

Trabalho de Conclusão de Curso

Museu Buriti–Baobá

UM MUSEU DECOLONIAL PARA AS
CULTURAS AFRO-BRASILEIRAS E
INDÍGENAS

AMANDA ALBINO
MORAIS DOS SANTOS

Orientador:

PAULO ROBERTO MASSERAN





Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"
Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design
Campus Bauru



MUSEU BURITI-BAOBÁ:

Um museu decolonial para as culturas afro-brasileiras e indígenas

Trabalho Final de Graduação para obtenção
do grau de bacharel em Arquitetura e
Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura,
Artes, Comunicação e Design (FAAC) da
UNESP de Bauru.

CANDIDATA: Amanda Albino Moraes dos
Santos

ORIENTADOR: Prof. Dr. Paulo Roberto
Masseran

BAURU 2023

S237m Santos, Amanda Albino Moraes dos
Museu Buriti-Baobá : Um museu decolonial para as culturas afro-brasileiras e indígenas / Amanda Albino Moraes dos Santos. -- Bauru, 2023
117 p. : il., fotos

Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado - Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru
Orientador: Paulo Roberto Masseran

1. Arquitetura de museus. 2. Cultura afro-brasileira. 3. Povos indígenas. 4. Museu itinerante. 5. Espaço Arquitetura. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

*“Mas se eu já fui trovão que nada
desfez, eu sei ser trovão que nada
desfaz.”*

(Luedji Luna)

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos ao professor Paulo Roberto Masseran pelas orientações prestadas na elaboração deste trabalho, pelo incentivo e colaboração no desenvolvimento de ideias.

À minha família, que possibilitou toda jornada da graduação, especialmente à minha mãe que sempre me apoiou nas minhas decisões.

Ao querido Tarcísio, que estava sempre disposto a ajudar, mesmo quando eu não sabia como pedir ajuda.

Não posso deixar de agradecer ao meus amigos do curso que configuraram uma rede de apoio mútuo importante para essa fase da vida.

Por fim, agradeço a todas as pessoas que me encorajaram a finalizar este trabalho e curso, e que na verdade me mostraram que a coragem já estava dentro de mim.

RESUMO

Cultura, Identidade, Memória, Educação Patrimonial e Museu são temas que servem de sustentação para o foco principal do presente trabalho: as **Identidades e referências Culturais Afro-brasileiras e Indígenas**. As heranças culturais dos negros e dos povos originários são intrínsecas à construção do Brasil, porém são até hoje negligenciadas em favorecimento da hegemonia moderna, colonialista e ocidentalista. Em decorrência disso, é extremamente importante promover o reconhecimento, valorização e preservação dos patrimônios desses coletivos marginalizados, assim como o fazer de maneira abrangente, permitindo a amplificação das vozes e das escutas ao redor do território nacional. Entende-se que essa demanda possa se aliar à proposta de um museu itinerante, responsável pela promoção de atividades de cunho decolonial, comunitário e educativo. Dessa forma, a arquitetura pode contribuir para que haja protagonismo das comunidades que o museu alcança, oportunizando um espaço democrático e acolhedor.

Palavras-chave: Arquitetura de museus; Cultura afro-brasileira; Povos indígenas; Museu itinerante; Espaço arquitetura.

ABSTRACT

Culture, Identity, Memory, Heritage Education and Museums are the subjects that sustain the main focus of this graduation project: **the afro-brazilian and indigenous identