and nineteenth centuries, over 4.8 million Africans were deported to Brazilian territory, accounting for about 40% of all intercontinental slave trade during that period. This forced diaspora involved the exploitation not only of physical labor but also of technical knowledge and accumulated wisdom from generations. These skills, rooted in African traditions predating captivity, were crucial for the development of many trades in Brazil, practiced by both enslaved and free people and their descendants.

Most of the tools and machinery in this collection date back to the nineteenth century. Made mainly of wood and metal, these instruments are associated with trades such as blacksmithing, carpentry, and joinery, all essential for the production, maintenance, and repair of machines and utensils. Besides enabling the creation of tools and goods, these artisans produced items for everyday use, ranging from household utensils to furniture and the machinery needed for activities like construction. From the necessities of labor, there emerge connections between technique and aesthetics, as well as an artistic appreciation for materials commonly used in daily work, such as clay, wood, and metal. In this light, this collection of tools, as they are assembled and reassembled through Emanoel Araujo's installation perspective, gains the status of art objects and reflects the social class of their creators.

Machines and tools, 19th and 20th centuries
Wood and metal, various dimensions
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Unidentified authorship

Penca de balangandã originates from combining the Bantu term *mbalanganga*—meaning "object that swings"—with the Portuguese word "penca", meaning cluster. It is a key piece of Afro-Brazilian jewelry made with a metallic base called *galera*, to which various pendants are attached. This jewelry is notable for the wide range of shapes and meanings of its elements, such as cowrie shells, coins, figas, keys, teeth, and fruits. Also known as a "Creole jewel", it was widely worn by freed or enslaved Black African and Afro-Brazilian women. It is typically fastened around the waist with chains, but can also be found on bracelets, necklaces, cords, or pins.

The variety of examples in the Museum's collection highlights the range of symbolic combinations and personal choices that define these assemblages. Some sets include representations of human body parts, such as heads, legs, and hearts, attached to silver pins, likely identifying them as *ex-votos*, votive objects given in thanks for received graces. These cases showcase connections between Afro-Brazilian religiosity and devotion to Catholic saints.

The production of these jewels occurred in a context of intense colonial repression against the work of Black and mixed-race people in Bahian goldsmithing during the eighteenth century, a period when the Portuguese Crown sought to concentrate trades in specific areas of the city and strictly regulate the use of gold and silver. Despite these restrictions, much of the crafting of balangandãs was done by Black artisans, often in clandestine conditions. Although much information about authorship and workshops has been lost, some names stand out in historical records, such as José Gonçalves de Freitas, João dos Santos Estrelado, and Pedro Alexandrino Soares.

Today, they are more commonly seen at fairs and local shops, where they are mass-produced and sold mainly as tourist souvenirs—demonstrating their lasting presence as symbols of Black culture, even though they are removed from their original context.

Bracelet - Balangandã, 1930's
Casting, forging, engraving on silver, foundry and forge, 1.4 x 16.5 x 3.6 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Pin - Bunch of balangandãs, unknown date
Casting, forging, engraving on silver, 2 x 11 x 8.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Balangandã, unknown date
Casting, forging, engraving on silver, 6.5 x 22.5 x 23.5 cm
Long-Term Loan

Balangandã, unknown date
Casting, forging, engraving on silver, 7.2 x 21 x 15.5 cm
Long-Term Loan

Balangandã, unknown date
Casting, forging, engraving on silver, 14 x 13 x 0.5 cm
Long-Term Loan

Unidentified authorship

The bracelets presented here are representative examples of the so-called "joias de crioula" ("Creole jewelry"), which flourished in Bahia beginning in the 18th century. Made of rectangular sheets of gilded silver with openwork decorations, low-relief effigies, and links formed by intertwined rings or cylindrical connectors, their designs often featured representations of the Royal Family—such as Dom Pedro I and II—or of the Virgin Mary, as well as geometric and floral motifs.

These bracelets were part of a broader ensemble of adornments—earrings, beaded necklaces, heavy chains, and *pencas de balangandãs*—that, combined with attire composed of a skirt, blouse, pano da costa (shawl), and turban, created an ornamentation marked by exuberance. The large and intricate jewels reflected a baroque aesthetic of abundance and served as visual markers of social distinction. Stylistically, these pieces are difficult to categorize, as they combine elements of the Baroque, Rococo, and Neoclassical styles, intertwined with formal and symbolic conceptions of African and Afro-Brazilian origin.

The diffusion of these adornments was particularly significant among members of Black Brotherhoods (*Irmandades Negras*), which were fundamental spaces of sociability, religiosity, and resistance. Black women—such as merchants, priestesses, cigar makers, and tobacco workers—not only wore these jewels during celebrations and rituals but also used them as economic instruments: they served as forms of credit, dowries, and, in some cases, contributed to the purchase of manumission letters. As stated by Mãe Filhinha (Narcisa Cândida da Conceição), who devoted much of her life to the Irmandade da Boa Morte in Cachoeira, Bahia: "each woman who owned her jewelry was the mistress of herself." The possession of these pieces thus articulated religiosity, economic agency, and social affirmation.

Cup Bracelet - Creole Jelwery, 19th century
Repoussé on gold-plated silver, 22.3 x 6.5 x 2.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Cup Bracelet - Creole Jelwery, 19th century
Repoussé on gold-plated silver, 22.3 x 6.5 x 2.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Unidentified authorship

This piece, called a “gola”, is a *caboclo* costume, a central character among the *brincantes* of maracatu. Brincantes are the active participants in these festivities: dancers, singers, musicians, and characters.

The artisans who create the costumes and banners, called “embroiderers” (bordadores), are essential to maracatu and are just as important as the brincantes. Some have become notable figures, such as Manuelzinho Salustiano, the son of Mestre Salustiano, and João Calumbi, known as the “King of Gola”.

Gola de Maracatu pássaros was made with fabric decorated with colorful beads. The use of sequins is also quite common, although not in this case. In this piece, the fabric has a round shape. Generally, the costume covers almost the entire body of the brincante, from the shoulders to the lower legs. The embroidered bead filling overlays the black fabric. The red fringe stands out in the piece and matches the red outline of some bird and flower images embroidered with beads. There is a balance of colors in different shades of green, blue, pink, and yellow.

Maracatu is a cultural tradition of African origin that also includes Indigenous and Iberian influences. Although it is now celebrated in various parts of Brazil, it originated in Pernambuco, specifically in the cities of Recife and Olinda, from Congo King Coronation festivities that date back to the colonial period. Maracatu is both musical and visual, blending religious and secular elements. It is divided into two branches: maracatu de baque-solto—also known as rural maracatu—which features percussion along with a brass band; and maracatu de baque-virado—also called maracatu nação or traditional—where only percussion instruments are used.

Maracatu Collar Birds - Red Fringe, unknown date
Embroidered fabric, beads, and bugle beads,
130 x 225 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Unidentified authorship

In maracatu, the banner is a key symbol carried at the front of the procession by the standard-bearer. This piece not only leads the way but also displays the group’s identity, showcasing the nation’s name, its symbol, the year it was created, and the year the banner was made.

The standard-bearer, dressed in attire reminiscent of Louis XV, leads the parade, which is accompanied by dancers portraying a court. The entourage includes the king, queen, princesses, dukes, and vassals, along with characters from popular culture and Afro-Indigenous Brazilian religious traditions, such as the dama do paço (who carries the mystical calunga doll), the Yabás (commonly called baianas), and representations of caboclos, Xangô, and Jurema, depending on each group’s specific characteristics.

Both banners have a red background, triangular points, golden fringes, and a sturdy structure adorned with stones and shiny decorations. The Nação Elefante banner displays the year of its founding, 1800—it is the oldest in Brazil and the first led by a matriarch. Dona Santa was elected queen at age 19 and held the position for another 67 years. At the bottom, there is an image of the animal that gives the group its name, also linked to Oxalá. At the top, the crown and shield symbolize both the prestige and crowning of Congo kings (referring to African royalty) and Portuguese coats of arms, highlighting the blend of cultural influences in the symbolic formation of maracatu.

The Nação Porto Rico—officially registered in 1916 in Palmares—features golden arabesques arranged symmetrically. At the center, the image of a vessel may symbolize both the memory of the Atlantic crossing and the association’s own name, reinforcing its cultural heritage and history of resistance. Its manual embroidery, crafted with sequins and beads, creates geometric ornaments that enhance its majestic appearance.

Both groups share a history of resistance, characterized by interruptions and revivals, and are also marked by stigma and segregation that have long accompanied this cultural expression.

Maracatu Standard Nação Maracatu Porto Rico, 1999
Embroidered fabric with sequin and bead appliqués,
152.5 x 84 x 5.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Maracatu Standard Nação Elefante, 1995
Embroidered fabric with sequin and bead appliqués,
210 x 126 x 0.4 cm
Long-Term Loan

Unidentified authorship

The word *ex-voto* comes from the Latin *ex-voto suscepto*, meaning “by the promise fulfilled”. These are objects found in pilgrimage sites or Rooms of Promises, offered to a saint in gratitude for a grace received or as payment of a promise. This practice appears across various cultures and time periods, from inscribed tablets in Roman temples to medieval Christian sculptures and paintings. Despite its widespread use, ex-votos were sometimes viewed with suspicion by the Catholic Church itself, which at times considered them excessively profane.

Ex-votos come in various forms and materials: paintings depicting the scene of the miracle, votive inscriptions, sculptures made of wax, clay, or wood, as well as everyday objects like clothes, jewelry, furniture, letters, photographs, or body parts. Their purpose, however, stays the same: to embody the grace received and show the direct connection between the devotee and the intercessory figure, publicly sharing the miracle in support of the supplicant.

The spread of this practice in Brazil grew stronger from the eighteenth century onward. During the colonial period, small votive paintings in tempera or oil were common, such as those found in Minas Gerais. Over time, ex-votos carved in wood and shaped in clay became the most common choice, especially in the Northeast. These objects display stylistic traits that show African influences, especially in the geometrization of forms, as well as connections with Indigenous traditions in the use of materials like clay and wax. Initially identified by researchers like Luís Saia in the 1930s, Brazilian ex-votos came to be appreciated not only as expressions of faith but also as unique artistic creations, even though the authorship of these pieces is rarely known.

The Museum’s collection—assembled through donations from Emanoel Araujo and Francisco de Assis Rodrigues de Almeida—reflects this diverse universe. Made up of small wooden sculptures, they display a wide range of styles, swinging between figurative depictions and others with an enigmatic quality where physiognomic features are only subtly suggested. This work, positioned between the devotional and the artistic, helps reveal the depth of popular religiosity in Brazil and its ability to engage with traditions from various cultural backgrounds.

Set of ex-votos, unkown date
Wood carving; in some cases, polychromed wood and leather, various dimensions
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Ayrson Heráclito

(Macaúbas, Brazil, 1968)

Ayrson Heráclito is a multimedia artist and professor at the Universidade Federal do Recôncavo. His work and research address Bahia’s colonial past, the social injustices resulting from slavery in Brazil, as well as Afro-Brazilian cultural heritage and religious traditions. Internationally, his work has been featured in the 57th Venice Biennale, the 3rd and 10th Mercosul Biennials, and the Luanda Triennial. In Brazil, his work has been exhibited at institutions such as the Pinacoteca de São Paulo, MAR, MAC-RJ, SESC Pompeia, the Museu de Arte Moderna da Bahia, and Centro Cultural Banco do Brasil. Several of these, along with Inhotim, MASP, the Weltkulturen Museum, and the Associação Cultural Videobrasil, also hold his works in their collections.

This piece, composed of 12 photographs, documents a performance in which each participant receives, encircling their head, a food item that symbolically and visually evokes the principal deities of Candomblé. *Bori*—“offering to the head”—is a ceremony in the Yoruba tradition in which the spiritual, represented by the Orishas, connects to the human being through sacrificial foods offered to the crown of the head.

The *ori* is more than the physical head: it is believed that, before birth, each person chooses their *ori*, the individual principle that defines their essence, paths, and potential. Through this ritual-poetic approach, Heráclito brings art and religion into dialogue. The elements that crossed the Atlantic—leaves, grains, and roots—presented in each photograph connect us to the dietary preferences of each Orisha, while also expressing wishes and prayers.

A practitioner of Jeje-Mahí nation Candomblé for over 20 years, the artist does not simply transpose a religious *assentamento* (consecrated physical element) into the art space. Here, food functions as reference, not as the rite itself. The choice of dried or cooked grains and arrangement of the elements belong to his artistic language: engaging with sacred ideas, materials, and cosmologies without violating what belongs exclusively to the world of the *terreiros.* The artist walks the fine line between contemporary art and religiosity, transforming it into both a poetic and political statement.

Bori series, 2008–11
Photographic print on paper, 100 × 100 cm (each)
Orishas: Oxum, Omolú or Obaluaê, Oxóssi, Ogum, Ossanha, Oxalá, Tempo, Yemanjá, Xangô, Oxumaré, Nanã, Iansã.
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2025

Bajado (Euclides Francisco Amâncio)

(Maraial, Brazil, 1912 – 1996)

Euclides Francisco Amâncio, known as Bajado, was born in Maraial, Pernambuco, but it was in Olinda that he built his artistic legacy, remaining there until his death. A self-taught artist, he spent years painting posters for cinemas and commercial establishments an experience that later shaped his painting style. Two years before his passing, he was honored by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) with an exhibition in France. He also exhibited his paintings in Portugal, and his name endures in Olinda through Casa Bajado and Cine Bajado. Deeply connected to the city, Bajado drew inspiration from its people and celebrations, and in turn, he immortalized them in his visual compositions, offering viewers a vibrant portrait of Pernambuco's festive spirit.

The Maracatu Doll (1985), part of the Museu Afro Brasil (MAB) collection, depicts one of Pernambuco's most important cultural manifestations: the Maracatu Nação, or Maracatu de Baque Virado—a royal procession that parades and dances through the streets of the Recife metropolitan area, accompanied by a percussion ensemble. Predominantly formed by Black participants, Maracatu nations trace their origins to the historic coronations of kings and queens of the Congo. Central to the procession are the *calungas*—initiated, richly dressed dolls—carried by the *damas do paço* (ladies of the court), women entrusted with specific religious duties toward these object-entities. The *calungas* hold a central role in the procession, representing ancestors and Orishas, embodying the group's spiritual force (axé) and religiosity.

One of the most distinctive elements of Bajado's work is his firm line. His paintings, composed using a synthetic palette, feature vibrant colors reminiscent of advertising posters. Bajado often painted on unconventional surfaces such as rubber, car fenders, and PVC scraps. In many of his compositions, the perspective resembles that of a window: the artist positions himself as an attentive observer of Olinda's movement, festivities, and everyday life.

The Maracatu Doll, 1985
Acrylic on wood, 38 × 60.8 × 3.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Bauer Sá

(Salvador, Brazil, 1950)

Bauer Luis dos Santos Sá is from Salvador and is the son of photographer Armando Sá, whom he assisted for ten years. He took courses in advanced laboratory techniques and film and paper conservation at Funarte in Rio de Janeiro and worked as a photographer and the head of the Photography Sector at the Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia.

He collaborated with the BBC in London and with *Callaloo*, organized by Black professors at the University of Virginia. With over 40 years of experience, his work has circulated through various countries. In Brazil, he has participated in group exhibitions and is part of collections such as the Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira (Muncab), Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), Coleção Pirelli/MASP, and the Museu da Fotografia. To achieve the desired effect in works where Black skin stands out against a black background, Bauer Sá developed his own developer and used high-precision negatives. His work explores ancestry as well as the racial and social conflicts experienced by Black people in Brazil. He is considered one of the pioneers in establishing anti-racist art in Bahia.

In *White Shoes*, he creates a powerful symbol that depicts a white shoe resting on the head of a naked Black man in profile, with his gaze directed forward.

The shoe has deep historical meanings for the Black body. During the colonial era, it signified the divide between free and enslaved people. After abolition, freed individuals carried them in their hands like treasured jewels—symbols of their newfound freedom. In the 1960s, shoes appear in Carolina Maria de Jesus' writings: their absence is seen as a source of shame and an obstacle to dignity. Even today, shoes carry meanings beyond their practical use. They remain symbols of status and social belonging. Bauer's work, however, does not limit itself to these interpretations. Positioned on the top of the head, this object encapsulates centuries of exclusion and aspiration, inviting diverse and open interpretations.

White Shoe, 1991
Print on photographic paper, 39.7 x 29.7 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Benedito José Tobias

(São Paulo, Brazil, 1894 - 1963)

Benedito José Tobias was a painter and draftsman from São Paulo who began his artistic career in the early decades of the 20th century. His participation in exhibitions and recognition through awards, however, began in the 1930s. Over the years, he received multiple prizes at various editions of the Salão Paulista de Belas Artes, and in 1958, he served on the organizing committee for the event's 25th edition.

His painting *Portrait of a Woman* was featured in the 2008 temporary exhibition *Negros pintores* [Black Painters] at the Museu Afro Brasil. Emanoel Araujo—the museum's founder, first director, and curator identified an expressionist influence in Tobias's work and placed him among the modernists. Araujo later donated the piece to the museum in 2009.

According to researcher Thayná da Silva Tavares, Benedito José Tobias was the artistic name of José Benevenuto Tobias. Little is known about his biography. Tavares notes that he was self-taught and frequented the studios of painters such as Helios Seelinger (1878–1965) and Torquato Bassi (1880–1967). Although his most active years were in the 1930s and 1940s, records show that he had already been working as a portraitist as early as 1916.

Tobias's work was recognized during his lifetime. He participated in numerous group exhibitions at the Salão Paulista de Belas Artes in São Paulo between 1934 and 1962, receiving awards in 1935 (twice), and again in 1954, 1958, 1961, and 1962. His oeuvre includes landscapes, still lifes, and, most notably, portraits. He is best known for his portraits of Black individuals—mainly adults and elderly people often rendered in small formats using oil on canvas, oil on wood, or gouache on paper.

Portrait of a Woman, unknown date
Oil on particleboard, 29.2 × 22.7 × 3 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Portrait of a Man, unknown date
Oil on plywood, 26.7 x 22.2 x 3.1 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Polyclinic Door, c. 1930-40
Oil on canvas, 95 x 74.5 x 3.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Carolina Maria de Jesus

(Sacramento, Brazil, 1914 - São Paulo, Brazil, 1977)

Born in Sacramento in the Triângulo Mineiro region, writer Carolina Maria de Jesus was formally educated only through the second grade. As a child, she worked as a farm laborer in the fields. In 1930, she moved with her family to Franca in São Paulo state, where she began working as a domestic worker, cleaner, and wastepaper collector. In 1937, she relocated to the state capital. She experienced the city from a proletarian and Black perspective, depicting daily life with unadorned honesty. In 1955, when part of society was living the "developmentalist dream," Carolina wrote in her diary: "The cost of food prevents the realization of our desires. Currently, we are slaves to the cost of living." This passage appears on the opening pages of *Quarto de despejo* [Child of The Dark], published in 1960. The book was a huge success, selling one hundred thousand copies in its first year and going through seven reprints in its publication decade. Carolina received the honorary diploma from the Paulista Academy of the Letters of Universidade de São Paulo (USP) Law School in 1959. In Argentina, she was awarded the Orden Caballero del Tornillo in 1960.

During her lifetime, Carolina also published *Casa de alvenaria* (1961), *Pedaços de fome* (1963), and *Provérbios* (1963). *Casa de alvenaria* tells the story of the slow and subtle social rise of the writer after the success of *Quarto de despejo*, when she left the Canindé favela and moved to Osasco in the São Paulo metropolitan area, where she came to live in a brick house. Interestingly, the book in which the author describes a quiet improvement in her living conditions and the societal hypocrisies linked to it did not achieve the same level of success as her first work.

People often tried to define Carolina's identity only as a favela resident and recyclable waste collector. The document presented here not only shows her exercising citizenship—by voting in the elections of 1965, 1966, 1968, 1970, 1972, 1974, and 1976—but also emphasizes her most defining trait, as recorded in the field "profession:" writer.

Facsimile of the manuscript of the book of *Quarto de despejo* [Child of The Dark], 1960
29,2 x 21 cm
Long-Term Loan

Voter Registration Card, 1965
10,3 x 15,3 cm
Long-Term Loan

Carybé
(Hector Julio Páride Bernabó)

(Lanús, Argentina, 1911 – Salvador, Brazil, 1997)

Hector Julio Páride Bernabó, known as Carybé, was a draftsman, illustrator, painter, printmaker, muralist, ceramicist, sculptor, and journalist. In the 1920s, he worked as an assistant in the ceramics studio of his older brother, Arnaldo, in Rio de Janeiro, and studied for two years at the Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Returning to Argentina in the 1930s, he worked as a cartoonist, illustrator, and in newspapers advertising. He made his debut in a group exhibition in 1939 at the Museo Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires. In 1949, he moved to Brazil, where he lived for the rest of his life. Over the years, Carybé participated in numerous solo and group exhibitions in Brazil and in countries such as Italy, Nigeria, Iraq, the United States, Germany, and Spain, among others.

In 2014, the *Oxóssi* sculpture was acquired by the Museu Afro Brasil (MAB) from Nancy Argentina Colina de Bernabó (1924–2018), Carybé's wife. In 2007, the piece was exhibited at the 4th Valencia Biennial, titled *Encuentro entre dois mares–Áfricas–Américas. Encuentros convergentes, ancestralidad, contemporaneidad* [Meeting of Two Seas–Africas–Americas. Converging Encounters, Ancestrality and Contemporaneity], held at the Convento del Carmen in Valencia, Spain, curated by Emanoel Araujo. At the MAB, the sculpture has been part of the temporary exhibitions *Deuses d'África* (2011), *O que é que a Bahia tem* (2014), and *Entreolhares: poéticas d'alma* (2016).

Afro-Brazilian cultures—particularly African-based religiosities—were central to Carybé's work, with special emphasis on representations of the Orishas. The daily life of Salvador, where he lived for many years, also figures prominently in his art, as seen in his drawings and paintings depicting scenes of capoeira, labor, markets, fairs, fishing, and popular festivities.

The *Oxóssi* in the MAB collection was created in the 1990s, depicts the Orisha associated with hunting, abundance, provision, and sustenance. Carved in wood, he is wrapped in a rope carrying animals of different species—mammals, birds, and reptiles—including a pig slung over his shoulders and other animals hanging from his body.

Oxóssi, 1990s
Wood and leather carving, 126 × 42 × 38 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Ciça
(Cícera Fonseca da Silva)

(Juazeiro do Norte, Brazil, 1935 – 2018)

Cícera Fonseca da Silva, known as Ciça das Máscaras and Cícera Lira, began working with ceramics at the age of ten under the guidance of her uncle, João Cândido Lira. She made small pots and animal-shaped piggy banks to sell at fairs in Juazeiro do Norte, Crato, Barbalha, and Missão Velha. Born into a farming family, she spent her youth working in the fields, as her father did not support her artistic pursuits. She returned to ceramics only at the age of 26, after getting married. Her masks gained national and international recognition, featuring in *Brésil: arts populaires* (Paris, 1987), where one of them was chosen for the exhibition catalogue cover; in the *Exposição de arte popular brasileira* (1988), organized by the Brazilian Ministry of Culture at the Museu de Arte de Brasília; and in the *Mostra do redescobrimento* (São Paulo, 2000). Her works are part of the collections of the Museu de Folclore Edison Carneiro, Museu Casa do Pontal, and Pavilhão das Culturas Brasileiras. At the Museu Afro Brasil, her pieces have been displayed in several temporary exhibitions.

Shaped from clay, her works feature faces with varied forms, expressions, and details. Made on predominantly flat plaques designed for wall display, they stand out for their relief elements such as eyes, mouths, noses, and facial ornaments.

The artist began making masks in 1972, prompted by a local request during festival season in Juazeiro do Norte. Before that, she produced more figurative works representing characters deeply rooted in Juazeiro's cultural life, such as the milkmaid, the *vaca solteira* (a traditional festive figure), characters from *reisado*, Maria Bonita and Lampião, and the *Banda de Cabaçal*.

A devotee of Padre Cícero, Ciça turned ceramics into more than creative expression—it became her family's source of livelihood, stability, and future. As she recounted, it was through the plates and masks shaped by her own hands that her family began to "eat with less hardship" and live with dignity.

Despite the expressive power of her masks and their wide circulation, little has been written about Ciça das Máscaras and her artistic legacy. The silence surrounding her story speaks as powerfully as her art, exposing the limits of what is valued, documented, and preserved.

Mask, 1940–2000
Polychromed fired clay, 23 × 19.5 × 0.4 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Crisaldo Morais
(Crisaldo de Assunção Moraes)

(Recife, Brazil, 1932 – 1997)

Trained as an economist, Crisaldo Morais became an important painter, illustrator, and art collector. He turned to the arts in the 1960s, forging his own path of study and experimentation in the visual arts. He lived in New York and São Paulo before returning to Recife, his birthplace, where he concluded his career. Over the years, he held numerous national and international exhibitions and emerged as a leading figure in the promotion of *naïf* (popular) art in Brazil. His involvement in the Movimento de Arte da Praça da República in São Paulo, as well as his organization of the exhibition *Festa de cores* (1975) at the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), attest to this central role. His works entered museum collections in France and the former Yugoslavia, and in 1972 he won a prize at an international naïf art competition in Switzerland.

In 1977, Morais was invited by the U.S. Department of State to lecture on popular art universities across the United States. Later, in 1986, he founded the Gabinete de Arte Brasileira in Recife, dedicated to promoting artistic events in the city.

Although unfinished—as suggested by the visible graphite outlines on the figure's costume, indicating preparatory work for painting—*Lady of Maracatu* illustrates some of the artist's defining features: bold, vibrant colors and depictions of popular dances and Brack Brazilian traditions such as *maracatu, ciranda,* and *quadrilha*.

In this work, the artist portrays the dama [lady] of the maracatu procession, a figure responsible for carrying the richly adorned *kalungas* (ritual dolls) during the parade. The *kalungas* symbolize ancestors or Orishas, and their bearers take on specific religious responsibilities. Together, the *damas* and *kalungas* embody the *Ashe* (sacred energy) of the maracatu procession and are essential to the procession, though their number varies among different *nações* (maracatu nations).

Lady of Maracatu, 1960s–97
Acrylic and graphite on canvas, 80 x 60 x 2.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Associação Museu Afro Brasil, 2009

Cyprien Tokoudagba

(Abomey, Benin, 1939 – 2012)

Cyprien Tokoudagba was a sculptor, painter, and art restorer at the National Museum of Abomey in Benin. Born in Abomey into a family of artists and politicians, he was the son of Toha, a weaver. From an early age, Tokoudagba stood out at school for his drawings, and as a young man, he began earning a living by painting. At 35, he expanded his practice to include new techniques and materials, working with clay, then sand and cement. His works were commissioned by priests in Benin, Nigeria, Togo, and Ghana, as well as for private buildings. In 1989, the artist made his first international debut in *Magiciens de la Terre* [Magicians of the Earth], in Paris. He later participated in shows in Germany, England, Portugal, South Africa, and other countries. His art is distinguished by symbolic figures of Vodun, as well as political and cultural elements of Benin.

The painting *Egoun Goun (Koulito)* was donated by Emanoel Araujo to the Museu Afro Brasil in 2014 and featured that same year in the exhibition *Novas doações de Emanoel Araujo ao Museu Afro Brasil* [New Donations from Emanoel Araujo to the Museu Afro Brasil].

The Vodun religion, present in Tokoudagba's work, traces back to the Fon people, dominant in the former Kingdom of Dahomey and among the most influential in present-day Benin. In Brazil, Vodun worship is linked mainly to the Tambor de Mina in Maranhão and to the Jeje Candomblé traditions in the Recôncavo Baiano, also practiced in Rio de Janeiro and São Paulo. The Egungun cult, in turn, comes from Yoruba traditions, especially in Itaparica Island, Bahia. In these traditions, Egunguns are the spirits of important deceased individuals who return to Earth through religious ceremonies.

Egoun Goun (Koulito) depicts an Egungun figure similar to those seen in Brazilian rituals. The ancestor wears a bright costume—predominantly blue, yellow, green, and red—adorned with black emblems. The figure holds a hook in one hand and carries an object resembling a bag in the other.

Egoun Goun (Koulito), unknown date
Acrylic on canvas, 92 × 62 × 2.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2014

Daniel Ramos

(São Paulo, Brazil, 1988)

Daniel Ramos is a visual artist, poet, and cultural manager. He holds a Master's degree in Social Anthropology from the Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) and is currently a doctoral candidate in Visual Arts at the Universidade Estadual Paulista (Unesp). Ramos is a member of the research group Egungun e a Irmandade Vilanismo—self-described as a brotherhood of Black men from favelas engaged in contemporary arts. With this collective, he participated in the 36th São Paulo Biennial, the exhibition *Chora agora* (2024) at the Funarte Cultural Complex, the show *Quando eles chegam em casa eu fico feliz* (2023) at Luis Maluf Gallery, and performative actions at the Instituto Moreira Salles. As an individual artist, he has been featured in collective exhibitions such as *Zona de convergência* (2024) at the Centro Cultural São Paulo, and *Encanto: ArteVivência da Afrodiáspora* (2023) at the Centro de Educação e Cultura Francisco Carlos Moriconi, in Suzano, São Paulo. In October 2023, he began his journey with the traditional terreiro community Ilé Àṣẹ Ẹfọ̀n Ọlọ́ròkè Òmí Ọbà Inà, an experience that reoriented his poetic and aesthetic work and deepened the connections between the ancestral knowledge of terreiro communities and contemporary artistic practices.

Exu is Love joined the collection of the Museu Afro Brasil following its participation in the exhibition *Ser feliz é a nossa revolução* (2024), curated by Nabor Jr. and Irmandade Vilanismo. The work is part of the *Palavras esculturas* [Word Sculptures] series, which brings together cosmologies and knowledge derived from Ramos' engagement with African-derived religions, reinterpreted through writing and new visual media.

The work centers Exu, a Yoruba Orisha present in Afro-diasporic religious practices, and traditionally the first Orisha to be saluted in rituals, reflecting the sacred hierarchical order of terreiros. The piece re-signifies Exu, often stigmatized in the Western Christian imagination—particularly through associations with the figure of the devil—positioning him instead as a central entity in communication and transformative practices within Afro-Brazilian religions.

The sculpture transforms the word "Exu" into a physical object: a red-painted wooden structure illuminated with neon LED strips, its geometric lettering evoking the aesthetics of urban commercial signage. The choice of these forms and materials amplifies the dialogue between ancestral tradition and contemporary visual culture. The work also critically and poetically challenges the Christian affirmation "God is love"—widely disseminated in urban spaces and neopentecostal churches—by proposing a conceptual shift in which Exu—the principle of movement, communication, and balance between the spiritual and material worlds—is also understood as love.

Exu is Love, 2024
Neon LED and wood, 124 x 70 x 2.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2024

Diego Mouro

(São Bernardo do Campo, Brazil, 1988)

Diego Mouro is a self-taught artist who could not find space within professional training programs to explore his research on Black skin pigmentation in painting. He works between oil painting and contemporary muralism. He values a Brazilian Black painting tradition, which is reflected in his use of earthy tones, a limited palette, and strong contrasts between light and shadow. He draws significant influence from artists like Arthur Timótheo da Costa and Horácio Hora. His work has been exhibited in France, Mexico, South Africa, and Brazil, including a solo exhibition at the Museu Afro Brasil titled *Povoada* (2023).

The featured work was conceived in 2019 and completed in 2023. It is part of his research on reinados and congadas. The painting depicts the Terno de Congada de São Benedito from Gonçalves, a city in Minas Gerais, located in the Serra da Mantiqueira region. This congada has been listed since 2017 by the Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. However, the work's representation depicts a family in their home environment, with the city's hills in the background. Inspired by family photographs common in the 19th and early 20th centuries, typically depicting white families, Diego explains that he himself took a picture of the Black family at Quilombo Martins, which is responsible for the legacy of the Terno de Congada, and adapted the setting for the painting.

One observes that some people depicted wear face masks. The artist's goal was to highlight the historical period of the portrait. In March 2020, the World Health Organization declared a global health emergency due to the COVID-19 pandemic. During this time, Diego was painting a mural about the Congada de São Benedito in downtown Gonçalves, where he had to seek refuge. The mural, since its creation, has been known as the "Muro das Honrarias" and has become a tourist attraction in the city, as well as a venue for performances by the Terno de Congada.

People, 2023
Oil on canvas, 100 x 160 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Phillip Graham Steele, 2024

Dominique Zinkpè

(Cotonou, Benin, 1969)

Dominique Zinkpè is a self-taught sculptor, draftsman, painter, and multimedia artist. Before becoming a professional artist, he worked as a tailor. In 1990, he led a group of Beninese artists who organized spontaneous street exhibitions in Cotonou and Porto Novo. These events became known as *Boulev'art* and showcased other artists from the country, including Gérard Quenum.

In 1993, he received the Young African Talent Prize at the *Grapholie* exhibition in Abidjan, Ivory Coast. Since then, he has taken part in many group and solo exhibitions across countries including Senegal, Togo, Ghana, Mali, Germany, France, Switzerland, the Netherlands, Japan, Canada, the USA, Cuba, and Brazil. In 2002, he was awarded the Prize of the West African Economic and Monetary Union at the Dakar Biennale in Senegal. He also organized the first Benin Art Biennale in 2010. Currently, the artist runs a collaborative studio in Cotonou and has been a key advocate in the fight to bring back African artistic and cultural heritage still held in European museums and institutions.

This work was donated by the artist to the Museu Afro Brasil Emanoel Araujo collection in 2011, when it became part of the long-term exhibition and temporary shows at the institution. In 2013, it was loaned to the Museu de Arte Sacra de São Paulo for the exhibition *Crux, crucis, crucifixus*.

His *Cruz* [Cross] is a sculpture made up of many small wooden figures. The cross, a Christian symbol, is built from several miniature sculptures that, at least visually, resemble the Ere Ibeji, small statuettes in Yoruba tradition that represent twins. When a twin dies, there is a custom of carving a miniature sculpture that symbolizes the spiritual energy of the deceased. The connection between Christianity and local African cultures depicted in this sculpture allows for multiple interpretations by viewers. At the center of the piece, there is a photograph of Dominique Zinkpè himself crucified.

Cross, 2007
Carved wood and lamp, 241.5 x 159.6 x 114
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2011

Edival Ramosa

(São Gonçalo, Brazil, 1940 – Niterói, Brazil, 2015)

Painter, sculptor, draftsman, and printmaker Edival Ramosa discovered his passion for art in 1962 after a trip to Egypt. The following year, he moved to Italy, where he stayed for ten years, working in studios such as those of Giò and Arnaldo Pomodoro and Lucio Fontana. During this time, he exhibited his work in countries including Switzerland, Great Britain, Belgium, Yugoslavia, and Australia. When he returned to Brazil in the 1970s, he traveled through various cities and lived among Indigenous communities in Roraima. There, he incorporated materials like straw, skins, feathers, beads, and bamboo into his sculptures, along with elements of indigenous culture such as functionality and symmetry. He explored multiple languages and themes, sometimes referencing constructivism, other times expressing subjectivity rooted in his Afro-Indigenous ancestry.

His works are part of collections at institutions including the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), the Museu de Arte Contemporânea de Niterói, the Pinacoteca do Estado de São Paulo, the Arezzo Museum, and the Acireale Museum (Italy), as well as the California Afro-American Museum (USA). Notable exhibitions include *Múltiplos: a primeira década* (1971) at the Philadelphia *Museum of Art, A mão afro-brasileira* (1988) at the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), *Introspectivos: arte contemporânea de americanos e brasileiros de origem africana* (1989) at the California African American Museum, and the 36th São Paulo Biennial (2025).

Toy for Leonardo da Vinci is a geometric sculpture made of wood and painted with synthetic paint. The piece features a spherical shape sliced by straight planes that intersect and cross each other, creating a dynamic form between circle and line. The finish is in shades of blue, from light to darker tones dark.

The title references Leonardo da Vinci and hints at an association with the widely reproduced image of the *Vitruvian Man*, in which the Renaissance artist examines the ideal proportions of the human body inscribed within a circle and square. Ramosa offers a contemporary reinterpretation, replacing the two-dimensional forms of technical drawing—lacking color and spatial context—with a sculptural "toy." This is no longer a purely informative image but a visual and spatial experience that turns geometry into a playful object infused with humor.

Toy for Leonardo da Vinci, 1968
Polychrome wood, 150 cm Ø
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2009

Edwige Aplogan

(Porto Novo, Benin, 1955)

Edwige Aplogan is a multidisciplinary artist. Trained in public law, she practiced as a lawyer for 15 years before fully dedicating herself to art in the 1990s. For a long time, painting was her main artistic form. She later explored sculpture, installation, and large-scale interventions, such as *Square of a Thousand Sorrows*, where she covered the Tree of Forgetfulness at the Route des Esclaves in Ouidah, Benin, with flags of African countries. Aplogan has created a body of work characterized by a dialogue between tradition and the contemporary, a critique of cultural stereotypes, and a celebration of Beninese art capable of crossing borders. Her career also reflects her engagement; she has written texts and poetry, organized workshops and exhibitions, and participated in debates about the role of art and artists on the African continent.

Her first exhibition took place in 1990 in Abidjan, Ivory Coast. Since then, she has participated in numerous shows in countries such as Germany, Brazil, Morocco, and France. Major exhibitions include *Benin 2059* (2008-2009) at Fondation Zinsou in Cotonou, the Benin Biennial (2012), the UNESCO project *La route de l'esclave* (1995), and *Benin está vivo ainda lá* (2007) at the Museu Afro Brasil Emanoel Araujo.

Dialogue rouge features an enigmatic character where forms and colors overlap and fragment. Among earthy, white, blue, and red tones, contours emerge that seem to suggest the presence of two distinct figures. On one side, outlined in blue and filled with white, a profile of a figure appears with its back turned to the viewer. Its arms are raised in an undefined gesture—whether greeting, defending, or invoking. Next to it, or perhaps fused with it, a dense blue mass shapes a second, less defined body, oscillating between the visible and the hidden. This ambiguity is heightened by the irregular support made of fabric and overlapping materials, giving the painting an almost corporeal dimension.

Dialogue rouge [Red Dialogue], 2003
Acrylic on canvas, 152 x 125 x 3 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2011

Emanoel Araujo

(Santo Amaro da Purificação, Brazil, 1940 – São Paulo, Brazil, 2022)

Emanoel Araujo was a sculptor, draftsman, illustrator, costume designer, printmaker, set designer, painter, curator, director, and collector. The eldest of eleven children of Vital Lopes de Araújo and Guilhermina Alves de Jesus, he descended from a long line of goldsmiths, being the great-grandson, grandson, and son of masters in the craft. At the age of 10, he began learning woodworking under the guidance of Eufrásio Vargas, and by 13, he was working with linotype work and graphic composition at the Imprensa Oficial. In 1959, he held his first solo exhibition in his hometown, launching a distinguished career as an artist and later as a curator—a path he would follow until his passing. Over the years, he received numerous awards and lead major cultural institutions, including the Museu de Artes da Bahia, the Pinacoteca do Estado de São Paulo, and the Museu Afro Brasil—an institution he co-founded in São Paulo in 2004 and directed until 2022.

The sculpture *Baobab* entered the Museu Afro Brasil collection in 2009 as a gift from the artist. It was previously featured in the exhibition *Autobiografia do gesto* (2007) at the Instituto Tomie Ohtake in São Paulo, and later in *The Ancestrality of Symbols: Africa–Brazil* (2018) at the Museu de Arte de São Paulo (MASP).

The two works showcased here mark distinct moments in Araujo's career. *Self-Portrait* (1966), donated to the museum by its former owner, Gottfried Stutzer Junior, in 2024, belongs to a period defined by the exploration of two-dimensionality and the study of drawing, painting, printmaking, and figurative elements.

Baobab, on the other hand, reflects a later stage in the artist's career, centered on three-dimensional works. Beginning in the 1970s, this phase was characterized by geometric, often abstract forms infused with strong references to African and Afro-Brazilian cultures. It was also a period of greater international recognition, highlighted by his participation in the 2nd World Festival of Black and African Arts and Culture (1977) in Nigeria.

Baobab, 2006–07
Polychrome wood, 248 × 119 × 102 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2009

Self-Portrait, 1966
Woodcut on paper, 96 × 66 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Gottfried Stutzer Junior, 2025

Untitled, 2004
Polychrome wood, 220 x 40 x 18,5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Gottfried Stutzer Junior, 2025

Emmanuel Zamor

(Salvador, Brazil, 1840 – Créteil, France, 1917)

Emmanuel Zamor was adopted by Pierre Emmanuel Zamor and Félicité Rose Neveu at the parish of Nossa Senhora da Conceição da Praia, in Salvador. It is estimated that he moved with them to France between 1845 and 1850, returning to Brazil for a two-year period in the 1860s. Some of his works and records from his time in Brazil were lost in a fire at his studio. He studied at the Académie Julian in Paris and dedicated himself to painting and set design. His work features still lifes and landscapes that reveal a stylistic dialogue with the Realists, Romantics, and pre-Impressionists of the Barbizon School. Between the 1930s and 1940s, art dealer Jean-Claude Castoriano acquired the 37 known works by the artist, created between 1874 and 1916. Zamor's work only became known to the Brazilian public after a solo exhibition at the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) in 1985.

Later, his paintings were shown in exhibitions such as *Dezenovevinte: A Turn of the Century* (1986) and *Black Painters of the 19th Century* (1993), both at the Pinacoteca do Estado de São Paulo, as well as *A mão afro-brasileira* (1988) at the Museu de Arte Moderna (MAM), São Paulo. Between 1999 and 2000, the Museu de Arte Brasileira at the Fundação Álvares Penteado (MAB-FAAP) also presented his work.

Shrimps is among Emmanuel Zamor's final works. It was part of *Brasil, Brasileiros* (2004), the first temporary exhibition of the Museu Afro Brasil, and later featured in the temporary exhibition *Negros pintores* (2008). The piece was donated to the museum's collection by Emanoel Araujo in 2009.

[Shrimps], 1916
Oil on wood, 16 × 24 × 0.4 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Estevão Roberto da Silva

(Rio de Janeiro, Brazil, 1845 – 1891)

Estevão Roberto da Silva was a painter, draftsman, and teacher. After graduating from the Imperial Academy of Fine Arts (AIBA), he became known for his still-life paintings and also taught at the Liceu de Artes e Ofícios in Rio de Janeiro. While he never broke entirely with AIBA's aesthetic conventions, in the 1880s he drew closer to the Grimm Group, which advocated studying nature through direct observation and plein-air painting. Beyond his artistic skill, Silva's life was marked by irreverence and pride. In 1879, he refused to accept the second-place medal that Emperor Dom Pedro II was to present at the 25th General Exhibition of the AIBA. Convinced he deserved first place—a view shared by fellow artists attending the ceremony—he staged his act of protest, which resulted in his suspension from AIBA classes for one year. A decade later, in 1889, the São Paulo businessman Antônio Prado sponsored an art gallery at the Brazil Pavilion during the Exposition Universelle in Paris, featuring 59 works by 17 Brazilian artists. Among them were 26 paintings by Estevão Roberto da Silva. Notably, Antônio Prado was the father of Paulo Prado, who would later become a key patron of the 1922 Week of Modern Art in São Paulo.

Silva's still-life celebrates the fruits common in Brazil: mangoes, cashews, bananas, pomegranates, star fruit, pineapples, oranges, grapes, guavas, Surinam cherries, jabuticabas, araçás, among others. Unlike other still-life painters, who often arranged fruit in copper pots and fine porcelain, Silva placed them on simple tables or, at times, directly on the floor. The artist was also known for exhibiting his paintings alongside the very fruits he depicted, displayed just behind the canvases, thus combining olfactory and visual experiences. By refusing to restrict the spectator to sight alone, Estevão Roberto da Silva pioneered a kind of "multisensory" art—anticipating by more than seven decades the experimental practices of artists like Lygia Clark and Hélio Oiticica.

[Still Life], 1889
Oil on canvas, 70.2 × 80.1 × 5.8 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Euloge Glèlè

(Cotonou, Benin, 1977)

Euloge Glèlè, a member of the royal lineage of Abomey in Benin, began his artistic journey with drawing. After apprenticing with master Cyprien Tokoudagba, he shifted his focus to ceramic sculpture. His works are meticulous and richly detailed, offering a contemporary view on everyday and spiritual life in Beninese society. Some of his pieces carry a political dimension, addressing themes such as inequality and social injustice. In 2017, the artist participated in a residency at the École Nationale Supérieure d'Art, in France. He has exhibited his work in Benin, Belgium, France, and Brazil, including several exhibitions at the Museu Afro Brasil, among them *Benin está vivo ainda lá: ancestralidade e contemporaneidade* (2007). He also took part in the Dakar Biennale, Senegal (2022), and the *Modern Slavery* exhibition (2015) held at UNESCO headquarters in Paris.

Legba represents the eponymous entity from the Vodun pantheon who guards crossroads, commands communication, and mediates between the material and spiritual worlds. Wearing a straw skirt as well as cowrie shells and bead necklaces, Legba embodies fertility processes and the life cycle, symbolized by an erect phallus. At his feet lie a snake and a fallen rooster—the latter, along with goats, traditionally offered to him in ritual sacrifices. The figure bears scarifications on his back and carries two tilted horns and an *agogo* (a percussive musical instrument used in ritual contexts) on his head. His white skin references the application of *kaolin*, a white clay powder known as *éfun*, used in sacred ceremonies.

The Vodun deity Legba shares attributes with Exu from the Yoruba tradition. Both act as intermediaries, opening paths and being the first to be greeted in rituals. The plurality of forms in which Exu-Legba is worshipped today results from centuries of contact and exchange among Fon and Yoruba religious practices, combined with Christian and Islamic influences—all unfolding within historical contexts marked by the trafficking and enslavement of Africans, forced migrations, colonization, and resistance.

Legba (Vodun Figure), 2007
Polychrome terracotta, 36.5 × 21 × 19 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2011

Eustáquio Neves

(Juatuba, Brazil, 1955)

Eustáquio Neves is a photographer who documents Black experiences by extrapolating how photography is made and commonly experienced. He currently lives and works in Diamantina, Minas Gerais, where he maintains a studio open to residencies and exchanges with artists from various fields who use the space for their experimentation. The state of Minas Gerais commonly serves as the stage and setting for important series by the artist, such as Arturos, in which he photographed the festivities of Nossa Senhora do Rosário in the Quilombola Community of Arturos, established in the 19th century in Contagem, and Encomendador de almas, a series featuring Mr. Antônio Crispim Veríssimo, "Seu Crispim," who at the time was one of the last living vissungueiro masters.

In his book *Opened by Customs*, Eustáquio explores to the fullest what he understands as "expanded image," a photographic intervention technique inspired by the work of Arthur Bispo do Rosário. According to the artist himself, on one occasion, his works underwent customs inspection upon returning to Brazil, a fact that gave the title to his book. The event took on deeper significance, given the project was developing at the time, called *Other Ships*. In that work, he reflected on slavery, the slave trade, and racism. The unexpected connection between these experiences sparked reflections on the violation of the Black body. These reflections are embodied in the present work.

He has held numerous solo and group exhibitions in Brazil and abroad. Notable exhibitions include *Outros navios - fotografias de Eustáquio Neves* at Sesc Ipiranga, São Paulo (2022-23); *Acervo em perspectiva* at the Museu Afro Brasil, São Paulo (2019); *Carolina Maria de Jesus - Um Brasil para os brasileiros* at Instituto Moreira Salles, São Paulo (2021); and *Rencontres de Bamako - african biennale of photography in Bamako*, Mali (2019). He has received numerous awards, and his works are part of important collections worldwide.

Oppened by Customs (artists book), 2019
Prints, collages and ink, 24 x 22.5 x 11 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Fela Kuti & Afrika '70

(Abeokuta, Nigeria, 1938 - Lagos, Nigeria, 1997)

Fela Anikulapo Kuti (Olufela Olusegun Oludotun Ransome-Kuti) was the creator of Afrobeat, a genre that revolutionized African music in the 1970s and 1980s. Beyond his musical genius, Fela was a fearless activist who wielded his art as a weapon against colonialism and imperialism. His life was marked by repeated confrontations with Nigeria's authoritarian regimes and by provocative personal choices—including his marriage to 27 companions, dancers, and DJs collectively known as the Afrobeat Queens, his revival of pre-colonial spiritual traditions, and his open use of cannabis.

Musically, his compositions reinforce his countercultural stance by presenting long phonograms with direct lyrics that function as speeches, in addition to the political use of Pidgin English as an alternative to formal English. Throughout his career, Fela was accompanied by the big bands Nigeria '70, Africa '70, and Egypt '80, consisting of wind and percussion sections, vocals, harmonic instruments such as keyboards, guitars, and double bass, as well as drums, led for many years by Tony Allen, a renowned Nigerian drummer.

The album *Zombie* was originally released in Nigeria in 1976 by Coconut Records. The copy now in the Museu Afro Brasil collection, however, was released in 1977 by the English label Creole Records and is part of a collection of 41 albums by the artist, recorded with the bands Afrika 70 and Egypt 80, donated by Cuban activist and sociologist Carlos Moore. It contains two tracks: *Zombie* and *Mr. Follow Follow*. The first harshly criticizes the Nigerian army by associating them with "zombies," mindless beings who merely obey. The second track provokes those who blindly and uncritically adopt European customs. The compositions feature a structure that blends African and Afro-diasporic elements, such as the intense use of call-and-response. The harmonic and melodic ostinatos, combined with the use of ritualistic percussion instruments, such as *agbés* and agogôs, create a mantric yet explosive sound that lifts the listener out of passivity. After the album's release that same year, Kalakuta the commune where the musician lived with his family, musicians, and friends was invaded by a thousand soldiers, an incident that later led to the death of his mother, Funmilayo Kuti, from injuries sustained in the attack.

The cover art is by Lemi Ghariokwu, the artist responsible for the visual identity of several albums by Fela Kuti and other artists. In this work, Lemi uses collages to create a scene in which the musician appears in a confrontational stance against the military, visually conveying the album's musical and political purpose.

Zombie, 1977,
Print on paper and analog engraving
on vinyl plate, 31 x 31 cm
Cover by **Lemi Ghariokwu** (Lagos, Nigeria - 1955
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Carlos Moore, 2015

Flávio Cerqueira

(São Paulo, Brazil, 1983)

Flávio Cerqueira holds a master's degree in Visual Arts from the Universidade Estadual Paulista (Unesp) and focuses his artistic practice on the human figure, working primarily with bronze casting and the lost-wax process. Closely tied to his academic research, his work draws on multiple artistic languages to reinterpret recurring themes from classical sculpture tradition. Cerqueira has participated in numerous group exhibitions in Brazil and abroad, including *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), *Queermuseu* (2017), *Let Me Begin Again* (2017), the 10th Mercosul Biennial (2015), *Resignification* (2015), and the collective show at the National Gallery of Art (2022). His works are held in major Brazilian collections, such as Instituto Inhotim, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), and Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS).

The bronze sculpture *Passarinho* is part of a series depicting young boys caught in a frozen instant, just before an impending action. This sense of expanded temporality—akin to photography and performance—charges the scene with anticipation. In this piece, the figure stands atop a wooden trunk, body leaning forward, knees slightly bent, and eyes fixed ahead, as if preparing to take flight. His fragile wings, crafted from thin tree branches, heighten the tension between the pull of gravity and the fragility of the wings.

By working the bronze, Cerqueira engages with a medium historically associated with the prestige of classical Western sculpture—labor-intensive, time-consuming, and symbolically charged. Yet he disrupts tradition through his handling of the material, his technical choices, and his thematic scope. In early pieces, for example, he coated bronze with industrial paint to mimic porcelain. He also reimages the conventional pedestal, replacing it with ramps, staircases, or benches, and defies classical poses by portraying boys hanging from trees, balancing at improbable heights, or suspended by balloons.

Little Bird, 2013
Bronze and wood, 174 × 59 × 43 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Georges Valris

(Cavaillon, Haiti, 1931)

Georges Valris was born in Cavaillon, Haiti, in 1953. Before gaining prominence in the art world, he worked as a stevedore on a cruise ship. He also made baskets in a garment factory. He learned the techniques of Vodou flag making from a friend. He sold his first flag at *Galerie Marassa* in Port-au-Prince and quickly became sought after by gallerists, collectors, and tourists interested in his work. Valris sets himself apart from most artists in this field, who are usually priests, initiates, or practitioners of Vodou. He himself is a Catholic, yet he depicts both Vodou deities and saints, angels, and Christian figures in his flags. This isn't unusual in Haitian culture, where Christianity is the main religion, but people often attend both churches and Vodou temples.

The present piece is a Vodou flag made of fabric and embroidered with sequins. The embroidery depicts Baron Samedi, a Vodou deity in Haitian tradition who seeks the souls of the recently deceased to prevent them from wandering through the living world. This deity appears as a skeleton wearing a top hat and dark glasses, features also seen on Valris's flag. In some depictions, Baron Samedi is also shown with a cigar, a bottle of rum, and cotton in his nostrils.

The flags serve as artistic expressions of the Vodou religion, used as objects of worship during ceremonies. They are sacred ritual objects that identify the *hounfour* (or *ounfó*—the temple where the ceremonies are held) and honor the spirits they are linked to. The shimmer of the sequins or mirrors draws the attention of the *Lwa* (spirits/deities) being invoked, and the flags are typically unfurled at the start of each ceremony. From the 1950s onward, demand for these objects increased among collectors. This prompted temples to produce flags for sale, which also became a source of income for the religious community. The origins of Vodou flags trace back to Africa before colonialism and slavery: stylized flags and banners were commonly used in the kingdom of Dahomey (present-day Benin) and in Ghana, signifying cultural identity, military strength, and religious ties. In 2010, some of these flags were featured in the exhibition *O Haiti está vivo ainda lá*, held at Museu Afro Brasil.

Baron Samedi, unkown date
Fabric embroidered with sequins, 88 x 64 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Gérard Quenum

(Porto Novo, Benin, 1971)

Gérard Quenum, a painter and sculptor born in Cotonou, Benin, began his artistic journey in the 1990s as part of a group of artists led by Dominique Zinkpé. Together they organized *Boulev'Art*, a series of public street exhibitions across Benin. From the 2000s onward, Quenum achieved international recognition alongside other African artists such as Cyprien Tokoudagba, Georges Adeagbo, Romuald Hazoumè, and Dominique Zinkpé, presenting his work in solo and group exhibitions in Brazil and throughout Europe. His sculptures are distinguished by mixed techniques and the reuse of materials such as plastic, metal, and wood. Particularly striking is his use of children's dolls and his engagement with themes related to war. The resulting works often evoke the aesthetic of ritual dolls associated with Vodun, one of Benin's traditional religions also practiced in the Caribbean, particularly in Haiti and Cuba.

The series *The Veterans* was donated by Gérard Quenum to the Museu Afro Brasil in 2012. Two years earlier, in 2010, he had participated in an artist residency at the Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, where he worked in Emanoel Araujo's studio and deepened his research in dialogue with Brazilian contexts. Since the donation, his works have become part of the museum's collection of contemporary African artists.

The Veterans was created through sculptural assemblages of discarded objects. The pieces juxtapose doll heads with worn and weathered military helmets. The dolls, often with disheveled hair, mutilated faces, or burn marks. Through these juxtapositions, Quenum creates an unsettling aesthetic of war, echoed in the series title itself: in military lexicon, a "veteran" commonly refers to someone who has experienced combat.

The choice of dolls in this series is deliberate. As in other works by Quenum, their presence intensifies the sculptures' brutal and morbid atmosphere, confronting viewers with the horrors of war—conflicts in which children, too, are among the victims.

The Veterans series, *2010*
Metal, latex, plastic, and synthetic thread: 44.5 x 23.7 x 18.2 cm, 43.5 x 23.4 x 18.2 cm, 41.2 x 23.3 x 18.5 cm, 49.6 x 23.5 x 18.8 cm, 36,2 x 23 x 17 cm, 37.7 x 23 x 18 cm, 40.4 x 23.5 x 17,5 cm, 51.5 x 23.4 x 23 cm, 37.5 x 23.2 x 18 cm, 39 x 23 x 18.6 cm, 41,5 x 23,8 x 17.5 cm, 41,5 x 23 x 18.5 cm

Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2012

Gustavo Nazareno

(Três Pontas, Brazil, 1994)

Gustavo Nazareno, born in Três Pontas, Minas Gerais, is a painter and draftsman whose work is deeply connected to African cultural and religious traditions. Oil painting and charcoal drawing stand out as his primary techniques. Since 2020, he has exhibited in solo and group shows in Brazil and abroad, including in Ghana, England, and Italy.

This painting *Emanoel Araujo as Preto Velho* was part of the temporary exhibition *Bará* (2023) and was donated by the artist to the Museu Afro Brasil (MAB) in 2024. The piece pays tribute to Emanoel Araujo, founder, first director, and curator of the institution. Originally conceived in collaboration with Araujo in 2021, the exhibition became part of the first series of temporary shows held after his passing.

Bará was Nazareno's first solo exhibition at a major institution in São Paulo. Opened at MAB on May 13, 2023, the show presented a body of works dedicated to the Orisha Exu. It is emblematic that an exhibition honoring the Orisha who guards pathways opened on the anniversary of the abolition of slavery in Brazil.

Nazareno has been developing a pictorial and visual exploration of the Yoruba pantheon, Orisha mythology, and African ancestral rites. *Bará* is part of this ongoing research, building on a series of charcoal drawings also titled *Bará*, created in 2019 as an offering ceremony to the Orisha. Writing and fabulation further inspire his work, which often unfolds as a narrative imagining a day of ceremony dedicated to Exu Bará.

Although Nazareno's work draws strongly ffrom Candomblé, Umbanda is also a reference point, as seen in this painting. The title *Emanoel Araujo as Preto Velho* alludes to spiritual entities represented by the archetype of elderly Africans or Black Brazilians. Central to Umbanda, the *pretos velhos* are associated with ancestral wisdom, life experience, and generosity.

Emanoel Araujo as Preto Velho, 2023
Oil on canvas, 42 × 32 × 4 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2024

Heitor dos Prazeres

(Rio de Janeiro, Brazil, 1898 – 1966)

Heitor dos Prazeres was a painter, samba musician, choreographer, costume designer, and capoeira practitioner. He was deeply immersed in the cultural life of Rio de Janeiro's Afro-Brazilian communities particularly in areas like Praça Onze, which he called "Mini Africa." As a child, his family called him Lino, but in the music scene, he became known as Mano Heitor do Cavaco and Mano Heitor do Estácio, nicknames referencing the Estácio de Sá neighborhood. A pioneer of samba, Prazares regularly attended the legendary gatherings at Tia Ciata's house and helped found iconic samba schools such as Mangueira and Portela. He composed nearly 300 songs, including the beloved Carnival march *O pierrô apaixonado*, co-written with Noel Rosa. A talented multi-instrumentalist, he was especially renowned for his mastery of the *cavaquinho*.

Prazeres painting *Festa de São João* was exhibited in the 1943 Latin American Art show at the Royal Air Force in London, held to support victims of World War II.
He received the Acquisition Prize at the 1st São Paulo Biennial (1951) and had an entire room dedicated to his work at the 2nd Biennial in 1953. In 1966, he represented Brazil at the 1st World Festival of Black Arts (FESMAN) in Dakar, Senegal.

In this untitled piece, the artist portrays a Black man dressed in vibrant clothing and holding a *pandeiro* a typical image of a samba performer. In the background, the Lapa Arches appear, highlighting a key feature of Prazeres's work: vivid portrayals of celebrations both religious and secular alongside scenes of samba, manual labor, and children at play. His art powerfully captures the daily life of Rio de Janeiro's Black working-class community in the early 20th century.

Untitled, 1957
Gouache on paper, 28 x 18 x 2.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2014

Hélio Oliveira

(Salvador, Brazil, 1932 - 1962)

Son of an *ogã* of Ilê Axé Ogunjá, Hélio de Oliveira grew up practicing candomblé and became *assobá* of the same *terreiro*. He enrolled at the School of Fine Arts at the University of Bahia in 1958, initially taking the official course and later the open printmaking course. He was a contemporary of Emanoel Araujo at the university, who would later become a key promoter of his work. He died young in 1962, leaving behind fifty prints, most of which depicted candomblé themes.

Peji, in the tradition of African-rooted religions, is the altar where objects and offerings are placed for the orishas, a sacred space. In Oliveira's woodcut, one sees the depiction of candle flames that burn and illuminate objects. Pejis are shown by the artist in several of his woodcuts, with their sacrifices and offerings, *yaôs* in ecstasy, votive objects, clay vessels, *otás*, spears, and iron tools. In the 50 prints created by Hélio, one can observe the skill of a craftsman with delicate cutting lines in black and white contrasts made with a sharp blade on the wood surface.

Hélio's work aims to depict what was largely unseen in 20th century candomblé and what holds the most value in the religion: its symbols and acts of devotion. It explores subjects familiar to the artist but often unfamiliar to the viewer. This perspective stems from his experience as an initiate in candomblé and his honorary title of *assobá*. Candomblé was such a well-known subject to him that when he met Luis Paulino and Glauber Rocha, he became a consultant on African-rooted religion for the film *Barravento* (1961).

During his lifetime, Hélio was recognized by major art critics. Lina Bo Bardi, who established a Museum of Popular Art in Salvador, spoke of him with admiration. Valadares criticized his drawings but praised his printmaking with enthusiasm. Unfortunately, still young and at the peak of his career, his life was cut short by illness in 1962.

Peji, 2006
Woodcut matrix, 47.1 x 66 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2012

Jerônimo Miranda
(Luiz Jerônimo Camelo Cabral)

(Atalaia, Brazil, 1961)

Jerônimo Miranda—also known as Doutor—is a visual artist, researcher, collector, and art dealer born in Atalaia, Alagoas. Since the 1970s, he has lived in Maceió, where he has developed an experimental practice in mixed media, painting and tapestry. His early research focused on floral compositions, gradually expanding to incorporate diverse supports and materials. He holds a technical degree in agriculture from Escola Agrotécnica Federal de Satuba and studied Art Education at the CESMAC University Center beginning in 1986. Alongside his artistic production, Miranda has been active in promoting what is often called "popular" art, supporting artists from Alagoas and organizing exhibitions and projects within national and international art circuits. Highlights include the Bienal Naïfs do Brasil (first held in 1992 at Sesc Piracicaba in São Paulo), and exhibitions at the Museu Afro Brasil. His solo exhibitions include shows at Casa de Cultura de Atalaia, and his work has appeared in collective exhibitions such as the 4th Bienal de Valencia (2007) in Spain, *Viva a cultura viva* (2006) at the Museu Afro Brasil Emanoel Araujo (MAB), and the 8th Bienal Naïfs do Brasil – *Entre culturas* (2006) at Sesc Piracicaba.

The *Holy Spirit Banner* embodies the vibrancy of Brazilian popular festivities and their visual impact. Traditional Christian symbolism, such as the depiction of the Holy Spirit as a dove, coexist with everyday materials—aluminum can tabs, plastic dolls, buttons, and beads of various shapes and sizes—framed by multicolored fringes. By producing the banner on denim, rather than the customary red damask with gold fringes, Miranda reinterprets the traditional object, historically transmitted from the Azores—the main route through which the tradition spread to Brazil via migration from the 18th century onward.

The work reflects the rich iconographic diversity of the Feast of the Holy Spirit in Brazil, where popular Catholicism intersects with other symbolic systems. The celebration was adapted to local contexts, incorporating Afro-Brazilian and Indigenous elements. In Maranhão and the Amazon, for example, the celebration is also observed in Mina *terreiros* and Tambor de Crioula ceremonies, with prayers, litanies, and offerings to spiritual entities. In other regions, it merges with cavalcades, congados, harvest festivals, or continues in more intimate and understated forms.

Holy Spirit Banner, 2004
Embroidered fabric with sequin and bead appliqués, 195 × 120 × 12 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

João Alves
(João Alves Oliveira da Silva)

(Ipirá, Brazil, 1906 – Salvador, Brazil, 1970)

João Alves Oliveira da Silva was a self-taught painter, a Black man born in Salvador and practitioner of Candomblé. Throughout his life, he worked in various trades, spending many years alternating between shoe shining and painting. He lived near the Church of São Domingos, in Pelourinho, and often painted beside his shoeshine stand in Praça da Sé, close to the Archbishop's Palace.

Early in his career, he made his own paints and refused to use kerosene or synthetic enamel as solvents. Although often labeled "primitive," Oliveira da Silva's work shared aesthetic affinities with Brazilian modernism and with both the first and second generations of modernist artists from Bahia. He maintained a close relationship with Jorge Amado—who nicknamed him "the city's painter" and immortalized him as a character in the novel *Dona Flor and Her Two Husbands*—as well as with Zélia Gattai.

In the 1940s, amid a climate of intense nationalism, the artist rose to prominence, receiving support from figures such as Emanoel Araujo, Carybé, Mário Cravo Junior, and Pierre Verger. His works were exhibited at major institutions, including the Museu Afro Brasil Emanoel Araujo (MAB), the Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), and in both editions of the National Biennials of Bahia (1966, 1968). Numerous posthumous have also celebrated his legacy.

Fire in Pelourinho reflects hallmarks of early modernism: expressive impasto brushstrokes, undefined forms, the absence of simplification, and non-linear perspective. The combination of warm colors—red, orange, and yellow—infuses the composition with dynamism and intensity, making it appear as if the scene burns from within. The lines highlight windows and rooftops, while close observation reveals Black and white figures, along with different types of clothing, everyday objects, and characters: predominantly white firefighters, depicted with a certain air of indifference; trays carried by *baianas*; and pieces of furniture hurled into the air, suggesting movement. The blue sky indicates the fire occurred in daylight.

The true protagonist of the work, however, is the fire itself, set in a historic site deeply intertwined with the Black presence in Salvador, the Pelourinho—and everything this tragedy embodies: pain, despair, abandonment, loss, solidarity, and fear. As geographer Milton Santos reminds us, fires like this were common at the time, especially in neighborhoods neglected by public policy in a city with a strong Black population in the post-Abolition period. Sadly, similar events persist today, even after the controversial "revitalization" project of Salvador's Historic Center, launched in the mid-20th century.

Fire in Pelourinho, 1950s
Oil on canvas, 48.2 x 63 × 3.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

João Timótheo da Costa

(Rio de Janeiro, Brazil, 1879 – 1932)

João Timótheo da Costa was a painter and decorator born and raised in Rio de Janeiro. Trained at the Escola Nacional de Belas Artes (AIBA) as well as at the Liceu de Artes e Ofícios, also in Rio. Alongside his brother, the artist Arthur Timótheo da Costa, he created a number of decorative works, most notably the Brazilian Pavilion at the Turin International (1911), which brought him international acclaim.

His work shares strong affinities with that of his brother, particularly in their impressionist and post-impressionist influences. Through bold pictorial experimentation, the brothers renew Brazilian painting and are regarded as forerunners of modernism in the country.

João Timótheo exhibited regularly at the Exposição Geral de Belas Artes da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) [General Exhibition of Fine Arts at the National School of Fine Arts], receiving prizes and honorable mentions in 1906, 1910, 1913, and 1919. In 1910, he traveled to Paris, where he engaged directly with impressionist circles. The following year, he joined Arthur Timótheo da Costa, Carlos Chambelland, and Rodolfo Chambelland, the group of artists responsible for the decoration of the Brazilian Pavilion at the Turin International.

After returning to Brazil, with his brother Arthur, he began painting the decorative panels for the headquarters of the Fluminense Football Club, which he completed alone in 1924, two years after Arthur's death. He also produced five panels for the Noble Hall of the Legislative Assembly of Rio de Janeiro, as well as decorative compositions for the ballroom of the hotel Copacabana Palace.

This painting was later included in the temporary exhibition *242 Novas doações de Emanoel Araujo ao Museu Afro Brasil* (2014), when it was incorporated into the museum's collection. It belongs to the broader body of work by Black artists active in the 19th and early 20th centuries.

Unknown, 1927
Oil on canvas, 74.6 × 63 × 7 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2014

Jorge dos Anjos

(Ouro Preto, Brazil, 1957)

Jorge Luiz dos Anjos is a visual artist born in the working-class neighborhood of Saramenha in Ouro Preto. In his childhood, encouraged by his father, he began drawing and painting. He took courses in ceramics, leather crafts, soapstone, and metal, as well as attending the Escolinha de Arte, where he explored colors under Nello Nuno. Guided by Amilcar de Castro, he was encouraged to explore three-dimensional and sculptural possibilities.

Since then, he has used multiple materials and techniques, including steel, soapstone, wood, basketry, and even drawings created with gunpowder, glue, and fire. His early works in the 1970s were inspired by Mexican muralism. His search for origins and cultural heritage led him toward the African and Afro-Brazilian roots, incorporating them into the constructivist field of contemporary art.

For him, creation serves as a connection between the earthly realm and the invisible plane, engaging in a dialogue with African artistic traditions. The arrangement of these elements brings his work closer to the iconography of artists like Rubem Valentim, with whom he shares a visual language based on signs, archetypes, and ancestry.

The set of ten sculptures resulted from a long-standing partnership with artisans from Mata dos Palmitos. The stone is linked to Xangô, the orisha of the quarry and justice. In the installation, each block functions as an independent unit, carved in bas-relief with unique geometric inscriptions, then arranged vertically. The repetition and variation of these forms create visual rhythms that suggest symbolic writing and ceremonial architecture of totemic meaning.

With a strong presence in Belo Horizonte's public space, notable works include *Monumento Zumbi dos Palmares – 300 anos de liberdade e resistência* (1995) and *Portal da Memória* (2007). He has participated in group exhibitions in various countries and solo shows such as *Gravadura a ferro e fogo* (2009) and *Risco recorte percurso* (1999), as well as several editions of the Festival de Arte Negra and the exhibition *Dos Brasis – arte e pensamento negro* (2023).

Untitled, 2002
Carved soapstone, 218 x 22.9 x 22 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2012

José Adário dos Santos

(Salvador, Brazil, 1947)

José Adário dos Santos, also known as Zé Diabo, is a sculptor from the neighborhood of Caixa d'Água in Salvador. At the age of 11, he was initiated as a *ferreiro de candomblé* (candomblé blacksmith) by master Maximiano Prates. Renowned for his iron sculptures that embody the symbolic elements of Afro-Brazilian religions, especially the Orishas, he has been recognized and praised since the 1970s by art historian Robert Farris Thompson (1932–2021). In Brazil, his pieces have been curated by Emanoel Araujo and exhibited in institutions such as the Pinacoteca do Estado de São Paulo and the Museu Afro Brasil Emanoel Araujo. Alongside his artistic practice, José Adário dos Santos is also a *babalorixá* (candomblé priest).

This sculpture by José Adário dos Santos was a gift by Emanoel Araujo to the collection of the Museu Afro Brasil in 2009. Part of the museum's contemporary art collection, it engages directly with African-based religious traditions. The piece was featured in the temporary exhibition *Isso é coisa de preto* (2018), inaugurated to mark the 130th anniversary of the abolition of slavery in Brazil.

The exhibition's title sought to subvert the derogatory and racist connotations of the expression *coisa de preto* ("black folks' business"), a phrase widely used in Brazil, as exemplified by an infamous leaked audio recording of a journalist from a well-known television network in November 2017, just months before the show opened. Curator Emanoel Araujo explained that the aim was to "counter the perversity of this expression and others that circulate in Brazilian literature and in the prejudiced unconscious of everyday speech." To that end, the exhibition brought together documents, images, sound recordings, and artworks to honor historical Black Brazilians who distinguished themselves in science, the arts, sports, and politics.

The Yoruba pantheon is a recurring source of inspiration for the artist, as reflected in this iron sculpture, which brings together several elements of candomblé liturgy. Distinct versions of Exu's trident intersect with Ogum's sword at the center of the composition. Two *agogôs* (double bells) hang from chains attached to the central trident, while two others, also connected by chains, rest at the base of the work.

Tool of Exu/Ogum Xoroquê, unknown date
Wrought iron, 79.5 × 69 × 15 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

José Raimundo

(Careaçu, Brazil, 1960)

José Raimundo Francisco was born in Careaçu, Minas Gerais, and moved to Silvianópolis, where he worked in rural areas. He later settled in Pouso Alegre and worked as a gardener. In this context, he met the visual artist Ferrão, whom he helped move sculptures and for whom he maintained the garden. Ferrão encouraged him to create paintings, gifting him canvas and paints before a family trip. He became the curator of José Raimundo's work.

His first exhibition took place in 2000. Since then, the artist has participated in numerous national and international shows, establishing himself as a significant figure in Brazilian contemporary art. His works are part of major collections, such as those of the Museu Afro Brasil Emanoel Araujo in São Paulo, the Museu do Planalto Federal in the Federal District, and the Museu de Arte Naif in Guarabira, Paraíba. To this day, the artist continues to depict scenes of rural daily life, both on canvas and on various objects, such as stones, tiles, pots, and household utensils.

A congada da festa de Nossa Senhora do Rosário highlights one of the most important Brazilian cultural and religious traditions, mainly seen in Minas Gerais, São Paulo, and Goiás: the *congada*. Known for its vibrant colors and the pointillism style typical of José Raimundo's works, the painting shows a community gathered in front of a Catholic church during a celebration. The dirt ground and the architectural style of the houses suggest a rural setting.

Congadas, also called congados or reinados, are cultural celebrations dedicated to Our Lady of the Rosary, Saint Benedict, and Saint Iphigenia. These traditions, rooted in an Afro-Brazilian heritage of over 300 years, include the crowning of Congo kings and queens, the celebration of masses, raising poles and flags, among other rituals.

The Congada of Our Lady of The Rosary's party, 2013
Acrylic on canvas, 70 x 90.3 x 3.8 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Jefferson Ferrão da Silva, 2017

José Teófilo de Jesus

(Salvador, Brazil, 1758 - 1847)

José Teófilo de Jesus was a painter, gilder, and colorist. He trained under the Bahian artist José Joaquim da Rocha and later continued his studies in Portugal at the Academia do Desenho and the Escola de Belas Artes, both in Lisbon. His work primarily engages historical and religious themes, with a particular emphasis on medallion-format paintings and ornamental panels for churches during Brazil's colonial and imperial periods. In 1802, he created a series of four panels for the Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, and the following year, he painted *Senhor do Bonfim* for the Santa Casa de Misericórdia in Salvador. Inheriting much of his master's clientele, the artist continued to work on paintings and gilded decorations for chapels and private oratories. Between 1815 and 1817, he oversaw the gilding of altarpieces and the ceiling painting, in medallion form, for the Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Large medallion paintings became a hallmark of Teófilo de Jesus's style, distinguishing him from his teacher.

While most of his work was concentrated in Salvador and nearby areas, such as Itaparica Island, there is evidence that he also worked in churches in Sergipe towns, including Maruim, Divina Pastora, and Itaporanga d'Ajuda. In 1823, he was commissioned by the mayor of Salvador to paint a portrait of Emperor Dom Pedro I.

The series *Symbols of the Passion of Christ* by José Teófilo de Jesus, composed of four canvases, was donated by Emanoel Araujo to the collection of the Museu Afro Brasil in the year of his death. It forms part of the museum's collection of 18th- and 19th-century Brazilian artists. Like much of Teófilo de Jesus's oeuvre, the series is closely tied to the Catholicism brought to Brazil by Portuguese colonizers. The four paintings depict symbols which, when displayed together, narrate the Passion of Christ according to Catholic tradition: the Holy Chalice, the Flagellation, the Crucifixion, and the Veil of Veronica.

Symbols of the Passion of Christ series - *Flagellation, Veil of Veronica, Crucifixion, and Holy Chalice*,
18th century
Oil on canvas, 198 × 97 × 4 cm (each)
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2022

Juniara Albuquerque

(Jaboatão dos Guararapes, Brazil, 1995)

Juniara Albuquerque is an independent visual artist, non-binary, native to Recife, Pernambuco, and based in São Paulo. Their first creative experiments took place in their father Euclides's auto body shop, located in their backyard. They also collaborated on projects with Lidia Lisboa, such as the installation Raízes for the opening of Museu das Favelas and the exhibition *Ofício: fio: mulher esqueleto*, both at Sesc Pompeia.

In 2022, they held their first solo exhibition, *Seca: experimentando a vida após a morte*, at the Murillo La Greca Museum in Recife. They participated in group exhibitions, including the 51st Contemporary Art Salon of Santo André and the 31st Youth Art Show (Sesc Ribeirão Preto), both in 2024. Their works are part of the collections of Museu Afro Brasil Emanoel Araujo and Museu de Arte do Rio (MAR).

Ousia (2022) has been part of the museum's collection since the exhibition A*s vidas da natureza-morta* (2024). Belonging to the series *Seca: experimentando a vida após a morte*, the sculpture is made of ox bones covered with high-gloss metallic magenta automotive paint. This gives the bones an intense color and a synthetic appearance. The title, *Ousia*—a Greek term meaning "essence" or "substance"— emphasizes their interest in processes of transmutation, shifting the narrative from destruction to rebirth, where desire, ruin, and renewal coexist.

Their research, which began in 2018, stems from observing and transforming their environment. The trip to the Pernambuco *sertão*, where they found animal carcasses along the edges of BR-116, intertwined with personal memories of their father's auto body shop. The process of applying automotive paint includes stages like sanitizing the materials, applying plastic filler, primer, varnish, and polishing. The final work comprises three-dimensional pieces that also extend into various media, including installation and video art.

Their work questions traditional views of the Northeast as a dry and barren land, exposing its complexities and transformations. Like a science or an art of nature, their practice changes both matter and meaning.

Ousia, from the series *Drought: Experiencing Life After Death,* 2022
Automotive paint on ox bone structure
63 x 54 x 28 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2025

Kifouli Dossou

(Cové, Benin, 1976)

Kifouli Dossou is a sculptor born in Cové, in the Zou department of Benin. He belongs to the third generation of a family of sculptors and was initiated by his father into the craft at the age of ten. Fon and Yoruba cultures serve as important references in Dossou's work, and he is widely recognized for his Geledé masks. Over time, however, Dossou has developed a distinctive style that blends traditional influences with contemporary elements, experimentation, and formal innovation. His contact with Beninese artist Romuald Hazoumè (b. 1962) was key to his entry into the arts, while public policies supporting the visual arts in Benin have significantly contributed to his growing international visibility.

Kifouli Dossou donated the piece to the Museu Afro Brasil in 2014. Prior to this, the artist had participated with other sculptures in museum exhibitions such as *Benin está vivo ainda lá: ancestralidade e contemporaneidade* (2007); *África ancestral e contemporânea: as artes do Benin* (2010), which later traveled to Rio de Janeiro's Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica in 2011. At the Museu Afro Brasil (MAB), he also featured in *Africa Africans* (2015) and *Artistas Contemporâneos do Benin* (2023).

The sculpture *Mi Si Gbé – Respectez la vie* (Respect Life) presents, at its base, a Geledé mask with geometric features reminiscent of the Epa style. Above it sits a female figure on a bench, which in Yoruba iconography represents prestige and authority, paying tribute to the central role of women in social and spiritual life. Surrounding the sculpture, human figures women, men, children, and elders are depicted in different occupations and everyday activities, referencing contemporary Benin, such as a man holding a computer. Animals and other symbolic elements, including a bird and a snake atop the composition, reinforce the work's connections to Yoruba cosmology and the traditions of the Geledé festival.

Mi Si Gbé – Respectez la vie [Respect Life], 2014
Carved wood, 300 × 45 cm Ø
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2015

Lita Cerqueira

(Salvador, Brazil, 1952)

Joselita Almeida Cerqueira, known as Lita Cerqueira, is a photographer born in Bahia, the seventh daughter of Maria Almeida Cerqueira and Pedro Borges Cerqueira. Before turning to photography in the early 1970s, shortly after the birth of her first child, she studied theater and worked in journalism. Cerqueira began by photographing children in her community, whose parents became her first clients.

A self-taught artist, she developed a practice centered on popular festivals, artistic performances, and everyday life scenes, with a particular emphasis on portraits of women and children. Her photographs appeared on record covers for Caetano Veloso and Gilberto Gil. From the beginning of her career, she has overseen every stage of her work—from creation to production, promotion, and sales—most notably through postcards. Her work has been shown in numerous exhibitions in Brazil and abroad, including *Encruzilhadas da arte afro-brasileira* (2025) at the Museu Nacional de Cultura Afro-Brasileira (Muncab); *Preto absoluto* (2021) at the Ricardo Fernandes Gallery in Paris; and *Brasil +500: Mostra do redescobrimento. Negro de corpo e alma* (2000–01) at the Fundação Bienal de São Paulo. She has also held major solo exhibitions, such as *A fotografia como eu sou* (2010) at the Pinacoteca do Estado de São Paulo, and *Cosmopolita* (2008) at the Centro Cultural dos Correios, in Salvador.

Young Carpenter portrays a young boy whose direct, steady gaz meets the viewer. At first glance, neither the blurred backdrop—reminiscent of studio photography—nor the boy's composed pose suggests his work as a carpenter's apprentice. Cerqueira's photographic gesture is subtle, standing in contrast to the sensationalist depictions often found in this genre: it points to labor, but also dignifies it. This approach reveals a gaze shaped through relation—one that forges an ethical bond between photographer and subject.

For Cerqueira, approaching someone with a camera demands care. Photography can easily feel invasive, especially in contexts marked by social inequality and violence. She documents what surrounds her: faces, gestures, and ways of life that echo her own social history and territory. Her work extends beyond representation. By positioning herself as a Black woman and a photographer, Lita Cerqueira asserts her presence in a field still dominated by white men. In this dual gesture—to record and to exist—her photography becomes both self and collectivity writing. The artist transforms light into language, and language into a space of shared memory.

Young Carpenter, 1990
Enlargement on photographic paper, 45 × 30 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

M'barek Bouhchichi

(Akka, Morocco, 1975)

In this installation, inspired by the work of David Drake, Bouhchichi explores ceramics and poetry through a collection of vessels inscribed with phrases by Black poets and intellectuals from different territories of the diaspora. These include Abderrahman El Majzoub, Alzira Rufino, Conceição Evaristo, David Drake, Maria de Lourdes Teodoro, Luiz Gama, M'barek Ben Zida, Roseli Nascimento, and Terezinha Malaquias. The work recreates the bonds that connect the Black potters of the ancient city of Mazagão in Morocco to the Black potters of the city of the same name in Amapá, Brazil. Beyond weaving a poetic and affective web that crosses linguistic, cultural, historical, and geographical boundaries, the vessels operate as devices of inscription and memory.

In Brazil, ceramic communities carry the legacy of reinterpreting ancestral ceramics. They preserve and recreate techniques across generations, transforming clay into narrative and memory of an African diasporic tradition. The practice developed by Bouhchichi transcends materiality to become a form of writing in earth and fire. Each molded vessel and each inscription made in clay reaffirms the continuity of stories that cross oceans and borders. This traces a geography of resistance.

M'barek Bouhchichi was born in the village of Akka, Morocco. He lives and works in Tahanaout, also in Morocco. He graduated in Visual Arts from the Centre Pédagogique Régional in Rabat. He is a multidisciplinary artist and teacher. He investigates issues related to the representation and perception of the Black body in Moroccan society. Exploring the boundaries between interior discourse and its relationship with the external world, he experiments with diverse languages. He constructs dialogues that cross geopolitical borders, connecting narratives of the African diaspora. His work expands the meanings of presence and Black identity in the contemporary imagination.

He has participated in exhibitions at prestigious institutions and art events around the world. Additionally, he has held solo exhibitions at Galerie L'Atelier 21 in Casablanca, Morocco; Voice Gallery in Marrakech, Morocco; Mu.ZEE in Ostend, Belgium; and Selma Feriani Gallery in Tunis, Tunisia.

Nous sommes ce que vous ne voulez pas voir [We Are What You Don't Want to See], 2023
Fired clay on wooden bases, 700 x 850 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2024

M.L.C.
(Maria de Lourdes Cândido)

(Juazeiro do Norte, Brazil, 1939 - 2021)

Maria de Lourdes Cândido was a ceramicist and artisan from Juazeiro do Norte, Ceará. Like her sister, the ceramicist Ciça das Máscaras, she sold her pieces in the local market. She taught the craft to her daughters, artists Maria Cândido Monteiro (M.C.M.) and Maria do Socorro Cândido (M.S.C.); together, they became known as the *Três Marias do Ceará* [The Three Marias of Ceará]. Their work was featured in exhibitions such as *Brésil, arts populaires* (Paris, 1987), the *Mostra do redescobrimento* (Fundação Bienal de São Paulo, 2000), and *Expressão popular* (Centro Cultural da Light, Rio de Janeiro, 2001). In 2004, the Ceará State Department of Culture recognized Cândido as a Master in Ceramic Craft.

The artist began making ceramics by crafting toys for her eleven children, and then she started selling the ceramics at the local market. These included small animals, miniature cooking pots, and small human figures—part of a regional clay-working tradition, particularly cultivated among women. This style characterized her work until the 1970s, when, encouraged by woodcut artist Stênio Diniz (b. 1953), she began exploring new themes. From then on, she created colorful plaques made from tabatinga clay, depicting everything from everyday urban life to religious figures.

In *Photographer*, part of the Museu Afro Brasil Emanoel Araujo collection, a human figure stands beside a palm-like tree, photographing two couples positioned on opposite banks of a river. The dominant colors are brown, blue, black, white, and green.

Cândido's creative process started by molding the plaques and leaving them to dry in the open air. She then sculpted the figures, which dried for several days before being attached to the plaques with no. 18 wire. Initially, she painted her works with aniline dyes and later she switched to using latex and liquid pigments.

Photographer, 20th century
Polychrome fired clay, 21 × 27 × 0.7 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

M.C.M.
(Maria Cândido Monteiro)

(Juazeiro do Norte, Brazil, 1939 - 2010)

The exact date when Maria Cândido Monteiro started her craft is unknown, but she always said that everything she achieved in life was thanks to art. Alongside her mother, Maria de Lourdes Cândido, and her sister, Maria do Socorro, she shaped everyday life and local histories through ceramics, narrating cultural and religious expressions such as reisado, maracatu, bumba-meu-boi, maneiro-pau, and devotion to Padre Cícero. Through their collective work, they became known as "Marias dos Temas", "Família Cândido" (Cândido Family), and "Três Marias" (Three Marias). Although their works are similar, each maintained her own style and signature: in Maria Cândido's case, she marked her pieces with M.C.M., setting herself apart from the others. She also drew inspiration from photographs in magazines, newspapers, and other visual sources, creating compositions that reflect a contemporary repertoire. Today, the Cândido Family includes nine active members, including children, grandchildren, daughters-in-law, and sons-in-law, continuing and expanding this legacy.

She participated in numerous exhibitions, including: *Brésil arts populaires* (1987), in Paris; *Admiráveis Belezas do Ceará ou o Desabusado Mundo da Cultura Popular* (1998), at Memorial da Cultura Cearense, Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza, CE; the 1st Bienal de Artes do Cariri (2001), Juazeiro do Norte, CE; *O Sertão: da Caatinga, dos Santos, dos Beatos e dos Cabras da Peste* (2011), Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, São Paulo.

In *Adams and Eves in Paradise*, a rounded plaque painted in vivid colors features relief figures representing biblical characters. The central tree organizes the scene and divides the space, suggesting the duality between before and after original sin. On the left side, Adam holds some fruit—possibly an apple—while Eve, prominently positioned, leans against the trunk. On the right, the same characters reappear, now gesturing to cover Eve's previously naked body with flowers, emphasizing the contrast between innocence and transgression.

Her works, characterized by figurative language, often include scene descriptions or dialogues between characters. Fulfilling commissions, especially from clients outside Juazeiro, her portfolio expanded beyond Catholic themes to also include erotic scenes and deities from Afro-Brazilian religions.

Adams and Eves in Paradise, 20th century
Polychrome fired clay, 25 x 30 x 5.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

M.S.C.
(Maria do Socorro Cândido)

(Juazeiro do Norte, Brazil, 1971)

Maria Socorro Cândido learned the art of ceramics with her mother, Maria de Lourdes Cândido, her aunt Cícera Fonseca da Silva, and her sister, Maria Cândido. Together, mother and daughters became known as *As Três Marias do Ceará* (The Three Marias of Ceará) participating in several notable exhibitions, including *Brésil: arts populaires* (1987) in Paris, *Mostra do redescobrimento* (2000) at the Fundação Bienal de São Paulo, and *Expressão Popular* (2001) at the Centro Cultural Light in Rio de Janeiro.

The artist began making ceramics during her childhood in Juazeiro do Norte, assisting her mother produce small clay pieces and, later, polychrome *tabatinga* plaques depicting scenes from everyday life and religious imagery. Like her sister, she often drew inspiration from the street life of her hometown, as well as from books, magazines, and television.

Juazeiro do Norte, home to the Cândido family, is deeply shaped by popular religiosity, especially the devotion to Padre Cícero—a central figure in Brazilian popular Catholicism, particularly in the Northeast. He is venerated by countless followers, especially after the so-called "miracle" in which the beata Maria de Araújo reportedly bled from the mouth after receiving communion given by Padre Cícero. This cultural and spiritual environment informs *Catedral*, in which Maria do Socorro Cândido portrays a church.

After the passing of her sister Maria Cândido in 2010 and her mother in 2021, the artist, together with her sister Maria das Dores Monteiro de Araújo, has carried forward the artistic legacy and techniques developed by her family.

Cathedral, 20th century
Polychrome fired clay, 25.5 × 26.5 × 2.5 cm
Collection Museu Afro Brasil
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Madalena Santos Reinbolt

(Vitória da Conquista, Brazil, 1919 - Petrópolis, Brazil, 1977)

This work presents characteristics of the tapestries from the period when the artist produced her "wool paintings." It features straight stitches of different sizes and directions that create movement and texture. The work displays expressive use of colors and depicts rural landscapes, a sky filled with stars, and fancy-dressed human figures

The scenes, depicting everyday life and religious subjects, emerge from Madalena's own basting technique. She did not use preliminary sketches. She worked with up to 154 needles simultaneously to keep colors within reach of her hands. This served as an agile extension of her visual thinking. Her themes draw from her memories and stories of Bahia's countryside. They evoke a time of plenty and abundance on her parents' farm.

Madalena Santos Reinbolt was born in Vitória da Conquista, Bahia. Her mother produced ceramics, spun cotton, sewed the family clothes, and embroidered. It was from her that Madalena acquired her first repertoire. She worked as a domestic servant and cook in Salvador, Rio de Janeiro, and São Paulo.

She began her artistic production in oil painting in 1950 in the city of Petrópolis. She worked as a cook at the Samambaia farm, which was the residence of Lota de Macedo Soares and Elizabeth Bishop. Her oil painting was later interrupted due to health problems. At the farm, she married one of the local caretakers. She then adopted the surname Reinbolt, of German origin.

Although her employers initially encouraged her, they dismissed her years later. They claimed that her dedication to art compromised her household duties. Madalena then established herself in another residence in the same region, where she remained until her death. During her lifetime, Reinbolt did not reap the fruits of her work as an artist. One year after she died in 1978, her works were included in the 38th Venice Biennale. Since then, she has participated in group exhibitions at Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), Museum of Modern Art (MoMA), among others. Only in 2022 did she receive her first individual exhibition and publication: *Madalena Santos Reinbolt: uma cabeça cheia de planetas* at MASP. This exhibition was also presented at the American Folk Art Museum in New York in 2025. Today, her works are part of important public and private collections.

Untitled, 1969-77
Embroidery on fabric, 92.5 x 115.5 x 5.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

President Jânio - 1960, 1960s
Oil on canvas, 53.3 x 63.5 x 2.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Manuel Messias

(Aracaju, Brazil, 1945 - Rio de Janeiro, Brazil, 2001)

Manuel Messias started his artistic journey with drawing, copying comic books in the wealthy homes where his mother and aunt worked as domestic workers. In 1962, he received a scholarship to attend Ivan Serpa's open course at MAM Rio, an experimental space where he first encountered woodcut, a technique that would influence his entire career. Despite facing racism, poverty, long periods of homelessness, and psychiatric issues, he built a body of work considered among the most powerful of his generation. His art is characterized by large formats and the creation of his own alphabet, which remains undeciphered. He expanded beyond woodcut, producing oil paintings and pastel drawings.

From the 1960s onward, he participated in major exhibitions, including the 14th National Salon of Modern Art (1965), the I Biennial of Visual Arts of Bahia (1966), the Curitiba Printmaking Biennial, the II Ibero-American Biennial of Mexico (1980), as well as shows in Panama, the Dominican Republic, Peru, Colombia, and Germany. He held solo exhibitions at L'Atelier (1967) and the School of Visual Arts at Parque Lage (1978). Posthumous exhibitions include *Manuel Messias nas coleções Gutman e Kornis* (2011) at Caixa Cultural Rio de Janeiro and *Manuel Messias - Sem limites* (2025) at Instituto Tomie Ohtake. His work is now part of collections at institutions including the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, and Museu Afro Brasil.

No pontal distante is part of the first woodcut series created by Messias throughout 1967, in which themes revolve around hunger. The image is divided into frames—much like a sequential narrative, reminiscent of comic book pages—with a crucified figure at its central axis. Positioned vertically, it divides the scene into two poles. To the right of the viewer, one can notice foods such as fish and fruits, as well as hybrid characters that blend human and animal elements. To the left are carcasses and skeletal bodies, as well as the central figure, in "skin and bone," with reference to Christ, but with the head of an animal with long horns. It is surrounded by fantastic and grotesque beings with the inscription "Panis et circensis," referring to the Roman policy of social control through the satisfaction of basic needs and entertainment.

At the distant headland, 1960s
Woodcut on paper on plywood, 191 x 107 x 3.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2012

Manuel Eudócio Rodrigues

(Caruaru, Brazil, 1931 - 2016)

Manuel Eudócio Rodrigues was born in the Alto do Moura neighborhood in the city of Caruaru, located in the agreste region of Pernambuco, where he lived until his death. Despite having been exposed to clay art since childhood, it was through his relationship with Mestre Vitalino, established in 1948, that he began creating his works alongside Zé Caboclo, another regional artist. The figures he portrayed mainly reflected elements of Northeastern culture, such as cangaceiros, Lampião and Maria Bonita, weddings, and other religious festivities, but especially the ox, which is the main symbol of his works.

One of his works, titled *Família de Retirantes*, was given as a gift by President Luiz Inácio Lula da Silva, during his first term, to Pope Benedict XVI in 2005. That same year, he was honored by the Museu do Folclore do Rio de Janeiro with the exhibition "Manuel Eudócio - Living Heritage". He and his sons, José Silvano, Luiz Carlos, and Ademilson Rodrigues, participated in the Masters' Avenue at the Feira Nacional de Negócios do Artesanato (Fenearte) in Olinda, Pernambuco, for many years. Since he died in 2016, his sons have taken responsibility for continuing his legacy.

In *Figuras do bumba meu boi*, Manuel Eudócio Rodrigues chose to portray one of the most popular cultural manifestations throughout the Northeast, especially in Maranhão. Bumba-meu-boi is characterized by the representation of the story of the death and resurrection of the ox with theatrical, musical, and dance elements. Among the main figures are, in addition to the ox itself, Catirina, Pai Francisco, and the rancher. Manuel Eudócio's sculptures were produced from clay, fired in a kiln, and then painted with oil paint, either in a glossy or matte finish.

Bumba meu boi figures, unknown date
Polychrome fired clay, 135.5 X 28 X 51 cm
Long-Term Loan

Maria Auxiliadora da Silva

(Campo Belo, Brazil, 1935 – São Paulo, Brazil, 1974)

Maria Auxiliadora was a self-taught Black artist. The granddaughter of enslaved people, she moved with her family to São Paulo as a child, living in neighborhoods with a strong Black presence such as Casa Verde, Limão, Vila Nova Cachoeirinha, Praça da República, and Embu das Artes. Nearly her entire family became visual artists, including her mother, Maria Trindade, a wood sculptor. Auxiliadora attended school for about three years and began painting at the age of 11, sketching with charcoal on walls and fences as she walked through her neighborhood. Over the course of her life, she worked in various occupations, including as a domestic worker, but at 32—seven years before her death from widespread cancer—she dedicated herself entirely to painting and returned to formal studies.

She was deeply rooted in community: starting with her own family, the Silvas, and extending to the circle of artists in Embu das Artes, connected to the family of Raquel and Solano Trindade. Her family also maintained close ties to Carnival and samba schools. This sense of collective belonging shaped both her life and her artistic practice. Among the distinctive elements of her work was a unique technique she developed: she would lay down a single-color background, either light or black, then apply vivid acrylic paints. To create the raised textures for human figures or landscapes, she used a blend of modeling paste, oil paint, and tufts of her own hair.

Her life and work have been portrayed in documentaries, plays, and, in 2018, the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) presented the solo exhibition *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência* [Maria Auxiliadora: Daily Life, Painting and Resistance].

Her 1970 painting *Meal* invites the viewer to sit at the table during a relaxed gathering of family or friends. It depicts a group of people—most of them Black—seated around a set table, food is served, and a woman cooks at the stove. The figures interact and touch; some stand, others sit at the dining table. Several chairs are out of view, suggesting that the viewer shares the same vantage point as the scene, as if they too were seated at the table—not just an observer, but a participant. The figures wear floral, colorful clothing, with blue, red, yellow, pink, and white dominating the palette, creating vibrant harmonies through complementary contrasts. The painting also incorporates raised textures, a hallmark of Auxiliadora's work.

This is how Maria Auxiliadora chose to depict Black Brazilians—not solely through images of pain or struggle, but in moments of joy, leisure and relaxation, such as meals, celebrations, cultural gatherings, dances, and religious rituals.

Meal, 1970
Acrylic on particle board, 19 × 27 cm
Acervo Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Maria Lídia Magliani

(Pelotas, Brazil, 1946 – Rio de Janeiro, Brazil, 2012)

Maria Lídia Magliani studied Fine Arts at the Institute of Arts at Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS) and completed graduate studies in painting under the guidance of Ado Malagoli.

Besides being a painter, she was also a sculptor, draftswoman, costume designer, and choreographer. She lived for several years in Tiradentes, Minas Gerais, seeking a quiet place to work, and passed away in Rio de Janeiro in 2012. Her works were featured in numerous national and international exhibitions, both collective and solo, such as *Desenhos* (1980) at the Pinacoteca de São Paulo, curated by Emanoel Araujo; the *18° Bienal de São Paulo* (1985); *A Mão Afro-Brasileira* (1988) at the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM); *My Baby Just Cares for Me* (2011) at the Musée Imaginaire Brussels, Belgium; and *Magliani: A solidão do corpo* (2013), her first posthumous solo exhibition, shown at the Aldo Locatelli Pinacoteca in Porto Alegre.

The *Letters* series (2009–10) reinforces the connection between intense colors and dramatization, both characteristic of her oeuvre. In the early 1960s, her work was marked by lyricism, combining human forms, poems, messages, letters, and representations of the "solidão do corpo" [solitude of the body]. She was often criticized for being overly self-referential, though one of her defining features was precisely the exposure of loneliness in big cities, without hiding her own experience of isolation. Regarding this, Renato Rosa—a friend of the artist and curator of many of her exhibitions —asks: "Which artist doesn't 'tell' a story by making their personal stories the 'norm'?"

Magliani explored various paths, both geographic and professional. She was a painter, printmaker, draftswoman, choreographer, costume designer, poster artist, graphic designer, illustrator, sculptor, craftswoman, and actress. She loved painting since childhood, which led her father, Antônio Magliani, to build a studio for her. In her early paintings, she used sand and earth as materials. Her canvases were made from flour sacks and wood, which her father's hands transformed into stretchers and frames.

During the exhibition *Auto-retrato dentro da jaula* (1987) at the Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), she was asked about the relationship of her work to Blackness, feminism, and ecology. She replied: "It is my turn to ask: why does it seem so exceptional that a Black person paints? Why is the racial condition of white artists never mentioned? Why do people always ask me what it's like to be a Black artist? [...] It's 'normal' to be white, so it's natural that white people do everything, but when it comes to a Black person, people act like it is something fantastic, a phenomenon—the painting monkey! I don't like that."

Letters series, 2009-10
Acrylic on paper, 308.5 x 69.5 x 0.4 cm (installation)
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Mario Cravo Neto

(Salvador, Brazil, 1947 - 2009)

Mario Cravo Neto is the son of artist Mário Cravo Junior, who gave him his first artistic guidance. A photographer, draftsman, sculptor, and filmmaker, his works depict daily life in Bahia, religious practices rooted in African traditions, and nature. Between 1964 and 1970, he traveled across Europe, where he met Emilio Vedova, Max Jacob, and Jack Krueger. Much of Mario Cravo Neto's collection is on loan to the Instituto Moreira Salles (IMS), but his works are also part of major national and international institutions. He has received numerous awards, including the National Photography Prize from the National Arts Foundation (Funarte) in 1996, the Price Waterhouse Prize at the Panorama of Brazilian Art at the Museum of Modern Art of São Paulo (MAM-SP) in 1997, and was named the best photographer of the year by the São Paulo Association of Art Critics (APCA) in 1980, 1995, and 2005.

Laróyè is a series of photographs taken in the streets of Salvador from 1977 to 1997. It aims to capture everyday representations of Cravo Neto's personal vision of Exu, the messenger orisha in African-rooted religions. The work was printed in an edition of 2,000 copies by Editora Áries.

In the image, the depiction of the *ori* stands out—the one responsible for guiding people's destiny in African-rooted religions—represented by the head. Researcher Adriana Aparecida Mendonça emphasizes the figure's posture, which conveys a blend of serenity and authority. She highlights the symbolic significance of the red cloth covering the head and hand, comparing it to a "helmet" that symbolizes protection and the strength of the *ori*. She also points out the camera angle, which creates a dynamic connection between observer and subject, giving the image a sense of contained power and deliberate display. *Laróyè* corresponds to the greeting to Exu in the Yoruba language and to the central role of the orisha in Candomblé—Exu is the first to be greeted, the first to be fed, and is associated with the number one.

Laróyè, 2000
Analog enlargement on Cibachrome Classic paper, 70.5 x 100.,5 x 1.8 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Maurício Flandeiro (José Maurício dos Santos)

(Juazeiro do Norte, Brazil, 1951 – 2018)

José Maurício dos Santos, known as Maurício Flandeiro, built his career through a range of trades: carpenter, bricklayer, artisan, and *reisado* performer. He developed his artistic production in a supportive environment at home and began to gain recognition in the 1970s when he started producing original pieces and selling them at the Mestre Noza Popular Culture Center in Juazeiro do Norte. His works traveled across Brazil and reached audiences in Europe and the United States. In 2010, he was honored as a Living Treasure of Ceará's Culture. His work has been featured in important exhibitions such as *Arte em flandres* (2008) at the Centro Dragão do Mar in Fortaleza, and *Lugares do delírio* (2017–2018) at the Museu de Arte do Rio de Janeiro and SESC Pompeia. Alongside Mestre Françuli, he appeared in the documentary *A invenção do sertão* [The Invention of the Sertão] (2008), directed by Joe Pimentel and Armando Praça and funded by the EtnoDoc program of the Instituto do Patrimônio Histórico e Nacional [Institute of National Historical and Artistic Heritage] (IPHAN), in partnership with the Ministry of Culture (MinC). The following year, he received the *Loucos pela Diversidade* award promoted by MinC and the Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz).

Made from cut, shaped, and welded sheets of flanders steel, the three-story boat created by Maurício Flandeiro recalls the vessels he observed as a young man in the ports of Fortaleza. The structure, adorned with windows, balconies, and a chimney, reveals a careful eye for construction and highlights the artist's skill in transforming base metal—widely used in industry, civil construction, and household items like oil lamps— into sculptural objects. This piece is part of Maurício's extensive repertoire, which includes ships, airplanes, banners, weather vanes, oil lamps, and sound instruments.

The materials he used—zinc, pitch, and MIG/MAG welding—demanded technique, physical strength, and dedication. Although he gained recognition as a sculptor, his roots remained firmly in the *reisado* tradition, which he considered inseparable from his art. He met Pedro de Almeida, his master, through *reisado*. They worked together for 18 years in the art of flanders steel, initially manufacturing gutters and utilitarian items. Later, they began creating smaller pieces like candlesticks and shells, gradually expanding their production.

Boat, 1970–2000
Forged sheet metal (flanders steel), 53 x 22 x 55 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Maurino Araújo

(Rio Casca, Brazil, 1943 - Belo Horizonte, Brazil, 2020)

Born in Minas Gerais, Maurino Araújo was a draftsman, painter, and sculptor. During childhood, he created objects in his grandfather, pottery workshop and learned to draw from his grandmother. Previously, he worked as a bricklayer, helper, laborer, and shop clerk. His works gained national and international recognition, earning him the Arts Highlight Award from *Diários Associados* (1976) and the Acquisition Prize at the IX National Art Salon of Belo Horizonte (1977). He also represented Brazil at the Second World Black and African Festival of Arts and Culture in Nigeria. In 2005, he held his first solo exhibition at the Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB).

Maurino created an expressive collection of wooden sculptures, often linked to Aleijadinho's iconography. His first encounter with this style happened at the seminary in São João del Rei, Minas Gerais, where he had access to materials for carving and was immersed in Baroque art. After six years, he left the priesthood and turned to art to reinterpret Christian iconography in a unique way.

In the sculpture *Anjo negro*, the artist depicts a classic biblical scene using his distinctive visual language: voluminous bodies, rounded faces, open eyes, and abundant hair, emphasizing dramatic expression and formal exuberance. The use of rich colors, such as deep blue, dark red, sepia, and brown, along with materials like white glue, checkered paint, and kerosene, creates an aged appearance. The suffering in the faces symbolizes the human condition and social exclusion, reflecting aspects of his biography marked by long periods of depression.

Initially, he showcased his sculptures at fairs in Praça da Liberdade in Belo Horizonte. Later, he gained recognition in art salons alongside Burle Marx and Emanoel Araujo. In 1977, he found self-awareness during a trip to Lagos, Nigeria—"my gaze was white, my soul was white, and there, I discovered that my soul was Black. Being Black is beautiful"—which strengthened and reshaped the Afro-Brazilian references already present in his work, leading him to incorporate elements of African mythology.

Black Angel, 1976
Carved wood, 81 x 39.5 x 43 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Melvin Edwards

(Houston, United States, 1937)

Melvin Edwards is a printmaker, abstract sculptor, and professor. While still in high school, he studied at the Museum of Fine Arts in Houston, his hometown. In 1955, he received a scholarship to Los Angeles County Art Institute and moved to California, where he began his training. He later transferred to the University of Southern California, earning a Bachelor of Arts degree in 1965. He taught at the Chouinard Art Institute, Orange County Community College, the University of Connecticut, Rutgers University, and in New York. His first solo exhibition took place in 1965 at the Santa Barbara Museum of Art.

Edwards has gained international recognition, producing and exhibiting works in several African countries since the 1970s. In 1963, he began his *Lynch Fragments* series, inspired by the U.S. civil rights movement. The series now comprises more than 200 pieces. Scrap and metal—particularly steel—are the predominant materials, both in this series and throughout much of his work.

In Brazil, Edwards has presented solo exhibitions such as *Fragmentos linchados* (2018), which showcased a large selection of the Lynch Fragments series at the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP); *Melvin Edwards* (2020) at the Museu Nacional da República in Brasília; and *Melvin Edwards: o escultor da resistência* (2020), organized by the Museu Afro Brasil Emanoel Araujo (MAB) in partnership with the space Auroras. The latter opened on November 20, Brazil's National Black Consciousness Day.

Most of the sculptures from the *Lynch Fragments* series featured here were donated by the artist to the Museu Afro Brasil Association in 2019, with the exception of *Horonya Muru*, a donation by Emanoel Araujo (1940–2022) in 2009.

The *Lynch Fragments* series began in 1963, the same year as the historic March on Washington for Jobs and Freedom, a milestone in the struggle for African American civil rights. It is no coincidence that the series' title evokes the heinous practice of lynching—an act of extreme violence perpetrated against Black people across the United States in the post-Emancipation era. Edwards's work is, therefore, at once poetic and political.

Lynch Fragments Series, 1963
Iron, 20 x 30 x 30 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2019, and Emanoel Araujo, 2009

Mestre Benon
(Benon Pinto da Silva)

(Cabo, Brazil, c. 1936 - Maceió, Brazil, 2016)

Benon Pinto da Silva, better known as Mestre Benon, moved to Alagoas with his family in his first months of life. There, he was introduced to Guerreiro culture during childhood. He founded Guerreiro Treme Terra, one of the most influential groups in Alagoas' popular culture and referred to himself as "the king of folklore." In addition to being a dance master, he crafted warrior hats for his group and to sell. In 2006, he was declared Living Heritage of Alagoas. His legacy lives on through his son, Mestre Peitika.

The *Chapéu de guerreiro* [Guerreiro Hat] is a key element of Guerreiro culture, a popular dance originating in Alagoas. Mestre Benon, besides being the group master, also dedicated himself to making the hats. He used materials such as paper, fabric, plant fiber, synthetic elements, beads, and glass. The featured hat, with colored ribbons that add movement to the dance, also includes a representation of a Catholic church. According to Guerreiro tradition, only masters and assistant masters—the main performers—are allowed to wear the hat with the church.

Mestre Benon credited the founding of Guerreiro Treme Terra in Maceió, the capital of Alagoas, to the fact that cabocla Iracema attributed this role to him. She gave him a whistle and told him that from that moment on, he would become the leader of a Guerreiro group. She instructed him that when performing at celebrations, he should remember God first and her second. He dedicated himself to the group for the rest of his life, and today it is led by his son, Mestre Peitika.

The Guerreiro hats made by Mestre Benon were featured in an exhibition in 2013 titled *Benon, o Treme Terra*, organized by Ao Pharmacêutico. The artist also took part in the group exhibition *Isso é coisa de preto - 130 anos da abolição da escravidão* (2018), organized by Museu Afro Brasil.

Warrior Hat, 1940s-2000s
Paper, fabric, plant fiber, beads, glass
62.5 x 41.5 x 33 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Mestre Didi
(Deoscóredes Maximiliano dos Santos)

(Salvador, Brazil, 1917 – 2013)

Mestre Didi was a sculptor, writer, and scholar whose artistic and intellectual work were dedicated to affirming Afro-Brazilian culture, especially the worship of the Orishas and the Egunguns. The son of the tailor Arsênio dos Santos (Alabá Paizinho) and Maria Bibiana do Espírito Santo (Mãe Senhora), *the Ialorixá—Priestess of Candomblé—of* Ilê Axé Opô Afonjá, Mestre Didi was initiated into Candomblé rituals from childhood. Over time, he became a leading religious authority, holding the titles of *Alapini*, Supreme Priest of the Egungun cult, and *Assogbá*, High Priest of the cult of Obaluaiê.

In the visual arts, Mestre Didi stood out for his sculptures made of plant fibers combined with cowrie shells, beads, leather, and other materials. These pieces evoke the Orishas associated with the earth element as well as ancestral entities known as *eguns*. The sculpture *Iwin Ig – I – Spirit of the Tree I* was donated to the Museu Afro Brasil by Emanoel Araujo (1940–2022) in 2009. The museum honored Mestre Didi with several exhibitions, including *Homenagem aos 90 anos: Deoscóredes Maximiliano dos Santos - o escultor do sagrado* (2009), *Mestre Didi: o alapini escultor da ancestralidade afro-brasileira* (2013), *Deoscóredes Maximiliano dos Santos: O universo de um alapini asipá* (2015), and *Um Deoscóredes: 100 anos do Alapini Deoscóredes Maximiliano dos Santos* (2019).

Celebrated in museums and galleries, Mestre Didi's totemic sculptures are instantly recognizable: palm leaf ribs, bound together and adorned with cowries, beads, leather, and other elements—as seen in *Iwin Ig – I – Spirit of the Tree I*. His works honor the *eguns* and Orishas linked to the earth, including Nanã, Obaluaiê, Oxumaré, and Ossain. Often, his sculptures reference ritual tools of Yoruba deities, such as Nanã's *Ibiri* or Obaluaiê's *Xaxará*, shaping a rich symbolic universe deeply rooted in Afro-Brazilian religious traditions.

Iwin Ig – I – Spirit of the Tree I, 1980
Plant fiber, beads, shell, synthetic fabric, and natural fabric, 195 × 50 × 16.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Mestre Guarany
(Francisco Biquiba dy Lafuente)

(Santa Maria da Vitória, Brazil, 1882 - 1985)

Francisco Biquiba dy Lafuente, known as Mestre Guarany, inherited his name from his Mozambican great-grandmother and Spanish great-grandfather. His maternal family, of Indigenous ancestry from the Paraguaçu River region, gave him the nickname "Guarany." He began carving *carrancas* at age 17 as an apprentice to master João Alves de Souza from Barra, Bahia, and continued this craft until he was 97 years old. Working autonomously throughout his life, he also served his community in many roles such as carpenter, joiner, flag painter for the Holy Spirit (Divino Espírito Santo) celebrations, and guitarist in local serenades. It is estimated that he carved two-thirds of the *carrancas* that once adorned boats on the São Francisco River. His works were featured in major exhibitions, including *A mão do povo brasileiro* (1969) at the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) and the World Festival of Black and African Arts and Culture (FESTAC) in Lagos, Nigeria, in 1977. His first solo show, *Guarany: 80 anos de carrancas* (1981), was held in Brasília, where he received the Revelation Award from the São Paulo Association of Art Critics.

A hallmark of Mestre Guarany's style is the feline figure, with a long mane running along the neck. The open mouth, showing sharp teeth, alludes to one of the traditional purposes of these sculptures: threatening figures carved in wood and placed on the bows of boats to ward off evil spirits believed to haunt the river. Many oral stories passed among riverside communities illustrate the power and fear inspired by such beings. Figures like Caboclo d'Água, Mãe d'Água, Minhocão, Cachorro d'Água, Cavalo d'Água, and Serpente do Rio recur frequently in these tales.

The earlier registers of *carrancas* on the São Francisco River date to the late 19th century, but bow figures are an ancient tradition present in diverse cultures and societies around the world. Beyond local legends, there are hypotheses suggesting they may also have served as symbols of ownership and prestige for landowners, or as a means to attract the attention of riverside communities to goods being transported.

From the 1950s onward, *carrancas* that once sailed the São Francisco began to be valued as art objects, attracting the interest from collectors and institutions. This transition is visible in Mestre Guarany's work: while his early pieces were carved from raw wood, his later creations were increasingly signed, titled, and painted in color.

Carranca of the São Francisco River, 20th century
Carved and polychromed wood, 86 x 22 x 50 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Mestre Manoelzinho Salustiano
(Manoel Salustiano Soares Filho)

(Abreu e Lima, Brazil, 1969)

Manoel Salustiano Soares Filho, known as Mestre Manoelzinho Salustiano, was born in 1969 in Abreu e Lima, Recife. He is the eldest son of Tereza Maria Soares and Manoel Salustiano Soares, Mestre Salustiano. During childhood, he was introduced to Pernambuco's popular culture by his mother, especially the traditions of maracatu and cavalo-marinho. In early adolescence, his father introduced him to Maracatu Piaba de Ouro, a maracatu group founded by his father in 1977. Recognized as one of Recife's most traditional groups, it later came under Mestre Manoelzinho's leadership. Under his guidance, Piaba de Ouro won the carnival championship in the maracatu de baque solto category at the Recife Carnival Groups Competition for seven consecutive years.

In 1983, inspired by masters João Calumby and Rubens Martins, he learned to craft caboclo de lança costumes and banners, work to which he continues to dedicate himself today. In acknowledgment of his contribution to popular culture, he was awarded the title of Doctor Honoris Causa by the University of Pernambuco (UPE) in 2020.

The costume in the museum's collection depicts the Caboclo de Lança, a symbolic figure of Maracatu de Baque Solto or Rural Maracatu. This character, who carries a pointed spear, moves with noisy rattles on his back, has flowing hair, and wears a vibrant multicolored costume, as detailed in a dossier submitted to the Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), the agency that declared this tradition an intangible cultural heritage of Brazil in 2014.

The Zona da Mata Norte of Pernambuco is home to most Maracatu de Baque Solto groups. According to Mestre Salustiano, this culture originated in the slave quarters of the region's sugarcane mills. It evolved into a prominent form of Pernambuco's cultural expression, gaining recognition both nationally and internationally.

Caboclo de Lança Garements from Maracatu Piaba de Ouro, 2003
Plant fiber, synthetic fiber ribbons, sequins, synthetic fabric, and plastic, 300 x 100 x 83 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Mestre Noza
(Inocêncio da Costa Nick)

(Taquaritinga do Norte, Brazil, 1897 - São Paulo, Brazil, 1984)

Inocêncio da Costa Nick, known as Mestre Noza, is one of Ceará's most important sculptors and woodcut artists. Before apprenticing with José Domingos, a traditional local creator of religious imagery, he worked in many trades: police officer, rural laborer, tinsmith, and railway worker, among others. From 1918 onward, he dedicated himself to religious sculpture. His earliest known work is an image of Padre Cícero, of which he once delivered two thousand statuettes to a single merchant in the city. Master Noza's work gained both national and international visibility. It was featured in *Gravure populaire brésilienne* [Brazilian Popular Woodcut] held at the National Library of France in 2005, and in exhibitions promoting the woodcut art of Juazeiro do Norte in Lisbon, Seville, Santiago, Basel, and Madrid. In Brazil, his piece appeared in *A xilogravura na história da arte brasileira* (1984) at the Sérgio Milliet Gallery, the 18th São Paulo International Biennial (1985), and *Erudito, tradicional e Pop* (2014), organized by the Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC). Since 1983, the Centro de Cultura Popular [Popular Culture Center] of Juazeiro do Norte bears his name. Part of his oeuvre is also held in the collections of MAUC and the Instituto de Estudos Brasileiros at the Universidade de São Paulo (IEB-USP).

Lampião's Life album, a series of 14 woodcuts on paper, tells the story of life and death of the most famous figure of the Brazilian *cangaço*. A man surrounded by ambiguities— praised as a hero and vigilante by some, hunted as a bandit by other—Lampião is portrayed by Mestre Noza in a minimalist visual narrative, constructed through the titles carved on each woodcut. These titles guide the viewer through key episodes: fierce battles and encounters with central figures such as Colonel Zé Lucena, responsible for his father's death, and Colonel Marcolino, an important ally until his own tragic death, depicted in the iconic scene of the severed heads.

The small scale of the pieces reflects the tradition of woodcuts found in *literatura de cordel* pamphlets. Mestre Noza, already skilled in wood carving—whether shaping saintly figures or crafting revolver handles—was invited during this period to create his first illustration. Working with *imburana* wood plates, typical of the region, he mastered the art of carving this specific material, skillfully playing with light and shadow to achieve the distinct contrasts of the medium.

The version of the *Lampião's Life* series currently preserved at Museu Afro Brasil Emanoel Araujo is probably a later edition of the first publication and shows important differences from the original, which contained 14 additional plates and a different arrangements of images.

Lampião's Life Album, 1960s
Woodcut on paper , around 23.5 x 27 cm (each
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Mestre Nuca
(Manoel Gomes da Silva)

(Nazaré da Mata, Brazil, 1937 - Recife, Brazil, 2014)

Manoel Borges da Silva (Mestre Nuca) was born at the Pedra Furada plantation in Pernambuco's Zona da Mata Norte. During his childhood, he moved to Tracunhaém. Born into an environment of ceramicists, he grew up practicing clay modeling from an early age. In 1968, he created his first lion sculpture. Nuca became known for creating the iconic figures of lions with curly hair, made with clay coils applied one by one, at the suggestion of his wife, Maria Gomes da Silva, or Maria de Nuca. This is the signature feature of his sculptures. Besides peacocks and lions, he also crafted representations of other animals, such as fish and chickens.

Although notable ceramicists surrounded Nuca at fairs and folk art salons, such as Zé do Carmo, Ana das Carrancas, and the Vitalino Family, there are no records showing that he learned the craft from another artist. This suggests that the lion sculptures were an original invention. They became part of the cultural heritage of northeastern Brazil and earned Nuca national recognition.

Mestre Nuca was awarded the title of Living Heritage of Pernambuco in 2005, which granted him a lifetime pension. In the year following his death in 2014, he became the central theme of the National Crafts Business Fair (Fenearte), considered the largest craft fair in Latin America, in its 17th edition (XVI Fenearte - The Legacy of Mestre Nuca).

Pavão is a terracotta ceramic sculpture without paint. Delicate lines depict the bird's plumage, associated with beauty and vanity, with open wings. However, the wings' size does not significantly stand out from the trunk. We can affirm that body and wings are proportionally equal in Nuca's work.

Peacock, 20th century
Fired clay, 75 x 46 x 41 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Mestre Tamba
(Cândido Santos Xavier)

(Cachoeira, Brazil, 1934 - 1987)

Cândido Santos Xavier (Mestre Tamba) was the son of *babalorixá* Chiquinho de Babá, famous in the Recôncavo region of Bahia. He worked with clay to create pieces used in religious rituals. Alongside his brothers, he inherited his father's craft. Armando was the first to learn the art of clay and taught it to his brothers Cecílio and Cândido (Tamba). Together, they created small pieces to sell to tourists visiting the city. They mixed clay with cement to increase durability and dried the pieces in the sun. Armando improvised a kiln on the dirt floor. He, then, began the process of firing the pieces for approximately 20 minutes. He is known for nativity scene themes and representations of Exu. His works are part of the collections of Museu Afro Brasil Emanoel Araujo (São Paulo), Museu Afro-Brasileiro of the Federal University of Bahia (UFBA), and Museu do Pontal (Rio de Janeiro).

In the work *Voyages of the Exus*, various figures of the orisha appear in a boat, alluding to the African diaspora, the transatlantic slave trade, and the cosmology of the Yoruba peoples, incorporated into certain African-Brazilian manifestations. This way to represent Exu is also Tamba's creation, arising from a fusion of the orisha with the Christian figure of the devil, bearing horns. They are marked by the colors black and red and by prominent phalluses. The same representation of this orisha can be found in various works by the artist.

Voyages of the Exus, 1970s
Polychrome fired clay, 44 x 32 x 44 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Mestre Valentim
(Valentim da Fonseca e Silva)

(Serro, Brazil, 1745 - Rio de Janeiro, Brazil, 1813)

Donated by Emanoel Araujo in 2009, this work belongs to the institution's Baroque art collection and has been featured in various temporary exhibitions at the museum. Trained in the European artistic tradition, Mestre Valentim developed his distinctive stylistic approach. He synthesized elements of Baroque and Rococo aesthetics, establishing himself as one of the principal exponents of these movements in Brazil.

The majority of his sculptural and carved works address religious iconography. These pieces were originally conceived as integral components of ecclesiastical decorative programs. However, his work also encompasses profane characteristics, notably the sculptures of *Echo* and *Narcissus*, figures from Greco-Roman mythology connected to his urban planning commissions. Due to demolitions and urban renewal projects in Rio de Janeiro, many of these works were decontextualized from their original settings. They subsequently entered museum and private collections, as exemplified by the caryatid.

Valentim da Fonseca e Silva, known as Mestre Valentim, was born in Santo Antônio do Arraial de Gouvêa (present-day Serro municipality), Minas Gerais, in 1745. He died in Rio de Janeiro in 1813. The son of a Portuguese nobleman and an enslaved African woman, Valentim spent a formative period in Portugal. There, he received training in sculpture and carving, witnessing the post-1755 reconstruction campaigns of Lisbon following the devastating earthquake and fire. He also practiced as an architect and urban planner. He distinguished himself in ecclesiastical design, construction, sacred sculpture, and decorative programs. Additionally, he executed significant public works in urban planning during the colonial period, particularly in Rio de Janeiro, where he affiliated with the Brotherhood of Pardos of Nossa Senhora do Rosário and São Benedito. He established his workshop in the commercial district during the 1770s. His urban interventions included the Public Promenade, numerous fountains, and sculptural installations in Praça XV and other public spaces. His sculptures *Echo* and *Narcissus* represent the first metal-cast works produced in Brazil.

Caryatid, 18th century
Polychromed carved wood, 104 x 35 x 18 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Nen Cardim
(Florisvaldo Cardim do Nascimento Filho)

(Valença, Brazil, 1973)

Florisvaldo Cardim do Nascimento Filho, known as Nen Cardim, is a sculptor and painter whose work is deeply rooted in his hometown of Valença, Bahia, and its surrounding maritime environment. His art is built from discarded materials—wood from boats, glass buoys, nails, and other objects—mainly collected along the banks of the Una River and from local shipyards. This reuse of materials invites an ecological reading of his work, as he reinvents the meanings and functions of these objects by combining elements to create new forms and visual narratives. Nen Cardim also designed the ship hull structure exhibited on the first floor of the Museu Afro Brasil, a project led by Emanoel Araujo (1940–2022). He has exhibited in collective shows in Brazil and abroad, including the *4° Bienal do Recôncavo* (1998) in São Félix, Bahia; *Contemporaneidades* in Salvador; the *2nd International Exhibition of Brazilian Art*, in London; the *64° Edição dos Salões de Artes Visuais da Bahia* (2022), in Salvador; and the *6° Bienal do Sertão de Artes Visuais* (2023) in the Cariri region. His solo shows include *Relíquias do terceiro extrato* (2011) at EBEC Art Gallery in Salvador.

The works *Una Fragmento II* and *Una Fragmento III* are part of the *Una Fragmento* series from 2006. Their titles refer to the Una River, which flows through the city where Nen Cardim lives and works. The river not only inspires his art but also supplies much of the raw material for his sculptures. These two pieces highlight the artist's abstract three-dimensional approach. The spatial arrangement of the wood supports the sculptures, creating a composition that is both harmonious and tense. The parts connect in a delicate balance that seems always on the verge of collapse, evoking both the instability of the materials and the fragility of the structures that surround us. In his own words, "The works [...] arose from my curiosity about the balance and lightness of the stars in the universe, the planets that are so large and heavy, yet still float in space. That was my central idea: balance, lightness, and space."

Una Fragmento II, 2006
Varnished wood, metal and glass, 152 x 205 x 120 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2012

Noemisa Batista dos Santos

(Caraí, MG, 1947 – 2024)

Noemisa Batista dos Santos was a sculptor and ceramicist. Daughter of the ceramicist and potter Joana Gomes dos Santos, she learned to work with clay during childhood under her mother's guidance. By the age of seven, she was creating small figures such as oxen and horses, soon receiving commissions for religious-themed pieces. This craft became a collective family activity shared with her mother and sisters, forming an artistic core that provided income for the women in the family through the sale of pieces with a distinctive and recognizable style.

Her art, now part of several museum collections, has been exhibited nationally and internationally, including at *Brésil: arts populaires* [Brazil: Popular Arts] in Paris, 1987, and *Brasil + 500: Mostra do redescobrimento* (Brazil + 500: Rediscovery Exhibition) in São Paulo, 2000.

Ceramic art from the Jequitinhonha Valley, especially from Caraí, Minas Gerais, stems from a rich family and cultural heritage, with Noemisa Batista dos Santos standing out as one of its most notable representatives. A key characteristic of the local ceramicists is the use of engobe — a clay and water mixture that forms a textured paste traditionally tinted with natural mineral pigments — in red and white colors. The natural color of the clay after firing is also valued as part of the decoration.

In her piece *Teacher*, a standing woman is depicted in front of two girls seated in chairs, with a blackboard nearby. At the center, there is a table with notebooks arranged on top. The scene evokes a classroom setting. The predominant colors are the tone of the fired clay and the white of the engobe, and the piece is adorned with numerous high-relief floral elements, a signature feature of Noemisa's work.

The artist's pieces frequently portray everyday scenes and Catholic themes such as baptisms and weddings, alongside animal representations like dogs and armadillos. These works are often based on a clay slab onto which figures are carefully molded and decorated with engobe. In every piece, the artist's name is prominently signed in cursive.

Teacher, 1980s
Polychrome fired clay, 31.5 x 21.6 x 16.2 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Octávio Araújo

(Terra Roxa, SP, 1926 - São Paulo, 2015)

Octávio Ferreira de Araújo was a draftsman, painter, illustrator, graphic artist, and printmaker. He was born in Terra Roxa, São Paulo, and passed away in the city of São Paulo. Between 1939 and 1943, he studied painting at the Escola Profissional Masculina do Brás, where he was a student of Edmundo Migliaccio (1903-1983) and José Barchitta (1876-1958). In 1974, he participated in the group exhibition *19 Pintores* (1947), organized by the União Cultural Brasil-Estados Unidos, at the Prestes Maia Gallery. Two years later, in 1949, he moved to Paris, where he studied printmaking at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, spending time in the Print and Drawings Department of the Louvre. During the 1950s, Araújo worked as an assistant to painter Candido Portinari. Aroud the same period, he also designed the cover for the first edition of the book *Rebeliões da senzala*, by Clóvis Moura (1925-2003). Between the 1960 and 1968, he lived in the Soviet Union, working as an artist, translator, and documentary voice-over actor, and also studied at the Repin Institute (Leningrad) and the Polygraphic Institute (Moscow). He returned to Brazil in 1968 and remained active until the end of his life.

Octávio Araújo's body of work is extensive, taking part in numerous solo and group exhibitions both in Brazil and abroad. His lithograph *Iemanjá – Queen of the Sea* was donated by Emanoel Araujo (1940-2022) to the collection of the Museu Afro Brasil in 2009. The artwork was featured in the museum's temporary exhibition *Saudade dos que partiram* (2015), a tribute by Emanoel Araujo to deceased artists who had been part of his journey. The exhibition opened in October 2015, four months after the artist's death.

Araújo's work shows affinities with Surrealism, creating dreamlike atmospheres through the juxtaposition of disparate elements and the construction of unusual landscapes. The recurring presence of the female figure intertwined with elements of nature is a common theme, as seen in *Iemanjá – Queen of the Sea*. This Orisha, who in Brazil rules over the seas and, in the Yoruba tradition, is associated with the Ogun River, is depicted in this lithograph immersed in water that blends into her hair, which is adorned with seashells. In the background, a sphere suggests the Moon; in the lower part of the composition, there are flowers, petals, and leaves.
Three phallic elements, inspired by African sculptures, are scattered throughout the scene. The central object, an Akuaba doll, is also associated with the female figure and symbolizes fertility.

Iemanjá – Queen of the Sea, 1972
Lithograph on paper, 47.9 x 64 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Panmela Castro

(Rio de Janeiro, Brazil, 1981)

Panmela Castro holds a degree in painting from the School of Fine Arts of Rio de Janeiro, a master's degree in contemporary artistic processes from the Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), and a postgraduate degree in human rights, responsibility, and global citizenship from the Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Her works are part of international collections such as the Stedelijk Museum in Amsterdam and the Institute of Contemporary Art Miami, as well as national collections including the Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Instituto Inhotim, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu Nacional de Belas Artes, Museu de Arte do Rio de Janeiro, Museu de Arte Contemporânea da Bahia, and Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul.

Castro understands her work to be about human connection. The series *Artists in the Studio* is the result of her visits to the creative spaces of other artists, such as Rosana Paulino, Dalton Paula, and Jaime Lauriano. A few paintings in the series portray artists who have already passed away and were commissioned works, inspired by photographs, as in the cases of Maria Auxiliadora and Lina Bo Bardi, and the painting portraying Emanoel Araujo.

Following an encounter with film director Lula Buarque de Holanda, who was filming a documentary with Emanoel's participation, Panmela expressed interest in meeting the artist. She hoped to visit him in his studio in Bela Vista, a neighborhood in São Paulo, to portray him. However, just a few days after expressing this wish, Panmela learned that Emanoel Araujo had passed away in September 2022.

Months later, Museu Afro Brasil commissioned the portrait as a tribute to its founder. According to Panmela, this portrait marks a specific moment in time, the moment of Emanoel's transition. Because of all it evokes, she planned the composition to emphasize yellow and red, intending to convey the force of the artist's personal presence.

By representing him through two simultaneous temporalities—a mature Emanoel in white attire and hat, and a canvas in the background depicting him as a young man—Panmela creates the impression that, despite his physical absence, Emanoel Araujo already occupies a timeless place in the history of Brazilian art.

Emanoel Araujo, from the series *Artists in the Studio*, 2023
Oil on linen, 90 x 110 x 8 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2025

Pascal Adɟiɩnakou
(Benin)

The *Geledé Garment* is fashioned from fabrics in various colors, with red predominating and covering the torso and legs; the cape is a shade between pink and orange. Green, blue, and yellow adorn the face, which represents the character's neck. The garment is also ornamented with sequins in shades of blue, green, yellow, red, and black, forming images of animals such as the lion and the snail. The mask is made of wood and is decorated in white, black, yellow, blue, and red. It is placed on top of the head. There is also the figure of a bird entwined in a serpent at the top of the mask.

In Yoruba tradition, each animal is associated with an orisha. The serpent/snake symbolizes Oxumaré, divinity of continuous movement. The lion symbolizes Xangô, symbol of royalty and justice. The snail (*Igbín*) symbolizes Oxalá, representing calm and victory over conflicts and calamities. Birds also symbolize royalty and wisdom for the Yoruba, for example, when they ornament crowns. Birds frequently appear on Geledé masks.

Geledé takes us back to a form of female secret society of religious nature among the Yoruba. It represents feminine power over fertility, both of the land and of human beings, and the well-being of the community. Yoruba communities in Nigeria, Benin, and Togo hold the Geledé festival annually during the dry season in those regions, between March and May. The occasion celebrates the wisdom of elder mothers and women.

The *Egun Garment - Olowo Yeye* is fashioned from fabric embroidered with sequins, beads, shells, wood, and metal. The colors blue, red, and yellow predominate, with details in black, green, lilac, and other colors. The garment is composed of rectangular embroideries, each featuring the image of an animal. The figure of a black elephant at the front and center of the piece stands out. This animal, which represents greatness in Yoruba tradition, is protected by Oxalufan and is also associated with the orisha Erinlé, symbolizing intelligence and wisdom.

Egun (Egungun or Babá-Egun) refers to an important ancestral spirit, a revered elder in the hierarchy who is honored for preserving and transmitting values to the community where they are worshipped. In Yoruba tradition, the Egungun are invoked and embodied in rituals in which the use of garments such as these is common. The purpose of Egungun worship is to make visible the spirit of the ancestors, establishing a mediation between Aiê (the material world) and Orun (the spiritual world).

Egun Garment – Olowo Yeye, 2007
Embroidered fabric, wood, beads, shell, metal,
176 x 70 x 55 cm
Geledé Garmemt, 2007
Polychrome wood, fabric, sequins, 205 x 65 x 55 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2011

Paulo Cesar de Jesus
(Salvador, Brazil, 1968)

Paulo Cesar de Jesus is a street coffee vendor in Salvador. He has won the Coffee Cart and Vendor Competition five times and calls himself "Paulo Cafezinho, the coffee cart competition champion". He displayed his carts in *4 artistas espontâneos: Aurelino, Manoel Graciano, Nino, Paulo de Jesus* (2012) at the Museu Afro Brasil, and in "Design da Periferia" (2013) at the Pavilhão das Culturas, both in São Paulo. His cart also appeared in the filming of the movie *Ó paí, ó*.

Coffee carts, like those made by Paulo Cesar de Jesus, are part of a tradition in Salvador. They originally emerged to make it easier to transport coffee sold on the streets by vendors, who previously carried coffee in wooden crates by hand. Over time, to improve mobility, the carts gained wheels and steering wheels, turning into proper carts. As coffee carts gained popularity, vendors began to decorate them with speakers, paint, and other decorative objects. The most attractive carts drew more customer attention.

Recognizing the artistic, cultural, and historical significance of these coffee carts, gallerist Dimitri Ganzelevitch organized the first Coffee Cart and Vendor Competition in 1987 at Mercado Modelo. It attracted spontaneous participation from approximately 40 street coffee vendors, who were offered prizes such as thermos bottles, strainers, plastic cups, sugar, and coffee. Between 1987 and 2007, 13 editions of the competition were held. The tradition was revived in 2021 with the Salvador Vai de Cafezinho competition, organized by the Gregório de Mattos Foundation. Its founder often used the event's visibility to criticize the frequent persecution of vendors by local authorities and the lack of support for these competitions.

Regarding the competitions, Emanoel Araujo emphasized that they link the idea of the "popular creator" to street vendors, who are "often adrift for lack of legal protection and devoid of any means of defense." Due to their popularity and support, the production of carts has become a separate entity from coffee selling.

Museu Afro Brasil owns four carts in its collection, three of which were made by Paulo Cesar de Jesus. The featured cart won the 2006 competition.

Coffee Cart, 2000s
Polychrome wood, metal, and plastic,
165.5 x 115 x 39.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Pɩerre Verger
(Paris, France, 1902 – Salvador, Brazil, 1996)

Pierre Verger was an ethnologist, anthropologist, researcher, and photographer whose academic and artistic work mainly focused on African and Afro-Brazilian cultures. Coming from a wealthy family, he started his career as a photographer in 1932. In 1934, he founded the Alliance Photo agency to manage and promote his work. From the 1930s to the 1940s, he traveled across five continents, capturing images of people and popular cultures through everyday life scenes.

In 1946, he settled in Salvador. There, he was introduced to *candomblé* and began visiting terreiros, becoming both a practitioner and a respected scholar. In 1951, he was named *ogã* at Ilê Axé Opô Afonjá. Two years later, in Benin, he was given the title Fatumbi — "reborn in the grace of Ifá"— and was initiated as a babalawo.

Verger's photograph of Maria Bibiana do Espírito Santo, Mãe Senhora, was likely taken between the 1940s and 1960s—when he was at the height of his work as a photographer and researcher. Maria Bibiana's family roots trace back to the Asipá lineage of the Ancient Kingdom of Ketu. In Brazil, her great-grandmother, Marcelina da Silva, Obá Tossi, was one of the founders of Ilê Axé Airá Intilé, considered by many as one of the first Ketu Candomblé temples in the country. Maria Bibiana was married to Arsênio dos Santos, also known as Alabá Paizinho, and was the mother of the *alapini* and sculptor Deoscóredes Maximiliano dos Santos, also known as Mestre Didi. For 25 years, Mãe Senhora led Ilê Axé Opô Afonjá, serving as a respected and recognized leader in Brazilian cultural circles.

In this portrait, the Ialorixá sits in a chair that resembles a throne, with an upright posture that emphasizes her leadership role. The black-and-white image highlights contrasts and textures, showcasing both material elements and facial expressions, although it does not reveal the colors of the priestess's attire and necklaces. However, considering the religion's traditions, it can be inferred that her dress and headwrap are white. Over these, Mãe Senhora wears a patterned fabric draped over one shoulder, her back, and legs. The photograph was taken outdoors, in a space reminiscent of the *roças* (rural areas or country) that blend daily life with *terreiro* activities. The background features lush vegetation, referencing Candomblé's connection with the forces
of nature.

Portrait of Ialorixá Maria Bibiana do Espírito Santo - Mãe Senhora do Ilê Axé Opô Afonjá, unknown date
Analog enlargement on Ilford paper, 60.5 x 50.5 x 1.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Kota People (Gabon)
Unidentified authorship

The image shows a traditional ceremonial object of the Kota people, native to present-day Gabon and the Republic of Congo in Central Africa. Known as *mbulu ngulu*, this type of sculpture plays a significant role in funerary rituals and the preservation of ancestral memory.

Made of a wooden frame covered with thin metal sheets—possibly brass or copper—the piece intentionally leverages the metal's shine to ward off evil spirits and safeguard sacred relics. Lines and geometric patterns engraved into the metal create textures that reference symbolic body marks associated with social status and lineage, adhering to Kota aesthetic conventions.

In the upper part, a stylized oval-shaped head stands out, featuring a prominent forehead and elements that form a diadem or halo, creating a geometric and abstract silhouette. The narrow eyes, straight nose, and discreet mouth give it an impersonal character, emphasizing its role as a spiritual symbol rather than an individual portrait. Below the head, the structure extends into an openwork diamond representing a highly stylized body, reduced to shoulders and arms, supported by a vertical axis. This lower section allowed the sculpture to be fixed on top of funerary baskets, often made of plant fibers, in which skulls, bones, and ritual objects belonging to notable ancestors were placed.

In Kota cosmology, ancestors play an active role in the community's balance by ensuring fertility, health, successful hunts, and social cohesion. The *mbulu ngulu*, therefore, should not be viewed as a mere decorative object, but as a sacred instrument —a symbol of ancestral presence capable of transmitting power and authority to living chiefs and future generations.

However, the pieces in the Museum's collection were not used in traditional ritual contexts. They were created specifically for the art market, meant for aesthetic enjoyment and sale, thus disconnecting from their original purpose.

Reliquary Figure, 20th century
Carved wood and copper, 58 x 28.6 x 6.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Luba People
(Democratic Republic of the Congo)
Unidentified authorship

This is a ceremonial stool of the Luba people, known as *Kipona*, originating from the southeastern region of what is now the Democratic Republic of Congo.

The sculpture depicts a female figure with symmetrical and tranquil features, including almond-shaped half-closed eyes, arched eyebrows, and an intricate hairstyle of carved braids that follow the shape of the skull. These elements symbolize wisdom, restraint, and spiritual ties to ancestors, along with aesthetic and identity practices appreciated by this people.

The long arms securely support the circular seat, implying balance and strength. The sculpted bracelets emphasize the figure's status, while the full breasts, prominent belly, and wide hips symbolize fertility and the creation of life. According to Luba oral tradition, the breasts also represent the ritual ability to protect the sacred secrets of royalty, which are associated with women, seen as guardians of ancestral wisdom and authority. The raised scarifications—visible on the abdomen, chest, and around the navel—serve as biographical inscriptions, indicating belonging, social rank, ritual roles, and lineage ties.

The stool, carved in wood, is supported by a kneeling female figure who lifts the seat above her head. This depiction emphasizes the central role of women in Luba society, where the feminine principle connects the visible and invisible worlds. In a matrilineal system, leadership passes through the maternal line. Women produce, educate, and advise kings, remaining figures of legitimacy even after ascending to the throne. In some mythical stories, it is a woman who initiates human life on Earth, founding the clans.

Although it looks functional, the *Kipona* is not used as an everyday seat. It is a sacred object, serving as a container for the spirit of ancestral chiefs. It reflects the Luba cosmovision, where the feminine and ancestors together uphold the order of life.

Mbombo Stool, 20th century
Carved wood, 35.5 x 26 x 21.7 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Mende People
(Sierra Leone)
Unidentified authorship

Traditionally, the Sowei mask is worn by members of the Sande society of the Mende people in Sierra Leone during female initiation ceremonies. These ceremonies pass down knowledge about motherhood, marriage, and social roles assigned to women. They are also used on other special occasions, such as in dispensing justice for transgressions and in funeral rites honoring respected community leaders.

Unlike other African cultures, its ritual use is exclusive to women, although men are responsible for making it.

The piece shown here is carved from wood with a dark, monochromatic finish. It is a helmet mask that fully covers the dancer's head and is designed to be lightweight and comfortable, making it easier to wear during long performances. This design also allows complete concealment of the dancer's identity, which is essential: the masked woman does not represent herself but embodies an ancestral spirit.

The mask's face features half-closed eyes turned downward, conveying calm, introspection, and modesty—moral qualities valued in Mende society. The discreet ears, broad and smooth forehead, delicate nose, and small, closed mouth emphasize the ideals of self-containment and silence, qualities linked to spiritual wisdom and secret-keeping. Another important element is the rings carved on the neck, which symbolize body volume, seen as a sign of abundance, prosperity, fertility, and health. The hairstyle, carved directly into the wood, includes geometric braids and a bird figure, often associated with wisdom, protection, and the bridging of worlds.

In the contemporary context, both the traditional organization of the Sande society and the use of Sowei masks still exist in some regions of Sierra Leone and neighboring countries. The increasing spread of more strict Islamization processes in certain areas has caused major structural changes and, in some cases, led to the partial or complete disappearance of this institution, threatening the continuation of its ritual practices.

Sowei Mask, 20th century
Carved wood and paint, 41 x 22 x 28 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Songye People
(Democratic Republic of the Congo)
Unidentified authorship

The sculpture depicts a female figure and features characteristic elements of power figures from the Songye people, who are located in the present-day Democratic Republic of the Congo in Central Africa. Rather than being "fetishes", as European travelers, missionaries, and collectors understood them, *minkisi* are, in Songye cosmology, receptacles of sacred powers that are activated through rituals performed for spiritual protection, healing, prosperity, social harmony, fertility, and justice.

The figure, associated with political and spiritual authority, shows a face with symmetrical, geometric features, covered by a greenish patina from copper or metal alloy oxidation. Its calm expression, with half-closed eyes and arched eyebrows, indicates introspection and suggests a link to the spiritual realm. Surrounding the head is a radiating ornament made of feathers, plant fibers, and metal fragments. At the top, two side horns hold *bisimba*—substances of animal, plant, and mineral origin, considered magical—that activate the spiritual power of the nkisi. In Songye tradition, the head is regarded as the center of vital force (*nyama*), and the surrounding ornaments enhance its role as a mediator between the visible and invisible worlds.

The sculpture is shown only from the abdomen level upward, without any sculpted lower limbs. The lower part is replaced by a basketry structure covered with a raffia skirt and animal skins of various textures and colors. A braided belt holds amulets and ritual containers, such as a spherical calabash, linked to the containment and flow of spiritual energies. The torso features breasts and hands resting symmetrically on the large abdomen, which has a protruding navel—a common element that, in the Songye context, symbolizes the vital connection between the individual, the community, and the ancestors, and also signifies fertility and the continuation of life.

Concepts and practices related to *minkisi* traveled across the Atlantic and were reinterpreted in Afro-diasporic settings, like in Haitian Vodou.

Nkisi statue, 20th century
Carved wood, metal, pigmentation, leather, featherwork, plant fiber, gourd, and animal horn, 56.5 x 39.8 x 42.6 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Eduardo Couto, 2011

Yoruba People
(Nigeria)
Unidentified authorship

The first mask shown belongs to the Gelede tradition, a ritual expression of the Yoruba people, originating from the region that is now southwestern Nigeria and southeastern Benin. Masks like this are used in public ceremonies to honor elder women, who hold a spiritual power essential for maintaining order, fertility, and social harmony.

Although the masks depict female figures, they are worn only by initiated men, who dress in elaborate costumes and often include wooden breasts as part of their attire. The performances take place in public spaces like markets, which are linked to women's social influence.

Carved in wood, the mask depicts a stylized human face with almond-shaped eye openings, a broad nose, thick lips, and a calm expression—features that symbolize wisdom, ancestry, and authority. The presence of a beard signifies the prestige of these sacred maternal figures. Carved facial markings reinforce the ethnic, aesthetic, and social identity of the depicted figure. The top of the mask features a carved narrative element, notably with two vertical weapons between which serpents intertwine, ending with birds hanging from the mouth of the central serpent. These elements symbolize spiritual forces related to the feminine universe: serpents represent vital energy and hidden power; birds symbolize the ability to mediate between worlds and reference the power of the Ìyáàmi Òsòròngà. The weapons may signify justice or social critique. The combination of these elements emphasizes the mask's cosmological and moral role, where the feminine serves as a link between the visible and invisible realms.

The second mask is part of the Egungun tradition. It is used in ceremonies honoring male ancestors, who are ritually called upon to intervene in the world of the living, guiding, protecting, and reaffirming community bonds.

Sculpted in helmet form, the piece features well-defined human features: protruding eyes, a straight nose, a half-open mouth, and a contained expression that conveys dignity and respect. Facial scarifications and the carved collar around the chin and neck enhance its hieratic character. One of the most distinctive aspects is the upper structure, made of two elongated triangular elements that resemble large ears, symbolizing the ancestor's ability to hear and intercede spiritually.

Gelede Mask, 20th century
Carved wood and paint, 40.5 x 36 x 45.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Egungun Mask, 20th century
Carved wood, 46.3 x 28 x 36.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Yoruba People (Nigeria)
Unidentified authorship

The sculptures depict twins, known in Yoruba tradition as ibeji, a term derived from *ibi* ("born") and *eji* ("two"), usually translated as "born in pairs" or "twins". The Yoruba have one of the world's highest twin birth rates. In their cosmology, twins are considered sacred, linked to fertility, prosperity, protection, and the balance between the visible and invisible worlds. Their birth is celebrated through rituals with music, dance, and offerings to the orishas. In Brazil, this tradition was partly preserved in candomblé and umbanda contexts, often associated with the Catholic saints Cosmas and Damian.

The belief that twins share a vital essence underpins the custom of carving a statuette to represent the one who dies, should that occur. If both die, two figures are made. These statuettes are treated as if they were living beings. They are fed, bathed, dressed, and carried on the mother's back in cloth wrappings, like children, to maintain the spiritual bond and restore balance to the family and community.

The statuettes shown here are carved from dark-colored wood and polychromed with painted details, featuring stylized body proportions. Although representing young boys and girls, the figures are sculpted as idealized adults. This reflects the idea of full maturity and the symbolic realization of a life potential that was cut short.

Over the twentieth century, the production of these statuettes went through changes. In urban areas, the use of industrial materials, plastic dolls, and, more recently, photographs became common as symbolic supports for the spiritual presence of the deceased. At the same time, Yoruba sculptors began creating ibejis for the art market and tourism, designed with aesthetic purposes and separated from their original ritual roles.

Ibeji, 19th century
Carved wood, plant fiber, cowrie shells, beads, and paint, 46.5 x 14.5 x 10 cm and 48 x 14 x 10 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Fante People (Ghana)
Unidentified authorship

Asafo flags, known as *frankaa*, serve as witnesses to a history that spans approximately 400 years. They tell the story of military organizations among the Fante people, who are located on the Atlantic coast of what is now Ghana. Called Asafo (war people), the origins of these military groups are debated. Some stories link them to local conflicts between Fante and Asante groups, while others suggest European influence played a role. This influence transformed the region into one of the primary centers of the slave trade and introduced military practices, including the use of flags and other insignia.

Today, Asafo organizations remain active but lack a military role. They serve social, political, and religious functions within the community. During ceremonies, funerals, and annual festivals, a trained member of the group carries and dances with the flag, which is also displayed at the central shrine (*Posuban*).

Asafo flags symbolize the wealth and power of the companies. Their designs clearly challenge rivals through allusions to proverbs and indicate political alliances. For example, the inclusion of the British flag in the nineteenth century expressed loyalty and alliances during internal conflicts. After independence, it was replaced by the Ghanaian flag.

The featured flag is part of the process of popularizing these items. Responding to demand from the international market, they became part of museum collections as artworks and inspired workshops to reproduce examples. Made of fabric with blue and yellow borders and a central scene in pink, it shows appliqués depicting two figures launching a horned animal, possibly an ox, while a differently colored figure observes and points at the scene. In the right corner, there is also a reference to the British flag. The message conveyed may be ambiguous or hard to interpret outside the original cultural context. However, these images are often linked to stories that illustrate rules of conduct, where animals and their qualities serve as metaphors for human traits and social relationships.

Asafo Flag, unknown date
Appliqué fabric and embroidery on fabric, 98 x 148 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Rafaela Kennedy
(Manaus, Brazil, 1994)

A native of Manaus, Amazonas, Rafaela Kennedy rejected the dominant logic of integrating into the local industrial sector. After finishing high school, she moved to the interior of São Paulo state to reinvent her future. In Campinas, she built a journey shaped by affections, activism, and image creation. Her lenses became both witnesses and participants in collective efforts. She worked in the Student Movement, documenting occupations, marches, and fights for permanence, racial quotas, and LGBTQIA+ rights. She also organized Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)'s first Trans Week. At the same time, her authorial work grew as an act of memory and celebration.

In the color digital photograph *Vaskes eterna* [Eternal Vaskes], Rafaela depicts the back of a Black individual wearing makeup and with bleached hair combed backward. Casually, the subject holds a chicken in their hands. The bird, still, gazes at the person as they touch its beak to their lips, as if in a kiss. The model is her *travesti* friend, Dil Vaskes Serafim, who is responsible for Casa Xirê Axé dos Orixás and part of the group that used to attend the TRANSmoras studio. Kennedy founded this collective in partnership with Vicenta Perrotta and aims to strengthen the creative and professional lives of trans people. By documenting the presence and networks of spiritual and emotional care in Campinas—a city known for being the last in the country to abolish slavery—the artist reaffirms her mission and purpose, expressed in the phrase: "I want to put these *travesti* beauties out for the world to see."

Her research uses photography, fashion, and performance as tools to challenge and reshape the visual spaces assigned to trans, travesti, and non-binary bodies. Instead of reinforcing stories about violence, death, and marginalization—realities that these identities often face—her work emphasizes life and collectivity. She creates images that aim to naturalize dissident bodies, placing them within the landscape, everyday life, and the natural environment, asserting them as an essential part of the world.

Eternal Vaskes, 2019
Print on digital photograph on Photo Rag Ultra Smooth, 120 x 80 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2025

Raquel Trindade
(Recife, Brazil, 1936 - Embu das Artes, Brazil, 2018)

Born in Pernambuco, "Dona Raquel" moved to Rio de Janeiro during childhood, where her birth was registered. In the capital, she was heavily influenced by her parents, Solano and Margarida Trindade, and gained extensive exposure to the arts. She participated in significant cultural experiences such as the Teatro Experimental do Negro (TEN), founded by Abdias Nascimento, and the creation of Teatro Popular Brasileiro (TPB). Along with a group of artists, her family traveled across Brazil and abroad. In the 1960s, after a theatrical performance, they discovered the city of Embu and made it their home for artistic pursuits. Since then, the town has become a major center of cultural activity, officially known as Embu das Artes since 2011.

A multi-artist known as Kabinda, she dedicated herself to visual arts, dance, and poetry. She founded the Nação Kambinda de Maracatu and taught courses at the Federal University of São Paulo (Unifesp) and the State University of Campinas (Unicamp). She is also the author of published works, including *Embu: de aldeia de M'Boy a terra das artes*.

Given her work, it is impossible to consider the valorization and preservation of Black culture in Brazil without mentioning the Trindade Family's contribution. Dona Raquel and the Solano Trindade Popular Theater played a fundamental role in transmitting Afro-Brazilian dances in their various forms, including Recife's Maracatu, Jongo, Northeastern Coco, Pernambuco's Bumba Meu Boi, Samba Lenço Rural Paulista, the Dance of the Orishas, among others.

She refused to be labeled as naïf, reaffirming herself as a creator who paints "everything about Black people". This stance is visible in works like *Pau de sebo* [Greasy Pole], part of the museum's collection. The image shows a traditional Northeastern game, popular at June festivals, where players try to climb a slippery, greased pole to reach a prize at the top.

Greasy Pole, 1967
Oil on canvas, 101 x 51 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Rémi Samuz

(Cotonou, Benin, 1982)

From childhood, he earned the nickname that would later become his artistic name: *Rémy s'amuse* ("Rémy is having fun") while manipulating materials and creating miniature sculptures. His mechanical training gave him basic tools for exploring metal, which became his main medium. In 2003, he left his job as a machinist to focus fully on his art. Between 2009 and 2012, he studied at the studio of renowned Beninese painter and sculptor Dominique Zinkpè. Samuz primarily works with metal wire, carefully weaving and braiding it to craft intricate sculptures inspired by bird nests he has watched . For the artist, his creations invite viewers to reflect on humanity.

His work, now internationally recognized, was featured in the exhibition *Africa Africans* (2015) at the Museu Afro Brasil and participated in two editions of the Dakar Biennale of Contemporary African Art (2014, 2018). It has also been displayed in exhibitions in Spain, France, and Ivory Coast. In Benin, notable shows include the group exhibition *The Art of Benin of Yesterday and Today: from Restitution to Revelation* (2022) at the Palais de la Marina, and the solo exhibition *Conférence de femmes* (2018) at the French Institute in Cotonou.

Cinco personagens à procura de um autor [Five Characters in Search of an Author] features five life-sized braided wire sculptures displayed on small pedestals. Each full-body figure has arms extended downward with hands clasped behind the back. The wire material gives the sculptures a sense of lightness and transparency. Being both rigid and flexible, the wire allows the artist to create defined volumes and contours while maintaining visual permeability. Although the figures share a similar posture, they show subtle anatomical differences—such as arm placement, height, and in one case, the presence of breasts.

The title's choice references Italian Luigi Pirandello's play *Six Characters in Search of an Author* (1921), where characters abandoned by their creator invade a theatrical rehearsal to persuade the company director to stage their lives. This reference broadens the work's meaning to include reflections on the fragmentation of human identity, lack of authorship, and representation.

Five Characters in Search of an Author, 2014
Metal wire, 180 x 50 x 30 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2015

Rommulo Vieira Conceição

(Salvador, Brazil, 1968)

Although born in Salvador, where he began his relationship with visual arts, it was in Porto Alegre that Rommulo Vieira Conceição deepened his interest in abstraction in contemporary art, engaging with debates on culture and racial inequality. He holds graduate and doctoral degrees in Geosciences. After several postdoctoral fellowships, the artist devoted himself entirely to the visual arts. He has participated in solo exhibitions at the Goethe Institute in Porto Alegre (2015) and the Centro Cultural São Paulo (2007), among other institutions. He completed an artistic residency in Ekenäs, Finland. His awards include Rumos Visuais Itaú Cultural (2006), the 1st Funarte Prize for Art Production (2008/2009), the Funarte Prize for Contemporary Art 2012 – São Paulo Gallery (2012), and the Marcantonio Vilaça Acquisition Prize (2012). He also participated in the 8th and 10th editions of the Mercosul Biennial.

Rommulo's work is characterized by the layering of objects and the expressive use of color. His installations foster critical discussions about how we perceive and utilize public space in modern society. Through them, the artist explores the multiple layers that shape the occupation of these spaces in a society that often builds barriers for its own people. Working across various media, he also creates objects, drawings, photographs, and videos, along with sculptures and installations.

The sculpture by Rommulo Vieira Conceição in the Museu Afro Brasil collection features two green sinks set on a black granite base. The insides of the sinks are painted blue, symbolizing a sheet of water. Scattered around the scene are colorful *quartinhas*—small jugs traditionally used in African-rooted religious rituals. These same elements also appear in *O espaço físico pode ser um lugar complexo, abstrato e em construção* (2021), one of his most notable works, created for the Commissions program at Instituto Inhotim.

Two Sinks or When The Place Turns Into Content, 2019
Polychrome porcelain and resin, 32.5 x 170 x 100 cm (sink)
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2019

Ronaldo Rego

(Rio de Janeiro, Brazil, 1935)

Ronaldo Rego is a printmaker and sculptor who has also worked with painting and ceramics. He participated in the landmark international exhibition *Magiciens de la Terre* (1989) at the Centre Pompidou in Paris. He is a member of the Brazilian Academy of Art, occupying chair number 31. Of European descent, Rego draws one of his main graphic-conceptual inspirations from Umbanda and serves as a priest of this religion.

Technically, most of his works are sculptures made of polychrome wood and iron—materials that reflect elements of African-rooted religions. In these traditions, transforming natural elements into sacred objects symbolizes ancestral knowledge passed down through generations.

In his work, Rego uses Umbanda iconographies that reference images from religious rituals. These are not just decorative pieces. In *Casinha dos erês*, the sculpture displayed at the Museu Afro Brasil, the artist transfers elements from Umbanda rituals (*riscaduras*) into three-dimensional forms. The work also reinterprets the Catholic oratory, a device the artist employs to highlight the religious syncretism present in Brazil. When moved from ritual spaces into the art world, Ronaldo Rego's pieces emphasize the resistance of cultural heritages handed down by enslaved populations in Brazil. They evoke collective and ancestral memories through sculptural language.

Casinha dos erês belongs to a set of 16 wooden works titled *O jogo do tableau-objet* [The Game of Tableau-Object]. These works are structured to represent interpretations of a cowrie shell divination. The artist materializes the symbolism of the 16 Odús, which represent the sixteen messages of Ifá for all possible questions. The predominant colors—white, black, and red—carry specific meanings in Yoruba cosmology: black represents the power of life, white represents the act of life, and red represents life in its fullness. These are also the colors that symbolize the "three bloods of candomblé" and its vital *axé*.

Erês' little house, 1992
Polychrome wood and metal, 92 x 60 x 14.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Rosana Paulino

(São Paulo, Brazil, 1967)

Rosana Paulino holds a bachelor's degree in printmaking and a PhD in Visual Arts from the School of Communications and Arts at the University of São Paulo (ECA/USP). She also specialized in printmaking at the London Print Studio. Her works are part of major museum collections, including the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), the Pinacoteca do Estado de São Paulo, O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), the Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), the University of New Mexico Art Museum in the United States, and the Museu Afro Brasil Emanoel Araujo in São Paulo.

¿História Natural? is an artist's book composed of 12 plates that reference the scientific classification systems used to organize the natural world: flora, fauna, and humankind. Developing a research into racial classification theories—which gave rise to 19th-century scientific racism—Paulino employs collage, printmaking, watercolor, stitching, and charcoal to critique the pseudoscientific premises that once categorized people by race, ranking them in a hierarchy that placed white Europeans at the top and others as inferior.

In one of the book, opening plates, Paulino depicts a human skull, an object commonly used in 19th-century studies on human development that sought to identify and document supposed racial differences. This image is paired with questioning terms such as "progress," "salvation," and "science." On the same page, a Portuguese tile bears a red stain reminiscent of blood—an allusion to the violence of colonization, a theme that unfolds throughout the work. The book includes portraits of enslaved Black individuals taken by European photographers Augusto Stahl, Christiano Júnior, and Alberto Henschel, all of whom lived and worked in Brazil. Paulino also confronts the legacy of Louis Agassiz, a Swiss-born American naturalist, geologist, and Harvard professor, who traveled to Brazil in the 19th century to study its flora, fauna, and racially mixed population. His research played a significant role in the development of scientific racism in Brazil.

With *¿História Natural?*, Paulino reclaims and recontextualizes imagery once displayed in cabinets of curiosities—spaces that exoticized and objectified beings while concealing the violence inflicted upon racialized bodies—to construct a visual narrative of resistance. Her work seeks to dismantle the naturalized narratives historically presented as absolute truths regarding subjects such as slavery, racism, and science itself.

¿Natural History? (artist's book), 2016
Prints on paper and fabric (linocut and drypoint), stitching on fabric, watercolor, charcoal, collage on paper, 29.5 x 39.7 x 1.5 cm (book), 31.6 x 42.7 x 3.4 cm (box)
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2016

Rubem Valentim

(Salvador, Brazil, 1922 - São Paulo, Brazil, 1991)

Rubem Valentim studied dentistry and journalism. He was involved in the movement to renew the visual arts in Bahia alongside Mário Cravo Junior and Carybé. In 1962, he won the Travel Abroad Prize at the National Salon of Modern Art and spent two years living in Rome. He took part in the Venice Biennale (1962), the 1st World Festival of Black Arts in Senegal (1966), and eight editions of the São Paulo International Biennial. His works are part of collections including the Museu Afro Brasil, the Pinacoteca de São Paulo, Museu de Arte Moderna in Bahia, the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), the Guggenheim Abu Dhabi, the Museum of Modern Art (MoMA), in New York, and the Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea in Rome.

He grew up in a Catholic family that also attended Candomblé ceremonies. This diverse religious background influenced his path. His engagement with diverse religious ideas, combined with exposure to extensive collections of African cultural artifacts in European museums, formed the ethical and aesthetic foundation of his work. As he said: "By creating my sign-symbols, I seek to transform the enchanted, magical world into visual language."

An artist of forms, Rubem Valentim used geometry as a sensitive element capable of conveying meaning and bearing senses. While his work interacts with Concrete and Neo-Concrete movements, he developed a unique language he called "*riscadura brasileira*." This language incorporated visual elements of African and Afro-Brazilian origins, along with other symbolic repertoires ranging from the I Ching to Tarot.

Objeto Emblemático nº 3 was created during his time in Brasília, when he expanded his practice into three dimensions. The work combines key aspects of his artistic exploration: the dialogue between art and spirituality, the quest for a non-colonial Brazilian language, and the blending of form, symbol, and energy. Its vivid colors evoke national symbolism and Candomblé deities—Oxum, Ogum, and Oxóssi. The totemic shape incorporates symbols such as the grail chalice, transformation arrows, and the I Ching ideogram into its design. It visually represents orishas, archetypes, vital forces, and the African-Brazilian worldview.

Emblematic Object no. 3, 1969
Polychrome wood and metal, 219 x 74 x 35 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Emblem - Poetic Logo, 1975
Acrílic on canvas, 50 x 70 x 2.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Untitled, 1990
Screen printing on paper, 35.1 x 30.3 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Emblem Relief, 1982
Relief on wood and metal, 112 x 72 x 0,5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Sérgio Vidal

(Rio de Janeiro, Brazil, 1945)

At the age of 16, during a visit to the studio of musician and painter Heitor dos Prazeres, Sérgio Vidal found in art the language he sought to express his thoughts on life. In silence, without revealing it to his family, he began dedicating his nights to drawing and watercolor painting. He did so until he gathered enough encouragement and courage to present his work to the public. Today, with more than five decades of trajectory, Vidal affirms that his art "is made to speak of life, showing how we always find a way to live and resist." Valorizing Black and African culture, he portrays the daily life of Rio de Janeiro in images that exalt the universe of carnival, music, and bars. He also depicts the trades of workers—tailors, sewists, masons, laborers—constant sources of inspiration. His works, marked by vibrant colors and meticulous details, have been classified as primitive, naïf, or spontaneous. These categories reveal his refusal of academic models of European origin.

He held his first exhibition in 1972. His works have been showcased in countries like Belgium, the United States, and France. They have participated in over 78 group shows. Today, his pieces are part of the collections at the Museu de Arte Brasileira of FAAP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, the Pinacoteca do Estado de São Paulo, and the Museum of Fine Arts in Boston.

Marcenaria depicts a scene inside a woodworking shop. Shelves and cabinets filled with bottles, boxes, and tools organize the space. On the floor, wood shavings and chips show ongoing work. In the foreground, at the center of the scene, a man in an orange shirt and dark pants leans over the workbench, using a hand drill. To the viewer's right, another person measures a board with a tape measure. On the left, a young man in a yellow shirt watches the carpenter's actions carefully. Holding a broom, he seems to pause his own work to learn from the master.

According to Vidal, the young man is the central figure in the painting. The figure of the apprentice—one who learns through observation—reflects his own trajectory. At age 12, he worked as an assistant in a photographic laboratory. At the age of 13, he was an apprentice in metallurgy. These experiences marked his contact with the world of manual labor. He not only copied what he saw but found his own solutions to what he observed.

Carpentry, 1973
Oil on canvas, 56 x 76 x 3.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Severino Vitalino (Vitalino Filho)

(Sítio Campos, Brazil, 1940 - Caruaru, Brazil, 2019)

Severino Vitalino was born at Sítio Campos in Pernambuco in 1940. As a child, he moved with his family to Caruaru in the same state. He managed the Casa-Museu Mestre Vitalino until his death. This was his family's former home in the Alto do Moura neighborhood of Caruaru. He transformed this space into an important tourist attraction in the city. He has been part of the Masters' Avenue at the Feira Nacional de Negócios de Artesanato (Fenearte) since its first edition in 2000.

Severino Vitalino's *Boi* [Ox] embodies a family heritage. From the age of seven, he accompanied his father, Mestre Vitalino, in creating the main ceramic themes he developed. These include oxes, Lampião and Maria Bonita, fife bands, and migrant families, among others. This sculpture specifically depicts the Nelore breed bull, which is the foundation for crossbreeding beef cattle in Brazil. It features large horns and the characteristic hump.

Mestre Vitalino's family is part of Caruaru's living history. They showcased their art at the city fair on Wednesdays and Saturdays. There, they met designer and cartoonist Augusto Rodrigues, who helped popularize their art beyond Caruaru. He is estimated to have created at least 118 themes throughout his life.

Ox, 1960s
Polychrome fired clay, 24.5 x 28.5 x 12.3 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Sidney Amaral

(São Paulo, Brazil, 1973-2017)

Sidney Amaral was a teacher, draftsman, painter, printmaker, and sculptor. In the 1990s, he studied at the Liceu de Artes e Ofício de São Paulo, the Pan-American School of Arts, the ECOS School of Photography, and the Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). He was also a student of the artist Ana Maria Tavares in the Artistic Project Guidance and Development course at Museu Brasileiro de Escultura. Throughout his trajectory, he balanced artistic production with teaching in the São Paulo state public school system. He held numerous group and solo exhibitions, including some at Museu Afro Brasil. These include *Viva cultura viva do povo brasileiro* (2006) and *A nova mão afro-brasileira* (2013), both group exhibitions. In 2015, Amaral held the exhibition *O banzo, o amor e a cozinha de casa* at Museu Afro Brasil, curated by Claudinei Roberto da Silva. The show featured 50 works, including drawings, paintings, prints, sculptures, and installations. The Ministry of Culture sponsored it.

In his pictorial production, Sidney Amaral employed various techniques, including lithography, drawing, watercolor, and painting. His sculptures were also produced from different materials, including marble, porcelain, and bronze. Daily life was an important source of inspiration for him. Self-portraiture was a recurring resource. He composed the most varied themes, ranging from interpersonal affection to social issues involving his own experience as a Black man in a racist and unequal society.

The study for *Discomfort* (2014) is a triptych of watercolors. Each contains a scene that, together, constitutes an allegory of the abolitionist process through the struggles led by the Black population in Brazil. The scene in the central panel stands out. It has larger dimensions than the other two. At the center, a Black female figure dances on a burning whipping post. Slightly below, a Black child puts on a pair of sneakers on top of a cross that has fallen to the ground. The panel also includes images of abolitionists such as Luiz Gama, José do Patrocínio, Chico da Matilde (Dragão do Mar), Castro Alves, and the leader of the Revolt of the Lash, João Cândido. It also reproduces and reinterprets images of Marc Ferrez's coffee pickers, the "wet nurse" Mônica, among other figures, such as Emanoel Araujo, and a sketch of the artist himself inserted into the work.

Discomfort (study), 2014
Watercolor on paper, 52 x 59 cm (side panels);
107.5 x 77 cm (central panel)
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Restricted Access, 2006
Marble, bronze, and ceramic, 240.5 × 503 × 82 cm (the dimensions may change according to the exhibition design)
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2015

Silvana Mendes

(São Luís, Brazil, 1991)

In her collages and paintings, Silvana Mendes reorganizes a world colonially fractured, in which body is the main point for discussing archives, representations and constant repetition of black image as bound with suffering. Between 2016 and 2018, Mendes worked as Cultural Mediation at SECULT/MA and graduated in Visual Arts from the Universidade Federal do Maranhão, in 2011. Her artistic work includes photography, collage and painting on different mediums - murals, street posters, paper printings, flags and canvases - reflecting about the complexity of an excessively documented black body, frequently dismissed of its singularity. in her collages and paintings.

This massive presence is restated on photographic records from the 19th century, when black people were documented in an impersonal way to the detriment of their personal stories. Silvana Mendes revisits specially the Alberto Henschel's archive, the german photographer who moved to Recife at 16 years old and consolidated in Brasil the portraiture also including black people, making a series of business cards. Rescuing this material, Mendes spots a light into the way these images were used to catalog and objectify black bodies, transforming it into typological curiosities of the forced diaspora.

On her digital interventions, the artist cuts and recomposes these portraits, adding flowers, animals and vibrant colors, that restore the vitality to anonymous figures. When doing this, Mendes projects the possibility of royalty, leadership, lives that could have been real on their original territories. This gesture, called by the artist as collageaffection, creates cracks in the colonial archive: overlaps elements as an act of radical imagination, returning subjectivity and complexity to bodies previously framed by a racist view.

In her curriculum, the highlight exhibitions are: *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os Brasileiros* (Instituto Moreira Salles – IMS, São Paulo, 2021); *RAIO A RAIO* (Solar dos Abacaxis/MAM Rio, 2022); *Um defeito de cor* (Museu de Arte do Rio – MAR, 2022); *Vozes contra o Racismo* (Secretaria de Cultura de São Paulo, 2020); e a III Bienal do Sertão de Artes Visuais (Vitória da Conquista, 2017).

Untitled, from the series *Cracks III*, 2024
Printed digital collage, 170 x 143 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2025

Solano Trindade

(Recife, Brazil, 1908 - Rio de Janeiro, Brazil, 1974)

Francisco Solano Trindade is the son of shoemaker Manuel Abílio and cook and factory worker Emerenciana. From a young age, he had been exposed to the arts. He accompanied his father in Pastoril and Bumba Meu Boi dances in the city streets. He read cordel literature, poetry, and novels to his mother. The expressions of Pernambuco's carnival profoundly influenced him. In 1935, he married Margarida Trindade, a choreographer and occupational therapist. They had four children: Raquel, Godiva, Liberto, and Francisco Filho. The latter was assassinated during the Military Dictatorship.

During a period of intense global political upheaval marked by the rise of Nazi-fascism, Solano began his political activism. In 1936, he established the Frente Negra Pernambucana and the Centro de Cultura Afro-Brasileira. Both groups organized seminars, courses, and medical aid to support the Black community. That same year, he made his literary debut with the publication of *Poemas negros*.

In 1942, he moved to Rio de Janeiro. There, he started his work with the Brazilian Communist Party. He balanced activism with selling artwork as a means of financial support, whether on the streets, outside bars, or in his own home. He often visited Café Vermelhinho, located across from the Brazilian Press Association building. It was a popular gathering spot for the intellectuals of that time.

In the 1960s, Solano and his family moved to Embu, where they made their home. He became known as "the patriarch of Embu" for the vibrant cultural scene he fostered in the city. Later, the city, name was officially changed to Embu das Artes.

The featured work was created near the end of his life, when he was living in São Paulo, just before his health began to decline. The painting depicts well-dressed Black people. White, green, yellow, and red colors dominate, as if they are part of a celebration or cultural event. The piece shows key aspects of his production: the use of vivid colors and the emphasis on elements connected to popular culture and Afro-Brazilian aesthetics.

Untitled, 1969
Oil on canvas, 59.1 x 69.7
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift Antônio Carlos Kfouri, 2015

Sonia Gomes

(Caetanópolis, Brazil, 1948)

Sonia Gomes is graduated in Law but discovered her poetics through fabrics. Since her first exhibition in 1994, she has taken part in numerous solo and group exhibitions. These include *A nova mão afro-brasileira* (2013) at Museu Afro Brasil in São Paulo; *All the World's Futures* (2015) at the Venice Biennale; and the 35th São Paulo Biennial (2023), among others. She was nominated for the PIPA Prize in 2012 and 2016. Sonia Gomes twists, bindings, stitches, and embroideries breathe new life into materials that carry histories. Scraps of wedding dresses, school uniforms, tablecloths, and other items gain new stories when combined with metals and plastics in her works.

Sonia was introduced to fabric binding by her grandmother and to weaving by her father. From the blend of knots, Afro-Brazilian, and African history, an inherently popular, Black, and feminine art form emerged. For a long time, notes Solange Farkas, director and curator of the Videobrasil Cultural Association, textile arts—along with other techniques traditionally associated with femininity, such as sewing—were regarded as minor in the West. They were considered "decorative." Not coincidentally, this was a central theme of feminist art in the 1960s and 1970s.

According to her own account, Sonia did not expect to become an artist. She simply collected the materials she received and reconstructed their stories. In 1994, she held her first exhibition in Belo Horizonte. Only later did she take open courses in art at the Guignard School (UEMG) and at Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Her entry into the art world happened only in 2010. In 2015, her work was described by a British newspaper as "spectacularly colorful organic-shaped sculptures."

As Emanoel Araujo stated in the Museu Afro Brasil's catalog *A nova mão afro-brasileira* (2013): "the world of this artist from Minas Gerais brings us back to a powerful Brazilian tradition that transforms unstable and rugged materials into stable, permanent, and right art."

Act, from the series *Twists*, 2012
Fabric, metal, and plastic, 228 x 78 x 38 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2014

Tchif

(Ouidah, Benin, 1973)

Francis Nicaise Tchiakopè, known as Tchif, started drawing as a child. By age 16, he became a cartoonist for the local newspaper *La Nation*. At 18, he began painting independently. He developed a unique style characterized by the use of natural pigments. His work includes painting, photography, and installations. Dedicated to promoting the arts in Benin and supporting emerging artists, he founded a multidisciplinary space bearing his name in 2007 on the outskirts of Cotonou. After gaining international recognition, he traveled worldwide. His work has been featured in exhibitions in Japan, France, Spain, Nigeria, Ivory Coast, Switzerland, and Brazil. Notable exhibitions include *Zemidjan*(1995) at Galerie L'Atelier in Cotonou; E*arth Matters: Land as Material and Metaphor in the Arts of Africa* (2014) at the Smithsonian National Museum of African Art in the United States; the event commemorating 60 years of Benin's independence (2020) at Hotel Maison Rouge in Cotonou; and *Benin, está vivo ainda lá* (2008), at Museu Afro Brasil.

His abstract paintings, always vibrant and colorful, evoke a sensation of flying over the canvas, as in *Carnaval de couleurs*. Here, Tchif inscribes shapes such as crosses, dots, lines, and zigzags. They appear as inscriptions or traces on a background of earthy pigments. The canvas features textures and tangled lines that cross it. Various colors intertwine and fragment like a living topography.

His work asserts itself through abstraction and the pursuit of a universal plastic language. It diverges from the exoticism that the Western gaze seeks to impose. As the artist himself states, the only African thing in his work is himself. His paintings are created to heal humanity's wounds, serving as talismans. In them, lizards symbolize protection. The cross signifies suffering. The circle represents life's continuity. The ropes evoke the connection between the living and the beyond, the origin of the world. And the zigzags depict the joys and struggles of existence—the mysterious laws that govern life.

Carnaval de Couleurs [Carnival of Colors], 2007
Acrylic and natural pigments on canvas,
141 x 202.5 x 4 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2011

Tiago Gualberto

(Igarapé, Brazil, 1983)

Tiago Gualberto began his training at the School of Fine Arts of Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). He holds a bachelor's degree in Textile Technology and Fashion from School of Arts, Sciences, and Humanities at the Universidade de São Paulo (EACH-USP) and a master's degree in Visual Arts from School of Communications and Arts of Universidade de São Paulo (ECA-USP). The research conducted for his master's gave rise to the work *Lembrança de Nhô Tim*. He met with other young leaders at a meeting organized by the Obama Foundation, attended by Barack Obama. He has participated in various international and national exhibitions at venues such as the Atrium Gallery (USA), Sesc São Paulo, and Museu Afro Brasil.

Tiago Gualberto uses disposable coffee filters as a support for woodcuts. On them, the artist prints faces accompanied by phrases he considers racist. These include "caixa preta" (black box), "negro de alma branca" (Black person with a white soul), "a coisa está preta" (things are looking Black, which implies things are bad), "ovelha negra" (black sheep), "dia de branco" (white day, which implies that only white people work), "mercado negro" (black market), and "buraco negro" (black hole) to form a series of 100 prints. This work, which is part of the museum's collection, is perhaps one of his best-known pieces. It was first exhibited at the Second Seminar on Affirmative Action at the Universidade Federal de Minas Gerais, where he started his undergraduate studies. It was also shown at the National Student Union Biennial in São Paulo in 2005. It was part of the *Viva cultura viva do povo brasileiro* exhibition (2006) at Museu Afro Brasil under curator Emanoel Araujo. Since then, it has been added to the museum's collection.

To access the woodcuts, which are covered by other filters, the viewer needs to lift the prints. Over time, the piece shows the marks of hundreds of hands that have touched it. For Tiago, this is a privilege.

The idea of this work is to advance debates in the visual arts that concern not only Black identity but also racism and its operation in the daily lives of Black people. Not as something exceptional, but as something that is part of the everyday life of Black people.

As a result of his master's research in the visual arts program at ECA/USP, he created the work *Lembrança de Nhô Tim*. It explores the relationship between land exploitation, through the age-old practice of mining, and contemporary strategies for generating value and memory through art.

Untitled, 2005
Woodcut on paper, 140 x 300 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2008

Véio
(Cícero Alves dos Santos)

(Nossa Senhora da Glória, Brazil, 1947)

Cícero Alves dos Santos, known as Véio, was born in 1947. He was one of five children in a farming family. His given name honors Padre Cícero, a revered religious figure in the region. His nickname "Véio" (Old Man) arose from his close association with older people. From them, he heard stories, absorbed gestures, and ways of speaking.

He currently lives and works at the Soarte site in Feira Nova (SE). There, he maintains his studio and the Museu do Sertão. This space houses not only his works but also a collection of relics from the local population. His sculptural production is marked by strong symbolic, political, and social content. It evokes the dramas of the sertanejo, their legends, memories, and hauntings. According to the artist, each of the more than 17,000 sculptures produced throughout his life carries a specific story.

Véio is now an internationally recognized sculptor. His trajectory is documented in books, catalogs, academic research, and films. His works are part of important public and private collections. These include those of the Pinacoteca do Estado de São Paulo, SESC, Itaú Cultural, and the Fondation Cartier pour l'Art Contemporain.

The work *Woman in Bikini* is a wooden sculpture that concentrates on the torso and head. It has no feet, arms, or legs. It depicts a Black female figure wearing a green string bikini. She is characterized by traits associated with traditional white beauty standards: straight, blonde hair, and light eyes. The sculpture can be read as an ironic, critical, and visually potent commentary on the intersections between race, body, gender, and aesthetics in Brazil. There is a tension between sexuality and caricature. This is evident in the significant emphasis placed on the eyes and the ambiguous facial expression.

The wood, even though painted, retains a sense of its raw state. This is especially noticeable in the figure's profile and the massive shape of the torso. This is typical of Véio's approach: he works with forms shaped by nature. He makes use of knots and the contours of trunks, as if discovering or unveiling new interpretations within existing irregularities. According to him, when the trunk is closed, as in this case, there is more intervention and more figurative possibilities. Themes and stories relate to everyday life. When working with an open trunk, the angles and shapes of the wood suggest the next step. Pieces appear with more abstraction: creatures no one has seen before, but that he has brought into the world.

Woman in Bikini, unknown date
Polychrome wood, 90 x 23 x 31 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Associação Museu Afro Brasill, 2009

Wagner Celestino

(São Paulo, Brazil, 1952)

Wagner Celestino is a photographer with over 40 years of experience. He is the son of Camilo Celestino and Conceição da Aparecida Custódio de Oliveira. He inherited manual skills from his father, a mechanic, and a passion for social movements from his mother. He was directly influenced by the Black movement in São Paulo during the 1970s and 1980s. He was active in *Jornegro*, a periodical where his first photographic publications appeared in the late 1970s. His trajectory includes important solo exhibitions. These include *Constelação Celestina* (2023) at Sesc São Paulo and *Wagner Celestino: caminhos do samba* (2024) at Museu Afro Brasil. Wagner Celestino's photography tells, in black and white, the history of Black people in the city of São Paulo.

The featured image is one of the artist's works in the Museu Afro Brasil collection. It portrays a woman with three children in an occupation located in downtown São Paulo. According to information from the author himself, the portrait was made for a series of photographs that comprise the book *Os cortiços*, published in the late 1990s. The publication was conceived by the association Apoio, which organized people struggling for housing in the city. It portrays families from 11 occupations in the state capital. For its execution, Wagner used a Nikon Nikkormat FT2 camera and a 50 mm lens.

The portrait of Black women and children is a recurring feature in Celestino's works. When questioned about this by Claudinei Roberto da Silva, curator of the 2023 exhibition *Constelação Celestina* held at Sesc São Paulo, the artist emphasized that photographing them is a "spontaneous reality." It represents "the remembrance and memory" of his mother, aunts, and Black women with whom he lived. This is because his commitment to photography is "to break the perversely imposed stereotypes and give deserved visibility to our Black women and children."

Untitled, 2000s
Photographic enlargement, 35.2 x 48.8 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Waldeloir Rego

(Salvador, Brazil, 1930 - 2001)

Waldeloir Rego entered the Law School of the Universidade Federal da Bahia (UFBA). He did not complete the degree, later directing himself toward the visual arts, textile printing, and jewelry creation inspired by Afro-Brazilian cosmology. His first exhibition took place at the First National Biennial of Visual Arts of Bahia in 1966. Throughout his career, he participated in various exhibitions in Brazil and abroad. These include the Second World Black and African Festival of Arts and Culture, held in Lagos, Nigeria, in 1977. In 2019, his works were part of the exhibition *A cidade da Bahia, das baianas e dos baianos também* at Museu Afro Brasil.

From his earliest experiences in the jewelry field in 1962, he utilized materials such as crystals and ceramics. Starting in 1968, he began employing silver in his compositions. From 1969 onward, it became his primary material. This use can be observed in works from the museum collection, such as the necklace fashioned with metallic horns that evoke the orisha Yansã. It combines silver, gemstone, and organic material (horn or bone), structured through geometric forms, reliefs, and patterns inspired by the sacred geometry of pontos riscados. The integration of symbolic materials and sophisticated design confers upon these pieces an architectural and ritual character. It situates them in the field of jewelry of artistic and religious value.

His work in the visual arts field was always closely tied to his intellectual and religious trajectory. Initiated as an *ogã* at Ilê Axé Opô Afonjá in Salvador in 1963 by Mãe Senhora, Waldeloir Rego established ties with essential figures in Afro-Brazilian culture. These include Emanoel Araujo and Jorge Amado, who described him as "the favorite of the orishas, the one who knows and has the right to know—the keeper of secrets."

His work as a researcher stood out with the publication of C*apoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico* (1968). This work is considered a fundamental reference on the subject. It was honored with the José Veríssimo Prize for Essay and Erudition, awarded by the Brazilian Academy of Letters. At the invitation of Unesco and the Brazilian government, he traveled to various countries, especially in Africa. He deepened his studies on capoeira and the symbolic systems associated with the orishas.

Necklace, unknown date
Repoussé and assembly, 39 x 14 x 1 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Associação Museu Afro Brasil, 2009

Walter Firmo

(Rio de Janeiro, Brazil, 1937)

In the 1950s, Walter Firmo received a Rolleiflex camera from his father. He studied at the Brazilian Association of Art and Photography. In 1955, he became a photojournalist for the newspaper *Última Hora* in his hometown. In 1964, he received the Esso Journalism Award for the work *Cem dias na Amazônia de ninguém*. Three years later, he spent six months in New York as a correspondent for Editora Bloch. During this period, he encountered Harlem culture and the jazz scene. In 1968, he produced the celebrated photograph of musician Pixinguinha sitting in a rocking chair while back in Brazil. It was published in the November 4 edition of *Manchete* magazine.

In the 1970s, Firmo devoted himself to advertising photography and creating album covers for Brazilian popular music artists. He also developed visual research on popular festivals in Brazil, especially Carnival. During this period, he won the Nikon International Film and Photo Contest seven times. In 1973, he founded the agency Câmera 3 in partnership with Claus Meyer and Sebastião Barbosa. In 1982, he launched the publication *Os brasileiros* with Cafi, Pedro de Moraes, and Miguel Rio Branco. It comprised 24 black-and-white postcards, accompanied by a preface by Darcy Ribeiro. Between 1986 and 1991, he served as director of the National Institute of Photography of the National Arts Foundation.

His first solo exhibition, *Ensaio no tempo*, took place at the Museu de Arte Moderna (MAM) of Rio de Janeiro in 1983. It later traveled to São Paulo, Ceará, Curitiba, Cuba, and Cape Verde.

The photograph of Mãe Olga do Alaketu stands out for its documentation of the religious leader in a moment of her daily life. Seated with upright posture, the priestess conveys dignity and serenity. She wears a white lace garment, traditionally associated with purity and Candomblé Ketu rituals. Over her shoulder rests a *pano da costa* (kente cloth) with geometric patterns. This characteristic element of Afro-Brazilian clothing reinforces the African ancestry present in her religious identity. The use of necklaces and other adornments reaffirms her prominent position in the terreiro hierarchy. Meanwhile, the setting—comprising potted plants and the metal structure of the chair—articulates both the domestic dimension and the sacred space. It suggests the integration between private life and the exercise of spiritual leadership.

Mãe Olga do Alaketu, 2005
Analog enlargement on Ilford paper
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2014

Washington Silvera

(Curitiba, Brazil, 1969)

Washington Silvera is a multidisciplinary artist whose work spans sculpture, photography, installation, video, performance, and other techniques, including gastronomy. He poetically reimagines gastronomy by blending flavors, textures, aromas, and forms. Although he began his training in visual arts at Universidade Federal do Paraná (UFPR), his path has been largely self-taught. His work is driven by ongoing exploration of perception's boundaries and everyday conventions. He has participated in exhibitions in Brazil and internationally, including *Os olhos mágicos das Américas* (2009) at Museu Afro Brasil, São Paulo; *Outras formas* (2011) at Centro Cultural FIEP, Curitiba; *O Estado da arte* (2012) at Museu de Arte Oscar Niemeyer, Curitiba; *Bienal de Valencia: Encuentro entre dos mares* (2012) in Valencia, Spain; *Carne Viva: ambiguidade da forma* (2022) at Museu de Arte Oscar Niemeyer, Curitiba; and *As vidas da natureza-morta* (2024) at Museu Afro Brasil, São Paulo. He has also held solo shows, such as *Galeria abierta* (2008) at Plaza Joan Miró, Barcelona; *Viu?* (2011) at Ybakatu Gallery, Curitiba; *O que dizem as coisas* (2012) at Museu Afro Brasil, São Paulo; and *Inventário* (2015) at Museu Municipal de Arte, Curitiba.

Silvera has developed a meticulous woodworking technique, sculpting objects with surgical precision that reveal visible contradictions. His interest in transformation leads him to redefine materials and create unexpected forms. He recontextualizes everyday objects, challenging their original functions and evoking surrealist worlds and fabulative dimensions. These works allow the fantastic to infiltrate reality, dissolving the boundaries between reality and illusion.

Silvera's work examines how games can transform the functions, meanings, and concepts of everyday objects. He repositions them outside their usual contexts and uses. In *After the Fire* (2009), five carved wooden rods recreate burnt matchsticks on a large scale, playing with proportions and scale. The sculpture emphasizes the contrast between real size and enlarged form. Using sculptural language and his characteristic humor, the artist exaggerates the scale of ordinary objects, giving importance to what is typically seen as trivial or worthless.

After the Fire, 2009
Wood, polyurethane foam, enamel paint, 500 x 500 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Wilson Tibério

(Porto Alegre, Brazil, 1916 - Mazan, France, 2005)

Wilson Tibério was a painter, draftsman, illustrator, sculptor, and set designer. The son of a blacksmith and a seamstress, he spent his childhood and adolescence in his hometown. There, he began his artistic trajectory, making papier-mâché masks and decorating parade floats and club dance halls. At age 18, he moved to Rio de Janeiro. He attended ENBA and the Núcleo Bernardelli.

In the 1940s, he participated in group exhibitions, including editions of the National Salon of Fine Arts, where he received honorable mention. Between 1945 and 1948, he held solo exhibitions under the title *motivos afro-brasileiros* at institutions such as the Brazilian Press Association, the Ministry of Education, and Livraria Civilização Brasileira.

Beyond his prominence in the arts, it was in 1940s Rio de Janeiro that he engaged in political and social causes. In 1944, he participated in founding Teatro Experimental do Negro, alongside Abdias do Nascimento, Aguinaldo Camargo, Sebastião Rodrigues Alves, and others. In 1946, he joined the Communist Party of Brazil. In the same decade, his work began to gain international recognition. In 1947, he held exhibitions in New York and Paris. That year, he received an invitation to study in France at the Académie de la Grande Chaumière in Montparnasse and at the Musée de l'Homme.

As a fellow subsidized by the French state, he completed residencies in territories under colonial rule, such as Sudan, Benin, Burkina Faso, and Senegal. In the latter, he was expelled for publicly taking the side of workers after witnessing an episode of colonial violence. In the 1950s, he traveled to China and the Soviet Union, where he also exhibited his work. In 1956, he participated in the First International Congress of Black Writers and Artists, held in Paris, where he lived until the end of his life.

His works frequently portray Black people in everyday scenes, emphasizing work, leisure, and cultural life. The watercolor represents a Candomblé scene. In the foreground, Black figures of different skin tones stand out, dancing in circular movement. Their clothes are adorned with different colors, representing the orishas that protect them. In the background, other figures are portrayed only by their silhouette. Some are rendered merely with graphite lines.

[Candomblé Scene], unknown date
Watercolor and crayon pencil on paper, 51 x 66 x 1.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2009

Xavier das Conchas (Francisco dos Santos Xavier)

(Rio de Janeiro, Brazil, 1739 – Florianópolis, Brazil, 1814)

Francisco dos Santos Xavier was an important—though lesser-known—figure of Brazilian Baroque art. His biography remains surrounded by controversy, particularly regarding his birthplace, which is alternately attributed to Rio de Janeiro and the island of Araçatuba, in Santa Catarina. What is certain is that he began his military career at the age of 13, and served more than three decades in Santa Catarina. During this period, he is thought to have developed his distinctive technique of working with organic materials such as shells, fish scales, feathers, and textiles. The meticulous way he incorporated these elements into sacred sculptures earned him the nickname Xavier das Conchas ("Xavier of the Shells").

His artistry was officially recognized in 1787, when Mestre Valentim invited him to participate in the ornamentation of the pavilions at Rio de Janeiro's Passeio Público, the first public garden in Brazil. Xavier died in Rio de Janeiro at 75, holding the rank of lieutenant colonel and serving as Governor of the Fortaleza da Conceição. Although few of his works survived, the Museu do Oratório in Ouro Preto preserves at least four pieces attributed to him. His legacy has also been honored in exhibitions such as *Barroco: ardente e sincrético luso-afro-brasileiro* (2018), curated by Emanoel Araujo (1940–2022) at the Museu Afro Brasil.

The oratory attributed to Francisco dos Santos Xavier presents an elaborate devotional scene in polychrome wood: the Crucifixion of Christ surrounded by figures that include the Virgin Mary with the Child, Our Lady of the Immaculate Conception (standing on a crescent moon and angels), and possibly Saint Anthony of Padua (holding the Christ Child and a book). The most striking feature, however, is the profusion of floral elements—garlands, bouquets, and volutes—crafted from small shells, marine materials, and textiles, the hallmark of his technique.

This piece represents a type of domestic oratory common in colonial Brazil. Xavier's technique, possibly learned on the island of Araçatuba, suggests the influence of Azorean craft traditions. While its precise origins cannot be determined, the use of such materials resonates with practices found in other parts of the world, such as the use of cowrie shells in Central Africa. His eclectic style, marked by decorative abundance and floral motifs, embodies the syncretic character of Brazilian Baroque—a dimension often emphasized in Emanoel Araujo's reflections on art and cultural identity, as seen in the exhibition *Barroco: ardente e sincrético luso-afro-brasileiro*, at the Museu Afro Brasil.

Oratory, late 18th – early 19th century
Shells, wood, metal, and glass, 92.5 x 45 x 27 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Emanoel Araujo, 2014

Xirumba
(Arlindo de Souza Amorim)

(Olinda, Brazil, 1947)

Arlindo de Souza Amorim, or Xirumba, has been a professional photographer since the 1970s. His photography draws inspiration from the popular culture of Pernambuco, traditional communities, and urban daily life. He especially focuses on natural beauty, children, and the elderly. With an original and innovative vision, he gained national and international recognition for his art. He published the books *Deu praia* (2014) and *Terra de maracatu* (2025). He also dedicated his life to building TV Viva since its creation in 1984. In 2025, he was designated Living Heritage of Pernambuco.

Xirumba is characterized by his singular photography of people, nature, expressions, and movements. He works without interventions and with refined light. As an artist, he played a crucial role in the struggle for photography to be recognized as a legitimate art form among the visual arts. He is a prime example of a documentary photographer. This can be observed in his books and in his work with TV Viva since its founding in 1984.

The black-and-white portrait from the *Maracatu* series shows two *caboclos de lança*. They wear their costumes and wield their lances/spears, walking on a cobblestone street. The presence of the tree in the image stands out. The trunk and canopy compose the scene, parallel to the legs of the *caboclos*. The foliage of the canopy alludes to the adornment covering the pedestrians' heads.

The photography of Pernambuco's popular cultural manifestations marks the beginning of Xirumba's over 50-year trajectory in this craft. The Maracatu Rural portrayed in the artist's work is an important manifestation of popular culture in Pernambuco. It has strong ties to the Zona da Mata region. It differs from Maracatu Nação or Maracatu de Baque Solto primarily through the figure of the *caboclo*. The *caboclo* wields a lance, wears colorful costumes, and uses a hat that evokes flowing hair.

Maracatu series, 1970s
Digital print on Canson paper, 64 x 95 x 5.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2018

Yêdamaria

(Salvador, Brazil, 1932 - 2016)

Yêdamaria Corrêa de Oliveira began her artistic training at the School of Fine Arts of Universidade Federal da Bahia (UFBA) in 1952. From her earliest works, she focused on the landscapes of the Bay of All Saints and the Água de Meninos region, in Salvador. She emphasized ships/vessels and popular scenes, exploring geometric shapes and vibrant colors. Beginning in the 1980s, she incorporated still lifes and domestic scenes into her production. However, she never abandoned themes linked to Afro-Bahian cosmology. She participated in the exhibition *A mão afro-brasileira* (1988) and had works featured in several exhibitions at the Museu Afro Brasil, including *Yêdamaria* (2005), *A nova mão afro-brasileira* (2013), *Isso é coisa de preto* (2018), *Múltiplas vozes femininas* (2022), and *Popular populares* (2024). Her works are part of collections at the Museu de Arte da Bahia, Museu Afro Brasil, Howard University, and Illinois State University.

Homenagem a Dois de Fevereiro is the largest work the artist ever created. Banco do Brasil commissioned it in 1995 for its branch in the Pituba neighborhood in Salvador. The work became part of the museum collection in 2007, following a request from Emanoel Araujo.

In Salvador, the festival of Yemoja or Iemanjá, in Portuguese, takes place on February 2nd. The celebration centers especially at Santana beach, near the Fishermen's Colony of Rio Vermelho. In the 1970s, Yêdamaria created a central offering for the celebration: a mermaid molded in plaster. The community embraced it as part of the ritual. She recognized this experience as a watershed moment in her trajectory.

In the panel, she transfigures this experience through three recurring elements: boats, female figures, and the Bahian sea. In the background, vessels with white sails transport offerings. At the center, a white mermaid floats. Her tail comprises a collage of twenty-one female faces connected by golden stars. The group is diverse, including Black and white women, children and adults, and the artist herself. It suggests an ancestral and affective constellation. Colorful fish and flowers emerge from a dark sea in the lower portion of the canvas. They evoke the mystery and generative force of water. In Yoruba cosmology, water is conceived as a cosmic womb where life and spirituality are intertwined.

Homage to the 2nd of February, 1995
Oil and collage on plywood, 600 x 460 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Banco do Brasil (Salvador), 2007

Boat on the Ramp, 1964
Oil on canvas, 75.2 x 100.5 x 3.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of the artist, 2012

Country Table, 2013
Oil on canvas, 102.5 x 122 x 5.5 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Zé Caboclo
(José Antônio da Silva)

(Caruaru, Brazil, 1921 - 1973)

José Antônio da Silva, better known as Zé Caboclo, was the son of a potter. He modeled clay figures from an early age. With the arrival of Mestre Vitalino in Caruaru, Pernambuco, in 1940, he began dedicating himself to ceramics as a profession. He and his brother-in-law, Manuel Eudócio, became Mestre Vitalino's first apprentices. His family continued the art he had initiated after his premature death at 53 years old. Six of his eight children dedicate themselves to producing handcrafted pieces. His daughters, together with other artisans, created the first women artisans' association in Alto do Moura, and two of them have already been honored for their craft: Marliete Rodrigues received the title of Living Heritage of the State of Pernambuco in 2021, and Socorro Rodrigues received the title of Notorious Knowledge from the University of Pernambuco in 2024.

In the work *Maracatu*, the artist portrays the members—21 in total—of a Maracatu Nação or Maracatu de Baque Virado procession, all members are Black and wear colorful attire, with emphasis on shades of yellow, pink, red, green, blue, and white. Several essential members of a procession can be observed in the composition: drummers, standard-bearer, king and queen, vassal, court lady, responsible for carrying the calunga. Given Zé Caboclo's strong relationship with the Nação Elefante of Dona Santa, it is possible that the inspiration for this work came from that group.

Maracatu Nação is a popular cultural manifestation that originated in Grande Recife, in Pernambuco, and represents a royal procession with instruments and dance that parades through the streets. As portrayed by Zé Caboclo, maracatu nations are predominantly composed of Black people and evoke the ancient coronations of Congo kings and queens.

Beyond maracatu, Zé Caboclo dedicated himself to reproducing scenes of everyday life, animals, and figures of elderly people in ceramics, as he enjoyed conversations with more experienced individuals. His works referencing different professions also gained prominence throughout his trajectory: doctors, dentists, lawyers, cobblers, fishermen, and other professionals.

Maracatu, 1962
Polychrome fired clay, 27,5 x 120 x 42 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Zimar

(Matinha, Brazil, 1959)

Eusimar Meireles Gomes, or Zimar, as he signs and is known, held his first solo exhibition dedicated to *caretas* in 2022 at the Centro Cultural Vale Maranhão in São Luís, and participated in the group exhibition *Arqueia mas não quebra* at Galeria Almeida & Dale in São Paulo. In 2023, he was part of Dos Brasis *arte e pensamento negro* at Sesc Belenzinho and participated in the 38th Panorama of Brazilian Art at Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, in 2024.

A *cazumbá brincante* (performer) in Bumba meu boi, Zimar embodies this enchanted figure through masks he creates to adorn the bodies of performers dressed in ample, embroidered, and richly ornamented garments, who generally carry a *badalo*—a cowbell—in their hands.

The *cazumbá* is a figure present in certain variations of Bumba meu boi in Maranhão. With its indefinite nature—neither animal nor person, neither man nor woman—it carries an enigmatic energy. Performing to the sound of the cattle drive, it moves with grace and mockery, combining some laughter with the power of fright, at times captivating, at times provoking those who observe it. The *cazumbá* engages directly with the audience with cunning and unpredictable gestures, blurring the boundaries among laughter and rites, and worlds. Such presence asserts itself through exuberant and choreographed vestments, with the "masks," called *caretas* or *queixos*, being their main element of transformation.

For Zimar, "the uglier, the better." This provocation, which is not by chance, strikes us as an aesthetic declaration about what escapes norms of beauty and opens itself to different ways of seeing, feeling, and imagining. His caretas reject the idealized finishes and celebrate the grotesque, the hybrid, and the irregular. Fire, a constant presence in his process, is used as a vital element of transformation. Zimar melts, bends, molds, and burns, imprinting the thermal memory of metamorphosis on the pieces. Through this gesture, matter curves, form distorts—between what frightens and what enchants, between what burns and what dances.

Untitled, from the series *Careta de cazumbá*, 2024
Polypropylene from discarded helmet, plastic, fabric, foam, braided nylon threads, and paint, 67 x 53 x 27 cm
Collection Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Gift of Marco Antonio Chaves Lima, 2025

Glossary

Naïf art

Naïf art is a term used to describe artistic works characterized by spontaneity, simple forms, and a departure from traditional conventions of perspective and proportion. In Brazil, this label was often applied to popular artists, many of whom were Black and of humble origins, whose works reference everyday life, religion, and collective memories. However, its use in connection with Afro-Brazilian art is seen as controversial because it tends to place these works in a category associated with exoticism and naiveté, overlooking their symbolic depth, religious roots, and political role as a form of cultural resistance. Reducing Afro-Brazilian art to naïf perpetuates folklorization and marginalization, while its true analysis requires acknowledging the aesthetic and historical complexity of these works, as well as their place within diverse artistic and intellectual traditions.

Calunga Doll

The Boneca Calunga, or Calunga Doll, is the central element of Maracatu de Baque Virado. It represents deceased ancestors and acts as a link between the living and the dead, reflecting Bantu cultural heritage and its relation to the Bakongo cosmogram. In this cosmogram, the Calunga symbolizes ancestry, the world of the dead (Kalunga), and spiritual protection. Carried by the Dama do Paço during processions, the Calunga is accompanied by hierarchical and ritual elements such as the King of Congo, standard-bearers, flag-bearers, crowns, caboclos, women in long skirts, and the percussion ensemble—comprising caixas, alfaias, gonguês, and agogôs— all performed with songs and rhythms of African origin. The caboclos symbolize Indigenous heritage, representing wisdom, a connection to nature, and ancestral spirituality from pre-colonial Brazil, blending into the African roots of Maracatu. As a cultural, religious, and social expression, Maracatu de Baque Virado combines music, dance, ritual, and community celebration. It serves as a space for affirming Afro-Brazilian identity and resisting historical marginalization. In this context, the Calunga is more than an aesthetic or ritual symbol; it signifies historical continuity, collective memory, and social organization, reinforcing values of hierarchy, solidarity, and respect for ancestors. It exemplifies the intersection of cosmology, art, politics, and Indigenous heritage within Afro-Brazilian traditions.

Egungun

Egungun rite is an ancient Yoruba tradition dedicated to honoring ancestors, whose spirits, called Egungun (“spirit that returns”), can come back to the living world to bless, advise, and protect their descendants. Originating from Nigeria and Benin, the tradition features rituals and public celebrations where Egungun appear as masked figures in colorful, embroidered clothing, symbolizing the presence of ancestors. In Brazil, this tradition has been preserved mainly among the Yoruba of the Ketu nation, especially on Ilha de Itaparica (Bahia), and reflects the principle of ancestry, which is central to African spirituality. It emphasizes the ongoing connection and vital relationship between the living and the dead.

Engobe

The technique involves covering clay models with a layer of diluted tabatinga, usually white, followed by natural pigments in shades of red, black, and yellow. This process imparts a distinctive polychromy to human figures, animals, and utilitarian objects, emphasizing strong aesthetic and symbolic expression. In the Vale do Jequitinhonha, in Minas Gerais, engobe plays a central role in the ceramic traditions of local communities, especially among women ceramists, who are recognized as guardians of this knowledge. More than just a decorative element, it forms part of a cultural heritage that integrates Indigenous and Afro-Brazilian practices, turning ceramics into a medium for telling stories, expressing religious beliefs, and shaping collective identities. Therefore, engobe is not only a technical finishing touch but also a symbol connecting art, tradition, and resistance in the everyday lives of the valley’s people.

Ìyáàmi Òsòròngà

Ìyáàmi Òsòròngà is the name given to a group of ancestral feminine forces of great power in the Yoruba religious system. The phrase means “My Mothers, the Powerful Sorceresses” and refers to spirits representing the primordial feminine principle, associated with creation, wisdom, and transformative power. The Ìyáàmi are believed to possess àṣẹ (vital force) and life itself, as well as mystery and destruction, capable of both protecting and punishing, depending on the respect and balance they are given. They are connected to night birds, especially the owl, a symbol of their hidden strength, and to the Earth (Ilè), from which their energy originates. In Brazil, their presence is acknowledged in Candomblé terreiros, particularly in rites dedicated to Oxum, Oyá, and Nanã, and in references to ancestral mothers. The rite of Ìyáàmi Òsòròngà reflects the recognition of the sacred feminine force, which is both creative and protective, while also capable of making justice.

Jeje, Ketu, Angola Nations

The Jeje, Ketu, and Angola nations represent important cultural and religious roots of African peoples brought to Brazil during the transatlantic slave trade. In Africa, these nations were located in different regions, each with its own complex history. The Jeje people mainly come from the ancient kingdom of Dahomey (modern-day Benin), where the worship of voduns, the deities connected to nature and ancestors, was dominant. The Ketu are part of the Yoruba group, originating from southwestern Nigeria and Benin, known for their urban and political kingdoms like Ifé and Oyó, which were hubs of vibrant cultural and religious activity and from which the traditional worship of orishas originates. The Angola nation refers to the Bantu peoples from the central-western African regions, especially present-day Angola and Congo, where nkisis were worshiped and a strong tradition of community and ancestors thrived. Before European colonization, these regions had complex trade networks, organized political systems, and sophisticated spiritual practices—elements that, despite the violence of the diaspora, survived and were transformed in the Americas.

Jurema

The Jurema Sagrada’s (Sacred Jurema’s) cult, also known as Catimbó, is a afro-indigenous religious tradition of Brazilian Northeast, specially in the states of Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, and Alagoas. This spiritual practice uses the jurema-preta plant (Mimosa Hostilis) in rituals that involves chants, dances and the ritualistic use of pipes, in order to induce altered conscious states for cure and spiritual connection. The adored entities, such as Reis Malunguinhos and Zé Pelintra, represents this cultural fusion: Cabocla Jurema is an indigenous entity associated with knowledge and cure; Malunguinho is a historical character who became a spiritual entity and symbolizes black and indigenous resistance; and Zé Pelintra is a popular entity associated to spiritual protection, and trickery as a confrontation tool to oppressions. Although sharing similarities with Candomblé and Umbanda, specially in entities incorporation and the use of natural elements, the Jurema is distinguished by its focus in the ritualistic use of the jurema-preta plant and its shamanical indigenous practices emphasis. The Jurema Sagrada has attracted academic and contemporary scientific interest due to the therapeutic potential of jurema-preta, which contains DMT psychedelic substance, used in researches about mental health.

Maracatu

Maracatu is a cultural expression from Pernambuco that combines African, Indigenous, and European traditions, resulting from the encounter of cultural influences in colonial Brazil. Among its variations, Maracatu de Baque Virado, typical of Recife and Olinda, has a ritual and religious character, connected to Afro-Brazilian religiosity, the invocation of ancestors, and the affirmation of hierarchies inspired by African royalty, such as the King of Congo, the Dama do Paço, and the Boneca Calunga. Maracatu de Baque Solto or Maracatu Rural, more lively in the Northern Zona da Mata of Pernambuco—in towns like Nazaré da Mata, Aliança, Carpina, Paudalho, and Timbaúba—has a more festive and secular nature, emerging in rural communities linked to the sugarcane cycle. Both types share African heritage, evident in percussion, songs, and dances, as well as in symbolism related to ancestry and cultural resistance.

Odù and babalaô

The Odù is a key element of the Ifá system, the Yoruba divination tradition. Each Odù corresponds to a sacred sign that holds teachings, stories, proverbs, and spiritual guidance, acting as a guide for a person’s life and destiny. There are 256 main Odùs, and each one has multiple interpretations and associated itans (myths), which explain the origins of the world, ethical behavior, challenges, and solutions to human issues. During an Ifá consultation, the Babalaô identifies the Odù that governs the individual or situation and offers advice, rituals, and offerings to balance energies and enhance spiritual protection.

Ogã

The Ogã is a highly respected figure in Candomblé terreiros, serving as a man of ritual authority responsible for musical, administrative, and spiritual roles within the house. Unlike priests, his responsibilities do not include conducting sacrifices to the orishas, but rather maintaining order during rituals, playing the atabaques, and coordinating ceremonies to ensure that worship aligns with traditions. The Ogã also acts as a counselor and protector of the community, sharing knowledge about liturgy, chants, and the rules of the terreiro. His presence is considered crucial for maintaining the harmony of spiritual work.

Reisados and congadas

Reisados and congadas are popular Brazilian festivities of Catholic origin that blend Iberian and African elements and celebrate religious events like Christmas and devotion to Our Lady of the Rosary. In reisados, key features include chorus, dance, characters such as kings and queens, and instruments like tambourine and zabumba, while the congadas feature royal processions, dances, songs, and atabaques. These traditions mainly take place in Northeastern states (Ceará, Pernambuco, Bahia, Alagoas) and Southeastern states (Minas Gerais, São Paulo, Goiás), with examples including the Folia de Reis of Minas and the Congada of Catalão, in Goiás.

Tabatinga

Tabatinga is a light-colored clay, often described as white or very pale, with a name derived from the Tupi word taba'tinga, meaning "white clay". It forms from sediments deposited in riverbeds and is mainly found in the Amazon and northeastern regions of Brazil. Indigenous populations traditionally used it for making ceramics, body painting, and construction. Through cultural exchanges in Brazil, Afro-Brazilian communities also adopted tabatinga, making it an essential material for rituals and artistic practices. In African-origin religions, it is used in creating sacred foundations and votive objects, while in popular art, it appears in the shaping of ceramic pieces and the polychrome finishing of figures and functional items. Therefore, tabatinga is more than just a material for daily use; it serves as a symbolic element connecting Indigenous and African heritages, supporting memory, religious practices, and cultural resistance across Brazil.

Voduns, Orishas, and Nkisis

Although originating from different regions of Africa and from distinct traditions, voduns, nkisis, and orishas serve similar roles as mediators between humans and the spiritual realm, facilitating communication with natural, ancestral, and divine forces. The orishas, from the Yoruba tradition, embody aspects of nature and human life, while the voduns, from the Fon and Ewe peoples, represent ancestral spirits and protective energies. The nkisis, from the Bakongo tradition, are often tangible objects or entities that embody ritual power, capable of protecting, punishing, or healing. In all these traditions, rituals, dances, songs, offerings, and symbolic objects are employed to sustain the relationship between the living and the sacred, preserving memory, identity, and cultural resilience. Thus, despite differences in form and emphasis, these entities share the role of spiritual intermediaries, shaping worldviews that connect the sacred, ancestors, and social life. Examples include Yemanjá and Xangô (orishas), Legba and Dan (voduns), and Pambu Njila and Mutalambô (nkisis), each acting in accordance with tradition but all highlighting the importance of spiritual mediation in African and Afro-diasporic cultures.

Yabás

The Yabás are female deities in the Yoruba pantheon who embody forces of nature, fertility, and creation. Each Yabá represents an aspect of femininity and has unique attributes related to power, nurturing, and transformation. Yemanjá or Yemoja, for instance, is the deity of the seas and mother of many orishas, symbolizing protection and motherhood; Oxum governs fresh water, beauty, and love; Oyá (or Iansã) rules the winds, storms, and the transition between the living and the dead; Obá, Nanã, Ewá, and Yewá are also among these powerful figures. In the Afro-Brazilian tradition, especially in Candomblé and Umbanda, the Yabás symbolize the vital force of Black women and the presence of the sacred feminine in shaping life and community. Through their myths and rituals, they express the diversity of femininity—capable of creating, caring, loving, fighting, and transforming the world.

Índice remissivo

Adenor Gondim 22-25, 302, 366

Agnaldo Manoel dos Santos 26, 27, 302, 366

Aleijadinho (Antônio Francisco Lisboa) 17, 28, 29, 176 298, 302, 303, 335, 366

Alphonse Yémadjè 30, 31, 303, 366

Ana das Carrancas (Ana Leopoldina Santos Lima) 32, 33, 194, 304, 338, 366

Antonio Firmino Monteiro 34, 35, 305, 366

Antonio Pulquério 36, 37, 305, 366

Antônio Rafael Pinto Bandeira 34, 38, 39, 305, 366

Arthur Timótheo da Costa 40, 41, 88, 130, 306, 316, 325, 367

Aston (Serge Aurélien Tehogbola Mikpon) 42, 43, 306, 367

Aurelino dos Santos 44, 45, 307, 367, 368,

Autorias não identificadas 46-65, 214-227, 307-311, 343-346, 374, 375

Ayrson Heráclito 66-69, 311, 368

Bajado (Euclides Francisco Amâncio) 70, 71, 312, 368

Bauer Sá 72, 73, 312, 368

Benedito José Tobias 74, 75, 313, 368

Carolina Maria de Jesus 72, 76, 77, 312, 313,

Carybé (Hector Julio Páride Bernabó) 78, 79, 128, 240, 314, 325, 350, 368

Ciça (Cícera Fonseca da Silva) 80, 81, 152, 314, 330, 368

Crisaldo Morais 82, 83, 315, 368

Cyprien Tokoudagba 17, 84, 85, 104, 116, 298, 315, 320, 322, 368

Daniel Ramos 86, 86, 316, 369

Diego Mouro 88, 89, 316, 369

Dominique Zinkpè 90, 91, 116, 232, 317, 322, 348, 369

Edival Ramosa 92, 93, 317, 369

Edwige Aplogan 94, 95, 318, 369

Emanoel Araujo 96-99, 318, 369

Emmanuel Zamor 100, 101, 319, 369

Estevão Roberto da Silva 34, 102, 103, 304, 319, 369

Euloge Glèlè 104, 105, 320, 369

Eustáquio Neves 108, 109, 320, 370

Fela Kuti 110, 11, 321, 370

Flávio Cerqueira 112, 113, 321, 370

Georges Valris 114, 115, 322, 370

Gérard Quenum 15, 90, 116-119, 244, 297, 298, 317, 322, 370

Gustavo Nazareno 120, 121, 323, 370

Heitor dos Prazeres 17, 122, 123, 323, 350, 370

Hélio Oliveira 124, 125, 324, 370

Jerônimo Miranda (Luiz Jerônimo Camelo Cabral) 126, 127, 324, 371

João Alves 128, 129, 325, 371

João Timótheo da Costa 34, 40, 130, 131, 304, 306, 325, 371

Jorge dos Anjos 132, 133, 326, 371

José Adário dos Santos 14, 134, 135, 326, 371

José Raimundo 136, 137, 327, 371

José Teófilo de Jesus 138, 139, 327, 371

Juniara Albuquerque 140, 141, 328, 371

Kifouli Dossou 17, 142, 143, 208, 209, 298, 328, 371

Lita Cerqueira 146, 147, 329, 372

M'barek Bouhchichi 148, 149, 329, 372

M.L.C. (Maria de Lourdes Cândido) 152-157, 330, 331, 372

M.C.M. (Maria Cândido Monteiro) 152-157, 330, 331, 372

M.S.C. (Maria Socorro Cândido) 152-157, 330, 331, 372

Madalena dos Santos Reinbolt 158-161, 331, 372

Manuel Messias 162, 163, 332, 372

Manuel Eudócio Rodrigues 164, 165, 286, 332, 359, 372

Maria Auxiliadora Silva 166, 167, 206, 333, 341, 372

Maria Lídia Magliani 168-171, 333, 372

Mario Cravo Neto 172, 173, 334, 372

Maurício Flandeiro (José Maurício dos Santos) 174, 175, 334, 372

Maurino Araújo 176, 177, 335, 372

Melvin Edwards 17, 178-181, 298, 335, 372

Mestre Benon (Benon Pinto da Silva) 182, 183, 336, 373

Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos) 15, 184, 185, 212, 297, 336, 343, 373

Mestre Manoelzinho Salustiano (Manoel Salustiano Soares Filho) 58, 188, 189, 310, 337, 373

Mestre Noza (Inocêncio da Costa Nick) 190-193, 334, 338, 373

Mestre Nuca (Manoel Borges da Silva) 194, 195, 338, 373

Mestre Tamba (Cândido Santos Xavier) 196, 197, 339, 373

Mestre Valentim (Valentim da Fonseca e Silva) 198, 199, 276, 339, 357, 373

Nen Cardim 200, 201, 340, 373

Noemisa Batista dos Santos 302, 303, 340, 373

Octávio Araújo 204, 205, 341, 373

Panmela Castro 206, 207, 341, 373

Pascal Adjinakou 208, 209, 342, 373

Paulo Cesar de Jesus 210, 211, 342, 374

Pierre Verger 212, 213, 302, 325, 343

Povo Fanti (Gana) – Autoria não identificada 214, 215, 346, 375

Povo Kota (Gabão) – Autoria não identificada 216, 217, 343, 375

Povo Luba (República Democrática do Congo) – Autoria não identificada 218, 219, 344, 375

Povo Mende (Serra Leoa) – Autoria não identificada 220, 221, 344, 375

Povo Songye (República Democrática do Congo) – Autoria não identificada 222, 223, 345, 375

Povo Iorubá (Nigéria) – Autoria não identificada 224-227, 345, 346, 375

Rafaela Kennedy 228, 229, 347, 375

Raquel Trindade 230, 231, 347, 375

Rémi Samuz 232, 233, 348, 375

Rommulo Vieira Conceição 234, 235, 348, 375

Ronaldo Rego 236, 237, 349, 376

Rosana Paulino 206, 238, 239, 341, 349, 376

Rubem Valentim 132, 226-229, 340, 350, 376

Sérgio Vidal 244, 245, 350, 376

Severino Vitalino 246, 247, 351, 376

Sidney Amaral 248-251, 351, 376

Silvana Mendes 252, 253, 352, 376

Solano Trindade 166, 230, 254, 255, 333, 347, 352, 376

Sônia Gomes 253, 254, 356, 376

Tchif 258, 259, 353, 376

Tiago Gualberto 260-263, 354

Véio (Cícero Alves dos Santos) 264, 265, 354, 377

Wagner Celestino 266, 267, 355, 377

Waldeloir Rego 268, 269, 355, 377

Walter Firmo 270, 271, 356, 3770

Washington Silvera 272, 273, 356, 377

Wilson Tibério 17, 274, 275, 298, 357, 377

Xavier das Conchas 276, 277, 357, 377

Xirumba (Arlindo de Souza Amorim) 278-281, 358, 377

Yêdamaria 15, 17, 282-285, 297, 298, 358, 377

Zé Caboclo (José Antônio da Silva) 164, 286, 287, 332, 359, 377

Zimar 288, 289, 359, 377

Lista de obras

Adenor Gondim
Série *Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte*, década de 1990 [Sisterhood of Our Lady of the Good Death Series, 1990s]
Impressão digital sobre papel canson [Digital print on canson paper]; ampliação fotográfica,
35 x 26,6 cm
64 x 46 cm,
60,7 x 40,5 cm
60,5 x 80,5 cm
58 x 78 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Agnaldo Manuel dos Santos
Oxóssi, data não identificada [unkown date]
Entalhe em madeira [Wood carving], 60 x 13 x 11,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Sem título [Untitled], 1953-62
Entalhe em madeira [Wood carving], 84 x 22,5 x 24 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Maternidade [Motherhood], 1953-62
Entalhe em madeira [Wood carving], 71 x 26 x 27 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Aleijadinho (Antônio Francisco Lisboa)
Réplica da Cabeça do Profeta Jonas, data não identificada [Replica of the Head of the Prophet Jonah, unkown date]
Modelagem sobre gesso [Plaster modeling], 44 x 25 x 23,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Fragmento de talha [Fragment of Carving] - Capela N. S. da Conceição da Fazenda de Jaguara, 1783-86
Entalhe em madeira [Wood carving], 21 x 120 x 15 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Alphonse Yémadjè
Emblemas dos reis Abomey, data não identificada [Emblems of the King of Abomey, unkown date]
Aplique de tecido e bordado em tecido [Fabric and embroidery appliqué on fabric], 147 x 200 cm
Comodato [Long-Term Loan]

Sem título [untitled], década de 2009 [1980's-2009]
Bordado em tecido [Embroidery on fabric], 1,54 x 1,34 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Rei [King] *Agadja*, 2007
Aplique de tecido sobre tecido [Fabric appliqué on fabric],
94 x 108 x 0,1 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Rei [King] *Agonglo*, 2007
Aplique de tecido sobre tecido [Fabric appliqué on fabric],
81 x 117 x 1 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Rei [King] *Béhanzin*, 2007
Aplique de tecido sobre tecido [Fabric appliqué on fabric],
86,5 x 104 x 0,1 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Rei [King] *Glèlè*, 2007
Aplique de tecido sobre tecido [Fabric appliqué on fabric],
91 x 107 x 0,1 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Rei [King] *Guézo*, 2007
Aplique de tecido sobre tecido [Fabric appliqué on fabric],
84,5 x 119 x 0,1 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Rei [King] *Guézo*, 2007
Aplique de tecido sobre tecido [Fabric appliqué on fabric],
81,5 x 112,5 x 0,1 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Rei [King] *Houegbadjá*, 2007
Aplique de tecido sobre tecido [Fabric appliqué on fabric],
92 x 114 x 0,1 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Rei [King] *Hwegbaja*, 2007
Aplique de tecido sobre tecido [Fabric appliqué on fabric],
85 x 105 x 0,1 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Rei [King] *Kpengla*, 2007
Aplique de tecido sobre tecido [Fabric appliqué on fabric],
89 x 111 x 0,1 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Rei [King] *Tegbessou*, 2007
Aplique de tecido sobre tecido [Fabric appliqué on fabric],
86 x 102,5 x 0,1 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Ana das Carrancas (Ana Leopoldina Santos Lima)
Sem título [untitled], década de 1970- 2000
Barro cozido, 44,5 x 36,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Antonio Firmino Monteiro
[Marinha com barco] [Seascape with boat], 1884
Óleo sobre tela [oil on canvas],
31,7 x 52,8 x 4,2 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

[Paisagem] [Landscape], 1885
Óleo sobre tela [oil on canvas],
46 × 62 × 5,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Antonio Pulquério
Guardião 13" [Guardian 13], 2024
Cerâmica esmaltada [Glazed ceramic], 117 x 58 x 46.5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação do artista [Gift of the artist], 2024

Antônio Rafael Pinto Bandeira
Feiticeira [Sorceress], 1890
Óleo sobre tela [oil on canvas],
33 x 30 x 2,5 cm
Comodato [Long-Term Loan]

[Natureza-morta] [Still Life], 1892
Óleo sobre tela [oil on canvas],
32 x 40 x 2,3 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo

Arthur Timótheo da Costa
[Caixa de pintura do artista]
[Artist's paint box], data não
identificada [unknown date]
Óleo sobre madeira, couro e metal
[Oil on wood, leather and metal], 23,5
x 24,7 x 0,7 cm (fechada / closed)
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo

Autorretrato [Self-Portrait],
c. 1894-1922
Óleo sobre tela [oil on canvas],
64 x 48,5 x 7 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo, Doação
[Gift of] Luis Antônio Nabuco de
Almeida Braga, 2012

Lúcio, 1906
Óleo sobre tela [oil on canvas],
47 x 58 x 0,9 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo

[Retrato de menino]
[Boy portrait], 1918
Óleo sobre tela colada sobre papel
cartão [oil on canvas glued on
cardboard], 40,5 x 31,7 x 2,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo

[Paisagem] [Landscape], 1920
Óleo sobre madeira compensada
[Oil on plywood], 48,5 x 76 x 5,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo

Aston (Serge Aurélien Tehogbola Mikpon)
Stupides et inutiles [Estúpidos
e inúteis] [Stupid and useless], 2007
Instalação – materiais sintéticos,
fibras naturais, tecido e tinta
[Installation, synthetic materials,
natural fibers, fabric, and paint],
600 x 300 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo, Doação do
artista [Gift of the artist], 2011

Aurelino dos Santos
Sem título [untitled], 1995
Acrílica sobre madeira [Acrilic on
wood], 80 x 65,5 x 0,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo
Doação [Gift of] Paulo Darzé, 2013

Sem título [untitled], 2009
Acrílica sobre madeira [Acrilic on
wood], 51,5 x 71,5 x 0,4 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo

Autoria não identificada
[Unidentified authorship]
Gola de maracatu pássaros -
franja vermelha, data não
identificada [Maracatu Birds
Collar - Red Fringe, unkown date]
Tecido bordado, micanças e
canutilhos [Embroidered fabric,
beads, and bugle beads],
130 x 225 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo

Autoria não identificada
[Unidentified authorship]
Couro de Boi de Bumba-meu-
boi – Estrela do Norte, data
não identificada [Leather of Bumba-
meu-boi Bull, unknown date]
Veludo bordado, miçangas e
canutilhos [Embroidered velvet,
beads, and bugle beads],
Costura, bordado,
110,5 x 83,5 x 1,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift
of] Emanoel Araujo, 2009

Autoria não identificada
[Unidentified authorship]
São Benedito das Flores,
século XVIII [Saint Benedict of
Flowers, 18th century]
Madeira policromada e dourada,
prata [Polychromed and gilded
wood, silver], 74 x 30 x 32
(halo 21 cm)
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift
of] Emanoel Araujo, 2009

Santo Antônio de Categeró,
século XIX [Saint Anthony of
Categeró, 19th century]
Madeira policromada e metal
[Polychromed wood and metal],
80 x 30 x 31 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift
of] Emanoel Araujo, 2009

Santo Elesbão, data não
identificada [Saint Elesbaan,
unknown date]
Madeira policromada e metal
[Polychromed wood and metal],
72,5 x 33,5 x 18,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift
of] Emanoel Araujo, 2009

Santa Ifigênia, data não
identificada [Saint Iphigenia,
unknown date]
Madeira policromada [Polychromed
wood], 80 x 42 x 31 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift
of] Emanoel Araujo, 2009

Autoria não identificada
[Unidentified authorship]
Máquinas e ferramentas, séculos
XIX e XX [Machines and tools,
19th and 20th centuries]
Madeira, ferro, e em alguns
casos, fibra vegetal, dimensões
variadas [Wood, metal, and in
some cases plant fiber,
various dimensions]
Comodato [Long-term loan]

Autoria não identificada
[Unidentified authorship]
Pulseira – Balangandã,
década de 1930 [Bracelet -
Balangandã, 1930's]
Fundição, forja [foundry and
forge], 1,4 x 16,5 x 3,6 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift
of] Emanoel Araujo, 2009

Alfinete penca de balangandãs,
data não identificada [Pin - Bunch
of balangandãs, unknown date]
Fundição, forja [foundry and
forge], 2 x 11 x 8,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift
of] Emanoel Araujo, 2009

Balangandã, data não identificada
[Balangandã, unknown date]
Fundição, forja [foundry and
forge], gravura sobre prata,
6,5 x 22,5 x 23,5 cm
Comodato [Long-term loan]

Balangandã, data não identificada
[Balangandã, unknown date]
Fundição, forja [foundry and
forge], gravura sobre prata,
7,5 x 21 x 15,5 cm
Comodato [Long-term loan]

Balangandã, data não identificada
Fundição, forja [foundry and
forge], gravação sobre prata,
14 x 13 x 0,5 cm
Comodato [Long-term loan]

Autoria não identificada
[Unidentified authorship]
Estandarte de Maracatu
[Maracatu Standard] Nação
Maracatu Porto Rico, 1999
Bordado em tecido e aplicações de
lantejoula e miçanga [Embroidered
fabric with glued sequins and
beads], 152,5 x 84 x 5,5 cm
Comodato [Long-term loan]

Estandarte de maracatu Nação
Elefante [Maracatu Standard
Nação Elefante], 1995
Bordado em tecido e aplicações
de lantejoula e miçanga [Tecido
bordado, micanças e canutilhos
[Embroidered fabric with glued
sequins and beads],
210 x 126 x 0,4 cm
Comodato [Long-term loan]

Autoria não identificada
[Unidentified authorship]
Conjunto de ex-votos, data
não identificada [Ex-votos
Set, unkown date]
Entalhe em madeira; madeira
policromada, e couro dimensões
variadas [Wood carving; in some
cases, polychromed wood and
leather, various dimensions]
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo

Autoria não identificada
[Unidentified authorship]
Garrafa (Vodun) [Bottle (Vodun)],
data não identificada [unkown date]
Garrada de vidro com aplicações
de lantejoula e miçanga [glass
bottle with glued sequins and
beads], 210 x 126 x 0,4 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo

Ayrson Heráclito
Série *Bori* [Bori Series], 2008-11
Orixás [Orishas]: Oxum, Omolú ou
Obaluaê, Oxóssi, Ogum, Ossanha,
Oxalá, Tempo, Yemanjá, Xangô,
Oxumaré, Nanã, Iansã.
Ampliação sobre papel fotográfico
[Photographic print on paper],
100 x 100 cm (cada/ each)
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo, Doação do
artista [Gift of the artist], 2025

Bajado (Euclides Francisco Amâncio)
A boneca de maracatu
[The Maracatu Doll], 1985
Acrílica sobre madeira [Acrylic on
wood], 38 x 60,8 x 3,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo

Bauer Sá
Hands and Feet [Mãos e pés],
data não identificada [unkown date]
Ampliação sobre papel fotográfico
[Print on photographic paper],
39,7 x 29,7 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo

White Shoe [Sapato branco], 1991
Ampliação sobre papel fotográfico
[Print on photographic paper],
39,7 x 29,7 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo, Doação
[Gift of] Emanoel Araujo

Exu, 2000
Ampliação sobre papel fotográfico
[Print on photographic paper],
40,2 x 29,8 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo

Benedito José Tobias
Retrato de homem [Portrait
of a Man], c. 1930-40
Óleo sobre madeira compensada
[Oil on plywood],
29,2 x 23,5 x 3,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo, Doação
[Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Retrato de mulher [Portrait of a
Woman], 1934-63
Óleo sobre madeira aglomerada
[Oil on chipboard], 29,2 x 22,7 x 3 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo, Doação
[Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Retrato de mulher [Portrait of a
Woman], c. 1930-40
Óleo sobre madeira [oil on wood],
27,5 x 21,5 x 3,1 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo, Doação
[Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Porta da Policlínica [Polyclinic's
Door], c. 1930-40
Óleo sobre tela [Oil on canvas],
95 x 74,5 x 3,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo, Doação
[Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Retrato de mulher [Portrait of a
Woman], c. 1930-40
Óleo sobre madeira [oil on wood],
27,5 x 21,5 x 3,1 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo, Doação
[Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Sem título [untitled], 1962
Óleo sobre madeira aglomerada
[oil on shipboard], 41 x 32 x 3,3 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo

Carolina Maria de Jesus
Título de eleitor [Voter registration
card], 1965
Papel [Paper], 10,3 x 15,3 cm
Comodato [Long-Term Loan]

Fac-símile do manuscrito de
Quarto de despejo [Facsimile
of the manuscript of The Wish
Room], 1960
Papel [Paper], 29,2 x 21 cm
Comodato [Long-Term Loan]

Carybé (Hector Julio Páride Bernabó)
Oxóssi, década de 1990 [1990's]
Entalhe em madeira e couro
[Wood and leather carving],
175,5 x 155 x 0,2 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo

Álbum *Compadre de Ogum*
[Buddy of Ogum Album], 1997
Serigrafia sobre papel [Silk screen
on paper], 75 x 33 x 30,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo

Ciça (Cícera Fonseca da Silva)
Máscara [Mask], década de
1940-década de 2000
[1940s and 2000s]
Barro cozido e policromado
[Polychromed fired clay],
23 x 19,5 x 0,4 cm
Acervo [Collection] Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo, Doação
[Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Crisaldo Morais
Dama do maracatu [Lady of
Maracatu], década de 1960-97
[1960s-97s]
Acrílica e grafite sobre tela
[Acrylic and graphite on canvas],
80 x 60 x 2,5 cm

Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Cyprien Tokoudagba
Sem título [untitled], data não identificada [unkown date]
Acrílica sobre papel [Acrilic on paper], 100,6 x 67 x 3,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Egoun goun (Koulito), data não identificada [unknown date]
Acrílica sobre tela Acrylic on canvas], 92 x 62 x 2,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2012

Aziza – Espírito da floresta [Aziza – Forest Spirit], data não identificada [unkown date]
Acrílica sobre tela [Acrilic on canvas], 165 x100 x 0,4 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Daniel Ramos
Exu é amor [Exu is Love], 2024
Neon LED e madeira [Neon LED and wood], 124 x 70 x 2,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação do artista [Gift of the artist], 2025

Diego Mouro
Gente [People], 2023
Óleo sobre tela [Oil on canvas], 100 x 160 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Phillip Graham Steele, 2024

Dominique Zinkpè
Abomey, 2006
Acrílica sobre tela [Acrilic on canvas], 180 x 150 x 2,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Croix [Cruz] [Cross], 2007
Entalhe em madeira, lâmpada e impressões fotográficas em plástico [Carved wood, lamp and photographic prints on plastic], 241,5 x 159,6 x 114 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação do artista [Gift of the artist], 2025

Edival Ramosa
Sem título [untitled],data não identificada [unkown date]
Fibra vegetal, material sintético, metal e tinta metálica [Plant fiber, synthetic material, metal and metallic paint], 75 x 33 x 30,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Toy for Leonardo da Vinci, Brinquedo para Leonardo da Vinci], 1968
Madeira policromada [Polychrome wood], 150 cm Ø
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Edwige Aplogan
Sem título [untitled], data não identificada [unkown date]
Plástico e metal [Plastic and metal], 38 x 46 x 31 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

L'étrange blessure [A ferida estranha] [the strange wound], 2002
Acrílica sobre madeira [Acrilic on wood], 86,5 x 61 x 0,3 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Dialogue rouge [Diálogo vermelho] [Red Dialogue], 2003
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas], 152 x 125 x 3 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação do artista [Gift of the artist], 2011

Emanoel Araujo
*Baobá [*Baobab], 2006–07
Madeira policromada [Polychrome wood], 248 × 119 × 102 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação do artista [Gift of the artist], 2009

Autorretrato [Self-Portrait], 1966
Xilogravura sobre papel [Woodcut on paper], 96 × 66 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Gottfried Stutzer Junior, 2025

Sem título [Untitled], 2004
Madeira policromada [Polychrome wood], 220 x 40 x 18,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Gottfried Stutzer Junior, 2025

Emmanuel Zamor
[Camarões] [Shrimps], 1916
Óleo sobre madeira [Oil on wood], 16 × 24 × 0,4 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Estevão Roberto da Silva
[Natureza morta] [Still Life], 1889
Óleo sobre madeira [Oil on canvas], 70.2 × 80.1 × 5.8 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Euloge Glèlè
Dassi (Figura de Vodun) [Dassi (Vodun Figure)], 2007
Terracota policromada [Polychrome terracotta], 31,5 x 20 x 20 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Legba (Figura de Vodun) [Legba (Vodun Figure)], 2007
Terracota policromada [Polychrome terracotta], 36,5 × 21 × 19 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação do artista [Gift of the artist], 2011

Homme à trois têtes (Figura de Vodun) [Homem de três cabeças], 2007
Terracota policromada, 36,5 x 20 x 13 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Jarre de Richesse (Figura de Vodun) [Garrafa de riqueza] [Bottle of Wealth (Vodun Figure)], 2007
Terracota policromada [Polychrome terracotta], 25 x 17 x 16 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Reine des Pythons (Figura de Vodun) [Reino das pitons] [Pythons' Kingdom (Vodun Figure)], 2007
Terracota policromada [Polychrome terracotta], 36,5 x 19,5 x 16,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Revenant Houeto (Figura de Vodun) Egungun [Houeto, o retornado] [Renevant Houeto (Vodun Figure) Egungun [Houeto, the Returned], 2007
Terracota policromada [Polychrome terracotta], 31 x 19,5 x 13 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Sakpata (Figura de Vodun) [Sakpata (Vodun Figure)], 2007
Terracota policromada [Polychrome terracotta], 37 x 18 x 15 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Tchango (Figura de Vodun) [Tchango (Vodun Figure)], 2007
Terracota policromada [Polychrome terracotta], 31,2 x 19 x 17 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Eustáquio Neves
Arturos, 1994
Impressão digital em Fine Art e pigmento mineral sobre papel [Digital Fine Art print and mineral pigment on paper], 54 x 78 x 1,6 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Arturos, 1994
Impressão digital em Fine Art e pigmento mineral sobre papel [Digital Fine Art print and mineral pigment on paper], 97,5 x 66,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Arturos, 1994
Impressão digital em Fine Art e pigmento mineral sobre papel [Digital Fine Art print and mineral pigment on paper], 97,5 x 66,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Arturos, 1997
Impressão digital em Fine Art e pigmento mineral sobre papel [Digital Fine Art print and mineral pigment on paper], 61 x 48 x 0,2 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Arturos, c. 2000
Impressão digital em Fine Art e pigmento mineral sobre papel [Digital Fine Art print and mineral pigment on paper], 72 x 49,5 x 1,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Aberto pela Aduana (livro de artista) [Oppened by Customs (artist's book)], 2019
Impressões, collagens e tinta [Prints, collages and ink], 24 x 22.5 x 11 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Fela Kuti
Zombie, 1977
Disco de vinil [Vinyl record], 31 x 31 cm
Capa [Cover by] Lemi Ghariokwu (Lagos, Nigeria) – 1955
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Carlos Moore, 2015

Flávio Cerqueira
Passarinho [Little Bird], 2013
Bronze e madeira [Bronze and wood], 174 × 59 × 43 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Georges Valris
Bandeira [Flag], identificada [unkown date]
Bordado em tecido com lantejoulas [Fabric embroidered with sequins], 56 x 44 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Baron Samedi, data não identificada [unkown date]
Bordado em tecido com lantejoulas [Fabric embroidered with sequins], 88 x 64 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Gérard Quenum
Egun, 2007
Entalhe em madeira [carved wood], 225 x 35 x 35 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

De noite em São Paulo [At Night in São Paulo], 2010
Acrílica sobre tela [Acrilic on canvas], 175,5 x 155 x 0,2 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Série *Os veteranos* [The Veterans series], 2010
Metal, látex, plástico e fio sintético [Metal, latex, plastic, and synthetic thread]:
44.5 x 23,7 x 18.2 cm
43.5 x 23,4 x 18,2 cm
41,2 x 23,3 x 18,5 cm
49,6 x 23,5 x 18,8 cm
36,2 x 23 x 17 cm
37,7 x 23 x 18 cm
40,4 x 23,5 x 17,5 cm
51,5 x 23,4 x 23 cm
37,5 x 23,2 x 18 cm
39 x 23 x 18,6 cm
41,5 x 23,8 x 17,5 cm
41,5 x 23 x 18,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação do artista [Gift of the artist], 2012

Gustavo Nazareno
Emanoel Araujo as Preto Velho, 2023
Óleo sobre tela [oil on canvas], 42 x 32 x 4 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação do artista [Gift of the artist]

Heitor dos Prazeres
Sem título [untitled], 1957
Guache sobrepapel [Gouache on paper], 28 x 18 x 2,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação de [Gift of] Emanoel Araujo, 2014

Sem título [untitled], 1957
Guache sobre papel [Gouache on paper], 34 x 27 x 1,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Sem título [untitled], 1960
Óleo sobre madeira [Oil on wood], 44,4 x 45,5 x 0,4 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Hélio Oliveira
Peji, 2006
Matriz de xilogravura [Woodcut matrix], 47,1 x 66 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação de [Gift of] Emanoel Araujo, 2012

Sem título [untitled], 2006
Matriz de xilogravura [Woodcut matrix], 43,1 x 72,9 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Sem título [untitled], 2006
Matriz de xilogravura [Woodcut matrix], 39,8 x 57,5 x 0,4 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Iaôs, 2006
Matriz de xilogravura [Woodcut matrix], 53 x 37,8 x 3,7 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

James Recule
Bandeira – La Sirène, data não identificada [Flag - La Siréne, unkown date]
Bordado em tecido [Embroidery on fabric], 79,5 x 60,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Jerônimo Miranda (Luiz Jerônimo Camelo Cabral)
Bandeira do Divino Espírito Santo [Holy Spirit Banner], 2004
Bordado em tecido e aplicações de lantejoula e miçanga [Embroidered fabric with sequin and bead appliqués], 195 x 120 x 12 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

João Alves
Incêndio no Pelourinho, década de 1950 [Fire in Pelourinho, 1950s]
Óleo sobre tela [oil on canvas], 48,2 x 63 x 3,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

João Timótheo da Costa
[Retrato de mulher] [Portrait of a woman], c. 1894-30
Óleo sobre tela [oil on canvas], 40 x 40 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

[Pórtico da antiga Escola Nacional de Belas Artes] [Portico of the old Escola Nacional de Belas Artes], 1925
Óleo sobre tela [oil on canvas], 58,5 x 74 x 6,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Desconhecido [Unknown], 1927
Óleo sobre tela [oil on canvas], 74,6 x 63 x 7 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

[Retrato masculino] [Male Portrait], 1928
Óleo sobre tela [oil on canvas], 56,2 x 48,2 x 0,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

[Paisagem] [Landscape], 1960
Óleo sobre madeira [oil on wood], 25 x 27,8 x 0,3 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Jorge dos Anjos
Sem título [untitled], 2002
Cinzeladura em pedra sabão [Carved soapstone], 218 x 22,9 x 22 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação do artista [Gift of the artist], 2012

José Adário dos Santos
Ferramenta de Orixás [Tool of Orishas] – Ossaim/Ogum/Oxóssi, data não identificada
Ferro forjado [forged iron], 73 x 59 x 15 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Ferramenta de Orixás [Tool of Orishas] – Exu/Ogum, data não identificada [Exu/Ogum Xoroquê, unknown date]
Ferro forjado, 97 x 58 x 13 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Ferramenta de [Tool of] Exu/ Ogum Xoroquê, data não identificada [unkown date]
Ferro forjado [forged iron], 79,5 x 69 x 15 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Ferramenta de Orixás [Tool of Orishas] – Ossaim/Oxumaré, data não identificada [unkown date]
Ferro forjado [forged iron], 82 x 20 x 12 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Exu fêmea, c. 1990
Ferro forjado [forged iron], 42 x 23,5 x 29,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Exu, c. 1990
Ferro forjado [forged iron], 43 x 19 x 27 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Ferramenta de Orixá [Tool of Orishas] - *Opá Ossaim*, 1994
Ferro forjado [forged iron], 102 x 32 x 27 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Tempo, 2019
Ferro forjado [forged iron], 86 x 30 x 37 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Exu de Ogum, 2019
Ferro forjado [forged iron], 64 x 43 x 13 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Exu Gira Mundo, 2019
Ferro forjado [forged iron], 82 x 20 x 12 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

José Raimundo
A congada da festa de Nossa Senhora do Rosário [The Congada of Our Lady of The Rosary's party], 2013
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas], 70 x 90,3 x 3,8 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Jefferson Ferrão da Silva, 2017

José Teófilo de Jesus
Símbolos da Paixão de Cristo – Cálice Sagrado, Flagelação, Véu de Mônica, Crucificação, século XVIII [Symbols of the Passion of Christ series - Holy Chalice, Flagellation, Veil of Veronica, Crucifixion, 18th century
Óleo sobre tela [oil on canvas], 198 x 97 x 4 cm (cada)
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2022

Juniara Albuquerque
Ousia, da série *Seca: experimentando a vida após a morte morte* [Ousia, from the series Drought: Experiencing Life After Death], 2022
Pintura automotiva sobre estrutura de ossos de boi [Automotive paint on ox bone structure], 63 x 54 x 28 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação da artista [Gift of the artist], 2025

Kifouli Dossou
Máscara Gueledé, data não identificada [Gueledé Mask, unkown date]
Entalhe em madeira policromada [Polychrome carved wood], 41 x 30 x 35 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Máscara Gueledé – Football com copa [Gueledé Mask - Football With Cup], 2007
Entalhe em madeira policromada [Polychrome carved wood], 105,5 x 16,5 x 17,3 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Máscara Gueledé - Egoun [Gueledé Mask - Egoun], 2007
Entalhe em madeira policromada [Polychrome carved wood], 103 x 15,5 x 14,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Vodoun Dan – Divindade de Azouassi [Vodun Dan - Azouassi's Deity], 2007
Entalhe em madeirapolicromada [Polychrome carved wood], 135 x 37 x 33,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Mi Si Gbé – Respectez la vie [Respeite a vida] [Respect Life], 2014
Entalhe em madeira [Carved wood], 300 x 45 cm Ø
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação do artita [Gift of the artist], 2015

Lita Cerqueira
Menino marceneiro [Young Carpenter], 1990
Ampliação sobre papel fotográfico [Enlargement on photographic paper], 45 x 30 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Sem título [untitled], 2000
Ampliação sobre papel fotográfico [Enlargement on photographic paper], 48,7 x 36,7 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

M'barek Bouhchichi
Nous sommes ce que vous ne voulez pas voir [Nós somos o que vocês não querem ver] [We Are What You Don't Want to See], 2023
Barro cozido sobre base de madeira [Fired clay on wooden bases]
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2024

M.L.C. (Maria de Lourdes Cândido)
Fotógrafo, século XX [Photographer, 20th century]
Barro cozido policromado [Polychrome fired clay], 21 x 27 x 0,7 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, DOação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

M.C.M. (Maria Cândido Monteiro)
Adões e Evas no Paraíso, século XX [Adams and Eves in Paradise, 20th century]
Barro cozinho policromado [Polychrome fired clay], 25 x 30 x 5,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

M.S.C. (Maria Socorro Cândido)
Catedral, século XX [Cathedral, 20th century]
Barro cozido policromado [Polychrome fired clay] 25,5 x 26,5 x 2,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Madalena dos Santos Reinbolt
Sem título [Untitled], 1969-77
Bordado em juta [Embroidery on fabric],92,5 x 115,5 x 5,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Jânio presidente - 1960, década de 1960 [President Jânio - 1960, 1960s]
Óleo sobre tela [oil on canvas], 53,5 x 63,5 x 2,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Manoel Messias
No pontal distante, década de 1960 [At the distant headland, 1960s]
Xilogravura sobre papel sobre compensado, 191 x 107 x 3,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2012

Manuel Eudócio Rodrigues
Figuras do bumba meu boi, data não identificada [Bumba meu boi figures, unkown date]
Barro cozido policromado [Polychrome fired clay], 135,5 X 28 X 51 cm
Comodato [Long-Term Loan]

Maria Auxiliadora Silva
Refeição [Meal], 1970
Acrílica sobre aglomerado [Acrylic on particle board], 19 x 27 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Maria Lídia Magliani
Série *Cartas* [Letters series], 2009-10
Acrílica sobre papel [Acrylic on paper], 308,5 x 69,5 x 0,4 cm (instalação) [instalation]
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Mario Cravo Neto
Série *Laróyè*, 2000
Ampliação analógica sobre papel Cibachrome Classic [Analog enlargement on Cibachrome Classic paper], 70,5 x 100,5 x 1,8 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Maureen Bisilliat
Bumba-meu-boi na Festa de São João [Bumba-meu-boi in Saint John's Party], 1978
Ampliação analógica sobre papel Ilford [Analog enlargement on Ilford paper], 65 x 55 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Maurício Flandeiro (José Maurício dos Santos)
Barco [Boat], 1970–2000
Folha de flandres forjada [Forged sheet metal (flanders steel)], 53 x 22 x 55 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Maurino Araújo
São Francisco, década de 1970 [San Francisco, 1970's]
Entalhe em madeira [Carved wood], 48,5 x 31 x 38 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Anjo negro [Black Angel], 1976
Entalhe em madeira [Carved wood], 81 x 39,5 x 43 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Melvin Edwards
Horonya Muru, da série [from the series] *Lynch Fragments* [Fragmentos linchados], 1988
Aço [forged still], 19 x 25 x 16 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

For moisture [Para umidade], da série [from the series] *Lynch Fragments* [Fragmentos linchados], 1992
Aço [forged still], 20 x 30 x 30 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Awake Dreams in New York [Sonhos lúcidos em Nova York], da série [from the series] *Lynch Fragments* [Fragmentos linchados], 2001
Aço [forged still], 40 x 30 x 30 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Night Work in Vermont [Trabalho noturno em Vermont], da série [from the series] *Lynch Fragments* [Fragmentos linchados], 2003
Aço [forged still], 15 x 25 x 25 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Luanda, We Remember Francisco Romão [Luando, nós lembramos de Francisco Romão], da série [from the series] *Lynch Fragments* [Fragmentos linchados], 2005
Aço [forged still], 15 x 25 x 25 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Mestre Benon
(Benon Pinto da Silva)
Chapéu de guerreiro, década de 1940-2000 [Warrior Hat, 1940s-2000s]
Papel, tecido, fibra vegetal, miçanga, vidro [Paper, fabric, plant fiber, beads, glass], 62,5 x 41,5 x 33 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Chapéu de guerreiro, década de 1940-2000 [Warrior Hat, 1940s-2000s]
Papel, tecido, fibra vegetal, miçanga, vidro [Paper, fabric, plant fiber, beads, glass], 45,5 x 53,5 x 36,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos)
Iwin Ig – I – Espírito da árvore I [Iwin Ig – I – Spirit of the Tree I], 1980
fibra vegetal, miçanga, concha, tecido sintético, tecido natural [Plant fiber, beads, shell, synthetic fabric, and natural fabric], 195 x 50 x 16,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Omo Ossain, 1999
fibra vegetal, miçanga, concha, tecido sintético, tecido natural [Plant fiber, beads, shell, synthetic fabric, and natural fabric], 164 x 20,5 x 18 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Dan – A serpente do além [The Serpent From Beyond], 1994
fibra vegetal, miçanga, concha, tecido sintético, tecido natural [Plant fiber, beads, shell, synthetic fabric, and natural fabric], 111 x 82 x 28 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Opá Aye Orun – Cajado do ancestral [Ancestral Staff], 1995
fibra vegetal, miçanga, concha, tecido sintético, tecido natural [Plant fiber, beads, shell, synthetic fabric, and natural fabric], 182 x 24 x 23 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Ema, 1999
fibra vegetal, miçanga, concha, tecido sintético, tecido natural [Plant fiber, beads, shell, synthetic fabric, and natural fabric], 181 x 43 x 19,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Opa Exin ati eye Meji – Grande cetro da lança com dois pássaros [Large scepter of the spear with two birds], 1999
fibra vegetal, material sintético e tecido natural [Plant fiber, synthetic material, and natural fabric], 300 x 68 x 28 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Igi Bojuto Onan Meta – A árvore vigia dos três caminhos [The lookout tree of the three paths], 2003
fibra vegetal, material sintético e tecido natural [Plant fiber, synthetic material, and natural fabric], 50,5 x 36,2 x 8,2 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Mestre Guarany (Francisco Biquiba dy Lafuente)
Carranca do rio São Francisco, século XX [Carranca of the São Francisco River, 20th century]
Entalhe em madeira policromada [Polychrome carved wood], 86 x 22 x 50 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Mestre Manoelzinho Salustiano (Manoel Salustiano Soares Filho)
Vestimenta de caboclo de lança do do [Caboclo de Lança Garements from] *Maracatu Piaba de Ouro*, 2003
Fibra vegetal, fitas de fibra sintética, lantejoulas, tecido sintético e plástico [Plant fiber, synthetic fiber ribbons, sequins, synthetic fabric, and plastic], 300 x 100 x 83 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Mestre Noza
(Inocêncio da Costa Nick)
Álbum *Vida de Lampião*, década de 1960 [Lampião's Life Album, 1960's]
Xilogravura sobre papel [Woodcut on paper]
23,5 x 27 cm (cada) [each]
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo,Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Mestre Nuca
(Manoel Borges da Silva)
Pavão, século XX [Peacock, 20th century]
Barro cozido [Fired clay], 75 x 46 x 41 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Mestre Tamba (Cândido Santos Xavier)
Viagens dos Exus, década de 1970 [Voyages of the Exus, 1970's]
Barro cozido policromado [Polychrome fired clay], 44 x 32 x 44 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Mestre Valentim
(Valentim da Fonseca e Silva)
Cariátide, século XVIII [Caryatid, 18th century]
Entalhe em madeira policromada [Polychrome carved wood], 104 x 35 x 18 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Néia Martins
Vó [Grandmother], 2014
Gravura em metal sobre papel [Calcography on paper], 26,5 x 39 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Nen Cardim
Una Fragmento II, 2006
Madeira envernizada, metal, vidro [Varnished wood, metal and glass], 152 x 205 x 120 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2012

Una Fragmento III, 2006
Madeira envernizada, metal, vidro [Varnished wood, metal and glass], 220 x 190 x 150 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Noemisa Batista dos Santos
Professora, década de 1980 [Teacher, 1980's]
Barro cozido policromado [Polychrome fired clay], 31,5 x 21,6 x 16,2 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Octávio Araújo
Iemanjá - Rainha do Mar [Iemanjá - Queen of The Sea], 1972
Litografia sobre papel [Lithograph on paper], 47,9 x 64 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Juno, 1972
Litografia sobre papel [Lithography on paper], 64,7 x 50,2 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Panmela Castro
Emanoel Araujo, da série *Artistas no Ateliê* [from the series Artists in The Studio], 2023
Óleo sobre linho [Oil on linen], 90 x 110 x 8 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação da artista [Gift of the artist], 2025

Pascal Adjinakou
Vestimenta Egun - Olowo Yeye [Egun Garment – Olowo Yeye], 2007
Bordado em tecido, madeira, miçanga, concha, metal [Embroidered fabric, wood, beads, shell, metal], 176 x 70 x 55 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Pascal Adjinakou e [and] **Kifouli Dossou**
Vestimenta Geledé [Geledé Garment], 2007
Madeira policromada, tecido, lantejoula [Polychrome carved wood, fabric and sequins], 205 x 65 x 55 cm Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação do artista [Gift of the artist], 2011

Paulo Cesar de Jesus
Carrinho de café, década de 2000 [Coffee Cart, 2000's]
Madeira policromada, metal e plástico [Polychrome carved wood, metal and plastic], 165,5 x 115 x 39,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Pierre Verger
O pintor [The Painter] *João Alves*, 1946
Ampliação analógica sobre papel Ilford [Analog enlargement on Ilford paper], 47,8 x 41 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Candomblé Joãozinho da Goméia, 1946
Ampliação analógica sobre papel Ilford [Analog enlargement on Ilford paper], 100 x 100 x 0,3 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Cantor e compositor [Singer and Composer] *Dorival Caymmi*, 1946
Ampliação analógica sobre papel Ilford [Analog enlargement on Ilford paper], 44 x 43 x 1,8 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Sophia de Exu, 1946-50
Ampliação analógica sobre papel Ilford [Analog enlargement on Ilford paper], 60,7 x 50,5 x 1,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Os escultores [The Sculptors] *Agnaldo Manuel dos Santos e* [and] *Mario Cravo Jr.*, 1946-51
Ampliação analógica sobre papel Ilford [Analog enlargement on Ilford paper], 47,5 x 40 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Retrato de [Portrait of] *Ialorixá Maria Bibiana do Espírito Santo - Mãe Senhora do Ilê Axé Opô Afonja*, 1948-67
Ampliação analógica sobre papel Ilford [Analog enlargement on Ilford paper], 60,5 x 50,5 x 1,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Povo Ashanti (Gana) – Autoria não identificada
Banco, data não identificada [unkown date]
Entalhe em madeira [Carved wood], 29,5 x 48 x 20,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Povo Attie (Costa da Guiné) – Autoria não identificada
Estatueta feminina, data não identificada [unkown date]
Entalhe em madeira policromada [Polychrome carved wood], 36,4 x 11,5 x 12 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Povo Bamana (Mali) – Autoria não identificada
Estatueta, data não identificada [Tviwara Mask (Antelope) unkown date]
Entalhe em madeira [Carved wood], 58,5 x 11,5 x 40,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Povo Bambara e Malinke (Mali) – Autoria não identificada
Máscara Tyiwara (antílope), data não identificada [unkown date]
Entalhe em madeira,
26,3 x 56,2 x 8,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Povo Bamileque (Camarões) – Autoria não identificada
Máscara Elefante, século XX [Elephant MAsk, 20th Century]
Bordado em tecido e aplicações de miçanga [Embroidery on fabric and beads apliqué], 118 x 41 x 25 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Povo Bijagó (Guiné-Bissau) – Autoria não identificada
Adorno de braço, data não identificada [unkown date]
Entalhe em madeira policromada [Polychrome carved wood],
27 x 27,8 x 2,2 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Adorno de cabeça/Máscara – Hipopótamo, data não identificada [Head Ornament/ Hipopotamus Mask, unkown date]
Entalhe em madeira policromada [Polychrome carved wood] e tecido, 24 x 23,5 x 56 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Adorno de cabeça/Máscara – Tubarão, data não identificada [unkown date]
Entalhe em madeira policromada e fibra vegetal [Polychrome carved wood and plant fiber],
50,5 x 60,5 x 11,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Adorno de cabeça/Máscara – Vaca, data não identificada [Hear ornament/ Cow Mask, unkown date]
Entalhe em madeira policromada [Polychrome carved wood],
38,7 x 49 x 28 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Adorno de cabeça/Máscara – Utempa, data nãoidentificada [Head Ornament/ Utempa Mask, unkown date]
Entalhe em madeira policromada policromada e fibra vegetal vegetal [Polychrome carved wood and vegetal fiber], 95 x 60,5 x 0,6 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Máscara vaca-bruto, século XX [Vaca-bruto Mask, 20th century]
Entalhe em madeira policromada policromada, fibra vegetal e vidro [Polychrome carved wood, plant fiber and glass], 35,5 x 53 x 34 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Povo Bini (Nigéria) – Autoria não identificada
Guardas do palácio, data não identificada [Palace Guard, unkown date]
Bronze fundido [Cast bronze],
37 x 31,5 x 0,6 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Povo Bobo e Bwaba (Burquina Faso) – Autoria não identificada
Máscara, data não identificada [Mask, unkown date]
Entalhe em madeira policromada [Polychrome carved wood],
250 x 34 x 42 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Povo Dan (Costa do Marfim e Libéria) – Autoria não identificada
Máscara facial Dan Mau, século XX [Dan Mau Facial Mask, 20th century]
Entalhe em madeira [Carved wood], 250 x 34 x 42 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Povo Dogon (Mali) – Autoria não identificada
Máscara Kanaga, data não identificada [Kanaga Mask, unkown date]
Entalhe em madeira policromada [Polychrome carved wood],
81 x 59 x 18,7 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Povo Ejaghan (Camarões e Nigéria) – Autoria não identificada
Máscara, data não identificada [Mask, unkown date]
Entalhe em madeira policromada [Polychrome carved wood], couro e fibra vegetal [Polychrome carved wood, leather and vegetal fiber],
74 x 73,5 x 42 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Povo Fang (Guiné Equatorial) – Autoria não identificada
Figura com caixa de relicário, data não identificada [Figure with Reliquary Box, unkown date]
Entalhe em madeira [Carved Wood], 70,5 x 29,5 x 30 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Figura de relicário, data não identificada [Reliquary Figure, unkown date]
Entalhe em madeira e fibra vegetal [Carved wood and plant fiber], 61 x 20 x 19 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Povo Fanti (Gana) – Autoria não identificada
Bandeira Asafo, data não identificada [Asafo Flag, unkown date]
Aplique de tecido e bordado em tecido [Fabric apliqué and embroidery on fabric], 98 x 148 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Povo Igbo (Nigéria) – Autoria não identificada
Máscara, século XX [Mask, 20th century]
Entalhe em madeira policromada [Polychrome carved wood],
31 x 49 x 27 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Povo Kota (Gabão) – Autoria não identificada
Figura de relicário, século XX [Reliquary Figure, 20th century]
Entalhe em madeira e cobre [Carved wood and copper],
58 x 28,6 x 6,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Povo Luba (República Democrática do Congo) – Autoria não identificada
Banco Mbombo, século XX [Mbombo Stool, 20th century]
Entalhe em madeira [Carved wood], 35,5 x 26 x 21,7 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Povo Maconde (Moçambique) – Autoria não identificada
Máscara, data não identificada [Mask, unkown date]
Entalhe em madeira, [Carved wood], 24,3 x 16 x 26 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Povo Mende (Serra Leoa) – Autoria não identificada
Máscara sowei, século XX [Sowei Mask, 20th century]
Entalhe em madeira e tinta [Carved wood and paint],
41 x 22 x 28 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Povo Songye (República Democrática do Congo) – Autoria não identificada
Máscara Kifwebe, século XX [Kifwebe Mask, 20th century]
Entalhe em madeira policromada [Polychrome carved wood],
46 x 26 x 21,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Estatueta inquice, século XX [Nkisi Statuette, 20th century]
Entalhe em madeira, metal, pigmentação, couro, plumária, fibra vegetal, cabaça e chifre de animal [Carved wood, metal, pigment, leather, featherwork, plant fiber, gourd and animal horn], 56,5 x 39,8 x 42,6 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Eduardo Couto, 2011

Povo Iorubá (Nigéria) – Autoria não identificada
Pilão de Xangô (Iemanjá e Ibejis), data não identificada [Xangô Pestle (Iemanjá and Ibejis), unkown date]
Entalhe em madeira policromada e fibra vegetal [Polychrome carved wood and plant fiber],
52 x 22,5 x 21,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Máscara Egungun, século XX [Egungun Mask, 20th century]
Entalhe em madeira [Carved wood], 46,3 x 28 x 36,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Máscara gueledé, século XX [Gelede Mask, 20th century]
Entalhe em madeira e tinta [Carved wood and paint],
40,5 x 36 x 45,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Ibeji, século XIX [19th century]
Entalhe em madeira, fibra vegetal, búzios, contas e tinta [Carved wood, plant fiber, cowrie shells, beads, and paint], 46,5 x 14,5 x 10 e 48 x 14 x 10 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Oxê de Xangô – Ferramenta de Orixá, século XX [Oxê de Xangô - Orisha Tool, 20th century]
Entalhe em madeira [Carved wood], 61 x 19,5 x 16 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Insígnia de Exu, século XX [Exu Badge, 20th century]
Entalhe em madeira [Carved wood], 54 x 15 x 20,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Povo Senufo (Costa do Marfim) – Autoria não identificada
Estatueta, data não identificada [Statuette, unkown date]
Entalhe em madeira [Carved wood], 84,5 x 19,5 x 21 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Porta, data não identificada [unkown date]
Entalhe em madeira [Carved wood], 158,5 x 88 x 0,9 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Povo Tchokwe (Angola) – Autoria não identificada
Máscara Mwana pwo [Mwana PWO mask], 1960-70
Entalhe em madeira policromada, fio de algodão, fibra vegetal e metal [Polychrome carved wood, cotton string, plant fiber and metal], 41 x 26 x 27 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Povo Yombe (República Democrática do Congo) – Autoria não identificada
Estatueta Pfemba, data não identificada [Pfemba Statuette,unkown date]
Entalhe em madeira [Carved wood], 24,5 x 9,8 x 8,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Rafaela Kennedy
Vaskeseterna [Eternal Vaskes], 2019
Impressão digital em papel Photo Rag Ultra Smooth, 120 x 80 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação da artista [Gift of the artist], 2025

Raquel Trindade
Pau desebo [Greasy Pole], 1967
Óleo sobre tela [oil on canvas],
101 x 51 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Rémi Samuz
Cinco personagens à procura de um autor [Five Characters in Search of an Author], 2014
Arame metálico [Metal wire],
180 x 50 x 30 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Doação do artista [Gift of the artist], 2015

Rommulo Vieira Conceição
Duas pias ou quando o lugar se transforma em conteúdo [Two Sinks or When The Place Turns Into Content], 2019
Porcelana e resina policromadas [Polychrome porcelain and resin],
32,5 x 170 x 100 cm (pia) [sink]
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação do artista [Gift of the artist], 2019

Ronaldo Rego
Casinha dos erês [Erês' little house], 1992
Entalhe em madeira policromada e metal [Polychrome carved wood and metal], 92 x 60 x 14,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Elegbá/Coquén, 1993
Entalhe em madeira policromada e metal [Polychrome carved wood and metal], 100 x 50 x 10 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Rosana Paulino
¿História Natural? [livro de artista] [¿Natural History? (artist's book)], 2016
Impressões sobre papel e sobre tecido (linoleogravura e ponta seca); costura em tecido; aquarela, carvão, colagem sobre papel [Prints on paper and fabric (linocut and drypoint), stitching on fabric, watercolor, charcoal, collage on paper], 29,5 x 39,7 x 1,5 cm (livro) [book] | 31,6 x 42,7 x 3,4 cm (caixa) [box] cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação da artista [Gift of the artist], 2016

Rubem Valentim
Objeto emblemático n.1 (tríptico), data não identificada [Emblematic Object no.1 (triptych), unkown date]
Entalhe em madeira policromada [Polychrome wood and metal], 198 x 70 x 70 cm) [each] cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Objeto emblemático n.3 [Emblematic Object no.3], 1969
Entalhe em madeira policromada [Polychrome wood and metal], 219 x 74 x 35 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Objeto emblemático n.6 [Emblematic Object no.6], 1969
Entalhe em madeira policromada [Polychrome wood and metal], 222 x 83 x 33 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Emblema – Logotipo poético [Emblem - Poetic Logo], 1975
Acrílica sobre tela [Acrilic on canvas], 50 x 70 x 2,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Relevo emblema [Emblem Relief], 1982
Relevo sobre madeira e metal [Relief on wood and metal], 12 x 72 x 0,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Emblema 87 [Emblem 87], 1987
Acrílica sobre tela [Acrilic on canvas], 102 x 75 x 0,4 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Sem título [untitled], 1989
Serigrafia sobre papel [Screen printing on paper], 146 x 98 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Sem título [untitled], 1990
Serigrafia sobre papel [Screen printing on paper], 35,1 x 30,3 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Sérgio Vidal
Marcenaria [Carpentry], 1973
Óleo sobre tela [oil on canvas], 56 x 76 x 3,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Sidney Amaral
Acesso restrito [Restricted Access], 2006
Mármore, bronze e cerâmica [Marble, bronze, and ceramic], 240,5 × 503 × 82 cm (a medida pode variar de acordo com a forma de exposição) [dimentions may vary depending on the display format]
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação do artista [Gift of the artist], 2015

A ovelha e eu [The Sheep and I], 2011
Acrílica sobre tela [Acrilic on canvas], 210 × 138,5 × 2,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Sem título [untitled], 2012
Bronze e latão fundido [cast bronze and brass], 15 x 30 x 0,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Incômodo (estudo) [Discomfort (study)], 2014
Aquarela sobre papel [Watercolor on paper], 52 x 59 (laterais) [side panels]; 107,5 x 77 (central) [central panel] cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Silvana Mendes
Sem título, da série *Frestas III* [Untitled, from the series Cracks III], 2024
Colagem digital impressa [Printed digital collage], 170 x 143 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação da artista [Gift of the artist], 2025

Simplice Ajaiy
Máscara Gueledé com cruz e figuras, data não identificada [Gueledé Mask with cross and figures] unkown date]
Entalhe em madeira [Carved wood], 34 x 29 x 36 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Solano Trindade
Sem título [untitled], 1969
Óleo sobre tela [oil on canvas], 59,1 x 69,7 x 4 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Antônio Carlos Kfouri, 2015

Sônia Gomes
Ato, da série *Torções* [Act, from the series Twists], 2012
Tecido, metal e plástico [Fabric, metal, and plastic], 228 x 78 x 38 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação da artista [Gift of the artist], 2014

Tchif
Sem título [untitled], data não identificada [unkown date]
Acrílica sobre tela [Acrilic on canvas], 159,5 x 203,5 x 5,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Carnaval de Couleurs [Carnaval das cores] [Carnival of Colors], 2007
Acrílica e pigmentos naturais sobre tela [Acrylic and natural pigments on canvas],141 x 202,5 x 4 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação do artista [Gift of the artist], 2011

Tiago Gualberto
Sem título [untitled], 2005
Xilogravura sobre papel [Woodcut on paper], 140 x 300 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação do artista [Gift of the artist], 2008

Árvore do esquecimento [Tree of forgetfulness], 2012
Fotografias 3x4, lâmpadas, água e metal [3x4 photographies, lamps, water end metal], 199 x 24,5 x 25 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Véio (Cícero Alves dos Santos)
Mulher de biquíni, data não identificada [Woman in Bikini, unkown date]
Madeira policromada [Polychrome wood], 90 x 23 x 31 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of]Associação Museu Afro Brasill, 2009

Severino Vitalino (Vitalino Filho)
Boi, década de 1960 [Ox, 1960's]
Barro cozido Policromado [Polychrome fired clay], 24,5 x 28,5 x 12,3 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Wagner Celestino
Sem título [untitled], década de 2000 [2000's]
Ampliação fotográfica [Photographic enlargement], 35,2 x 48,8 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Emanoel Araujo, 2009

Waldeloir Rego
Anel, data não identificada [Ring, unkown date]
Repuxo e montagem sobre prata e pedra semi preciosa [Repoussé and assembly on silver and semi-precious stone], 2,7 x 2 x 5,2 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Anel, data não identificada [Ring, unkown date]
Repuxo e montagem sobre prata e pedra semi preciosa [Repoussé and assembly on silver and semi-precious stone], 2,5 x 4 x 8,2 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Colar, data não identificada [Necklace, unkown date]
Repuxo e montagem [Repoussé and assembly], 39 x 14 x 1 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of]Associação Museu Afro Brasil, 2009

Colar, data não identificada [Necklace, unkown date]
Prata e pedra semi preciosa [Silver and semi-precious stone], 39 x 14 x 0,1 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Walter Firmo
Pixinguinha, data não identificada [unkown date]
Ampliação fotográfica sobre papel [Analog enlargement on Ilford paper], 40 x 56 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Artur Bispo do Rosário, década de 1980 [1980's]
Ampliação fotográfica sobre papel [Analog enlargement on Ilford paper], 49 x 36,6 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Festa de Nossa Senhora do Rosário [Our Lady of the Rosary Party], 1996
Impressão digital em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão [Digital print on fine art, mineral pigment on cotton paper], 61 x 47,3 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Festa de Nossa Senhora do Rosário [Our Lady of the Rosary Party], 1999
Impressão digital em Fine Art, pigmento mineral sobre papel de algodão [Digital print on fine art, mineral pigment on cotton paper], 60,2 X 44,8 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Mãe Olga do Alaketo, 2005
Ampliação analógica sobre papel Ilford [Analog enlargement on Ilford paper], 99 x 99 x 3,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação do artista [Gift of the artist], 2014

Maracatu rural, 2005
Ampliação fotográfica sobre papel [Analog enlargement on Ilford paper], 47,4 x 61 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Washington Silvera
Depois do Incêndio [After the Fire], 2009
Madeira, espuma poliuretano, tinta esmalte [Wood, polyurethane foam, enamel paint], 500 x 500 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Wilson Tibério
[Cena de candomblé], data não identificada [(Candomblé Scene) unkown date]
Aquarela e lápis crayon sobre papel [Watercolor and crayon pencil on paper], 51 x 66 x 1,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Desconhecido, data não identificada [unkown date]
Óleo sobre tela [oil on canvas], 81,5 x 65 x 2,3 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Xavier das Conchas
Oratório, século XVIII [Oratory, 18th century]
Conchas, madeira, metal e vidro [Shells, metal, and glass], 92,5 x 45 x 27 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of]Emanoel Araujo, 2014

Xirumba (Arlindo de Souza Amorim)
Série *Maracatu*, década de 1970 [Maracatu series, 1970s]
Impressão digital sobre papel Canson [Digital print on Canson paper], 64 x 95 x 5,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Yêdamaria
Barca na rampa [Boat on the Ramp], 1964
Óleo sobre tela [oil on canvas], 75,2 x 100,5 x 3,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação da artista [Gift of the artist], 2012

Autorretrato [Self-portrait], 1978
Grafite sobre papel
[Grafitti on paper]
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Homenagem a Dois de Fevereiro [Hommage to February 2nd], 1995
Óleo e colagem sobre madeira compensada [Oil and collage on plywood], 600 x 460 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of] Banco do Brasil (Salvador, BA), 2007

Mesa de Campo [Country Table], 2013
Óleo sobre tela [oil on canvas], 102,5 x 122 x 5,5 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Zé Caboclo
(José Antônio da Silva)
Maracatu, 1962
Barro cozido policromado [Polychrome fired clay], 27,5 x 120 x 42 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

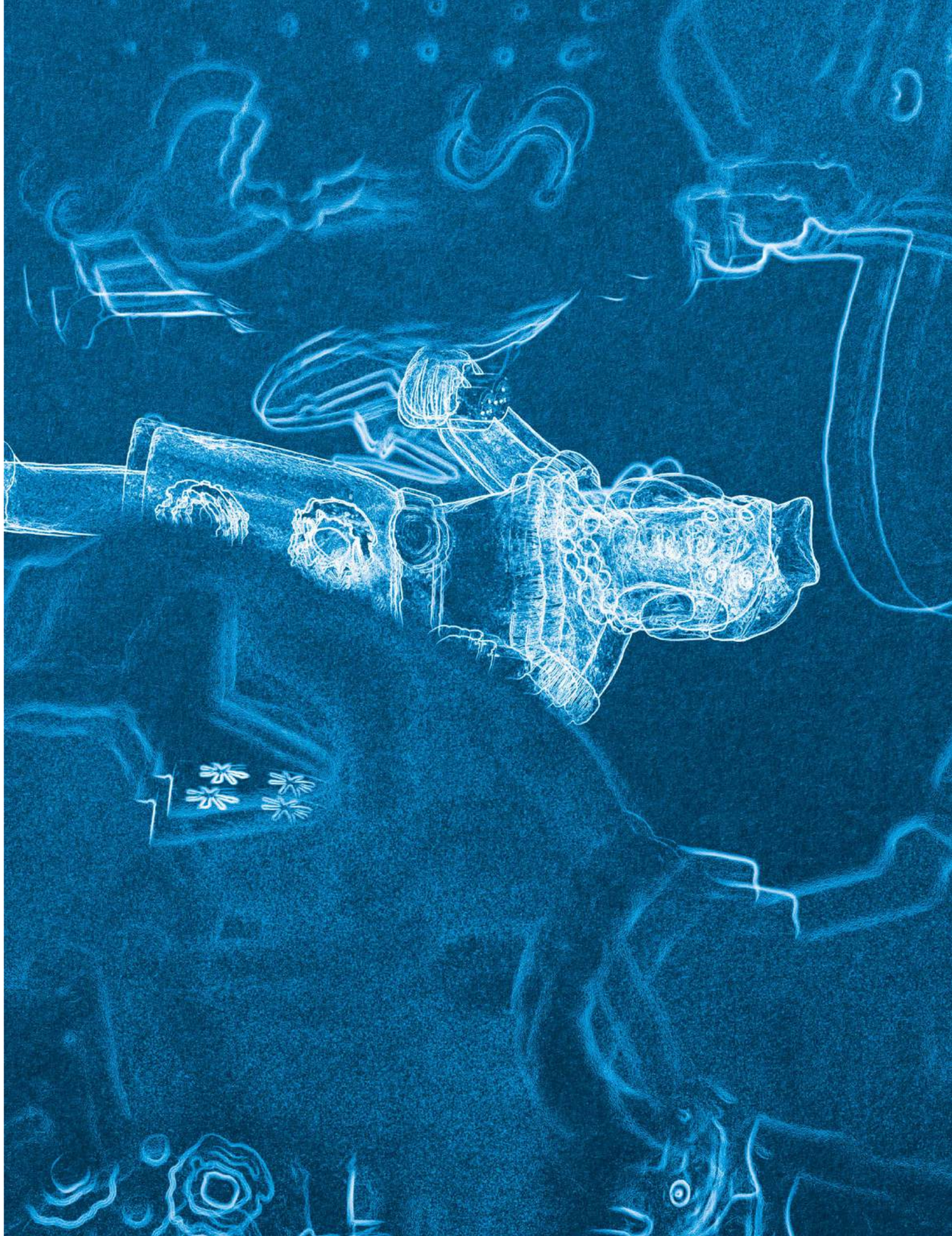
Zimar
Sem título [untitled], da série [From the Series] *Careta de Cazumba*, 2022
Polipropileno de capacete descartado, plástico, tecido, espuma, fios de nylon trançados e tinta [Polypropylene from discarded helmet, plastic, fabric, foam, braided nylon threads, and paint], 46 x 46 x 31 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Sem título [untitled], da série [From the Series] *Careta de Cazumba*, 2022
Polipropileno de capacete descartado, plástico, tecido, espuma, fios de nylon trançados e tinta [Polypropylene from discarded helmet, plastic, fabric, foam, braided nylon threads, and paint], 40 x 59 x 39 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Sem título [untitled], da série [From the Series] *Careta de Cazumba*, 2022
Polipropileno de capacete descartado, plástico, tecido, espuma, fios de nylon trançados e tinta [Polypropylene from discarded helmet, plastic, fabric, foam, braided nylon threads, and paint], 50 x 50 x 35 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

Sem título [untitled], da série [From the Series] *Careta de Cazumba*, 2024
Polipropileno de capacete descartado, plástico, tecido, espuma, fios de nylon trançados e tinta [Polypropylene from discarded helmet, plastic, fabric, foam, braided nylon threads, and paint], 67 x 53 x 27 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, Doação [Gift of]Marco Antonio Chaves Lima, 2025

Sem título [untitled], da série [From the Series] *Careta de Cazumba*, 2024
Polipropileno de capacete descartado, plástico, tecido, espuma, fios de nylon trançados e tinta [Polypropylene from discarded helmet, plastic, fabric, foam, braided nylon threads, and paint], 35 x 50 x 30 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo



Ficha técnica

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Governador
Tarcísio Gomes de Freitas

Vice-Governador
Felício Ramuth

Secretária de Estado da Cultura, Economia e Indústria Criativas
Marilia Marton

Secretário Executivo
Marcelo Assis

Subsecretário
Daniel Scheiblich Rodrigues

Chefe de Gabinete
Viccenzo Carone

Chefe da Assessoria de Monitoramento e Governança de Dados Culturais
Marina Sequetto Pereira

Diretora de Preservação do Patrimônio Cultural
Mariana de Souza Rolim

Coordenadora de Museus
Renata Araújo

Chefe da Divisão de Planejamento e Gestão Museológica
Mirian Midori Peres Yagui

Chefe da Divisão Técnica Museológica
Luana Gonçalves Viera da Silva

Equipe Técnica
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 e Thiago Fernandes de Moura.

ASSOCIAÇÃO MUSEU AFRO BRASIL (Organização Social de Cultura)

Idealizador e Fundador
Emanoel Araujo (in memoriam)

DIRETORIA

Diretora Executiva
Flávia de Paula Martins

Diretor Administrativo Financeiro
Renei Pereira Medeiros

Assistente de Gestão Executiva
Estela Maria Olimpio

Analista Administrativo Júnior
Gabriel Moreira dos Santos

ACERVO E CONSERVAÇÃO

Coordenação
Erick Santos De Jesus

Conservador Sênior
Renato Felix Pereira

Conservadora Pleno
Jurema Letícia Beraldo Leite

Documentalista Pleno
Carolina de Oliveira Silva

Técnica em Documentação Sênior
Marcia Cristina Gabriel Rodrigues

Auxiliar Técnico em Conservação de Acervo
Rubens Aureliano Ferreira

Buendía Castro
Estagiária

ARQUIVO

Técnico em Arquivo
Cleber Silva Ramos

Estagiário
Daniel da Silva

BIBLIOTECA

Bibliotecária Sênior
Janaina França de Melo

COMUNICAÇÃO

Coordenação
Clara Sitó Alves

Analista de Comunicação Pleno
Ana Carolina Costa Gonçalves

Estagiário
Leonardo Dias Santana

Designer
Ana Clara Schuller

CONEXÕES MUSEUS SP

Analista de Articulação em Rede Sênior
Janderson Brasil Paiva

EDUCAÇÃO

Coordenação
Simeia de Mello Araujo

Supervisão em Atendimento
Alessandra Rocha de Sousa

Educador Sênior
Sidney Rodrigues Ferrer

Educadores Bilingues
Gabriela Lages Gonçalves, Raphaellie Lázaro, Yao Jean-Pierre Beranger Koffi

Educadores
Cristiane Alves Avelar, Fabio Eduardo Matias Siqueira, Francisco Phelipe Cunha Paz, Guilherme Renan Domingos, Júlia Aquino.

Assistentes Administrativos Multilíngue (Acolhimento)
Blondynne Poldor, Ebenezer Ichola Exauce Bada

EXPOSIÇÕES

Coordenação
Cláudio Roberto Nakai

Pesquisadora Curadora
Rosa Aparecida do Couto Silva

Curadora
Ariana Nuala

Técnico em Montagem
José Carlos Gabriel

Assistente Técnico de Montagem
Valdinei de Jesus Junqueira

Marceneiros
Aélio Santiago dos Santos, Sérgio Franco da Silva.

½ Oficiais de Marcenaria
Adalberto Antonio Pires de Jesus, Fernando da Silva Amorim.

Pintor
Gilberto Almeida Santos

PESQUISA

Pesquisadora
Gabrielle Nascimento Batista

PRODUÇÃO E PROGRAMAÇÃO CULTURAL

Produtora Pleno
Aline Joseane dos Santos Silva

Auxiliar de Produção Cultural
Maurício de Sena Monteiro

SETOR ADMINISTRATIVO FINANCEIRO

ALMOXARIFADO E IMOBILIZADO

Assistente de Almoxarifado
Adriano Aparecido de Jesus do Carmo

BILHETERIA/LOJA

Vendedores
Alcides Santos, Gilson de Oliveira Sanchez, Grazielle Ferreira Guimarães

COMPRAS

Comprador Sênior
Fabio Mathias

CONTRATOS/ JURÍDICO

Coordenação
Edna Lúcia da Cruz

FINANCEIRO

Coordenação
José Valdir Anzolim

Analista Financeiro
Haroldo dos Santos Mendes

Auxiliar Administrativo Financeiro
Rayssa Rodrigues da Silva

INFRAESTRUTURA

Supervisão em Facilities
Alexandre Silvino Pereira

Encarregado de Facilities e TI
Samuel Alex do Nascimento Mendes

Auxiliar de Facilities
Rosangela Oliveira Santos

Auxiliar Administrativo Atendimento
Marcos Josivaldo Santos da Cruz

Eletricistas
Lucas Eduardo do Nascimento Mendes, Jefferson Luís Lavado de Moraes.

Oficial de Manutenção
Luciano Andrade dos Santos

½ Oficiais de Manutenção
Matheus Ramos dos Santos

Vigias
Cláudio Alves, Cláudio Disessa, Francisco Helvecio de Miranda, Homero Marciano Vieira Filho, Pedro das Dores Santos, Wesley José da Silva.

RECURSOS HUMANOS

Coordenação
Ana Beatriz do Nascimento Gomes

Analista de Recursos Humanos Pleno
Kendely de Oliveira

CONSELHO ADMINISTRATIVO

Presidente
Jandaraci Ferreira de Araújo

Vice-Presidente
George Acohamo Brasiliano de Lima

Conselheiros
Carlos Magno Bomfim, Francisco Vidal Luna, Hubert Alqueres, Gabriel Moreira dos Santos, Manuelito Pereira Magalhães, Maurício Pestana

CONSELHO FISCAL

Presidente
Patrícia Tadeu de Albuquerque

Conselheiros
Anna Gabriela Ferreira Mendes da Rocha, João Wagner Galuzio.

PROJETO DE RENOVAÇÃO DA EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO [LONG-TERM EXHIBITION RENEWAL PROJECT]

Coordenação Geral [General Coordination]
Ana Vasconcellos

Produção [Production]
Giulia Barbosa
Renier Vasconcelos

CATÁLOGO [CATALOGUE]

Curadoria [Curatorship]
Ariana Nuala, Rosa Couto e Hélio Menezes.

Pesquisa [Research]
Ariana Nuala, Cristina Fernandes, Felipe Oliveira Campos, Gabriel dos Santos Rocha, Gabrielle Nascimento e Rosa Couto.

Coordenação editorial [Editorial Coordination]
Leila Graziela Costa Oliveira

Produção editorial [Editorial Production]
Renier Vasconcelos

Preparação de textos em português [Portuguese Copyediting]
Cris Avelar

Revisão [Proofreading]
Ricardo Lelis

Tradução de textos [Translation]
Ayala Tude
Jess Oliveira

Projeto gráfico [Graphic design]
Estúdio Vicente - Caio Melo

Produção Gráfica [Printing Consultant]
Renier Vasconcelos

Impressão e tratamento de imagens [Printing and Image Processing]
Ipsis

Capa [Cover]

Detalhe da obra [Detail from]
Ferramenta de Exu/Ogum Xoroquê, sem data [unknown date], do artista [by the artist] José Adário. Foto [Photo]: Levi Fanan

Fotos [Photos]
Henrique Luz [p. 117];
Isabela Finholdt [p. 173];
Levi Fanan [pp. 3, 4, 29-31, 33, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 47, 51, 53, 55, 57, 59-61, 63, 65, 67, 69-71, 77, 81, 83, 85, 87, 89, 91, 93, 95, 97, 99, 101, 103, 105, 107, 109, 111-113, 115, 119, 121, 123-125, 127, 129, 131, 133, 135, 137, 139, 141, 143, 145, 147, 149-151, 155-157, 159, 161, 163, 165-167, 169, 171, 175, 177, 181, 183, 185-187, 189, 191, 193, 195, 197-199, 201, 203, 205, 207, 209, 213, 215, 217, 221, 223, 225, 227, 229, 231, 233, 237, 239, 243, 245, 247-249, 251, 253, 255-257, 259, 261, 263, 265, 267-269, 271, 273, 275, 277, 279, 281, 283, 289-291, 293];
Márcia Gabriel [pp. 104, 212, 219, 248, 295];
Renato Parada [p. 241].

Imagens [Images]
Todas as imagens são cortesia dos artistas e familiares [All images are cortesy of the artists and their families]

Consultoria de acessibilidade
Museu Afro Brasil Emanoel Araujo [Accessibility Consultancy]
Mais Diferenças

Produção e organização de acessibilidade [Accessibility Production and Organization]
Sentindo os Sentidos

Roteiro de audiodescrição [Audio Description Script]
Leonardo Sassaki, Vanessa Delfino e Claudia Guarnieri

Consultoria de audiodescrição [Audio Description Consultancy]
Lara Souto

Locução [Voice-over]
Layana Cattoni, Lucas Moura da Conceição, Marcelly Medrado e Stela Nesrine

Revisão de texto [Proofreading]
Luna Aurora Souto

Revisão de linguagem simples [Plain Language Proofreading]
Nayara Silva

Áudio e mixagem [Audio and Mixing]
Victor Dantas

Intérpretes de Libras [Brazilian Sign Language Interpreter]
Gabrielle Martins
Kelly Cristina dos Santos
Laís Santos Rocha
Yanna Porcino

Design, Captação e Edição de Vídeo [Design, Filming, and Video Editing]
Malu Dini e Claudia Ferreira

Legendagem [Captions]
Naiany Christini Moraes

Consultoria de acessibilidade [Accessibility Consultancy]
Museu Afro Brasil Emanoel Araujo
Mais Diferenças

Agradecimentos [Acknowledgements]
Caeli Gobatto, Hélio Menezes, Rodolfo Beltrão, Makaya Bedel, Sandra Mara Salles e Zélia Peixoto.

Todos os esforços foram feitos para reconhecer os direitos morais, autorais e de imagem neste livro. O Museu Afro Brasil Emanoel Araujo agradece qualquer informação relativa à autoria, titularidade e/ou outros dados que estejam incompletos nesta edição, e se compromete a incluí-los nas futuras reimpressões.

[All efforts have been made to recognize moral rights, copyrights and image rights in this book. The Museu Afro Brasil Emanoel Araujo welcomes any information as to authorship, titularity and/or other relevant facts that may be incomplete in this edition and commits to including them in future printings.]

Fonte [Fonts]**:** Neue Helvetica, Latino Gothic Variable e Katsu Grotesque
Papeis [Papers]**:** Couchê brilho 150 g/m² com laminação soft touch (capa) [cover]; offset 120 g/m² e Biblion print 60g/m² (miolo) [textblock]

Lei Rouanet
Incentivo a Projetos Culturais

PATROCÍNIO DIAMANTE
VALE

PATROCÍNIO MASTER APRESENTA
Goldman Sachs

PATROCÍNIO MASTER
vivo

PATROCÍNIO OURO
J.P.Morgan

APOIO
MATTOS FILHO

REALIZAÇÃO
museuafrobrasil EMANOEL ARAUJO
CULT SP
SÃO PAULO GOVERNO DO ESTADO SÃO PAULO SÃO TODOS Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas
MINISTÉRIO DA CULTURA
GOVERNO DO BRASIL DO LADO DO POVO BRASILEIRO

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M986
Museu Afro Brasil Emanoel Araujo : 2004 – 2024 /
Museu Afro Brasil Emanoel Araujo [organização de textos];
tradução de Ayla Tude e Jess Oliveira – São Paulo : Museu Afro
Brasil Emanoel Araujo, 2025.
398 p.: il.

Edição bilíngue: português/inglês
Vários colaboradores
ISBN: 978-65-89568-11-7

1. Museu Afro Brasil Emanoel Araujo. 2. Artistas negros
3. Arte Afro Brasileira I. Título. II. Tude, Ayla. II. Oliveira, Jess.

CDD 709

Bibliotecária responsável:
Janaina França de Melo - CRB8/9353

ISBN: 978-65-89568-11-7

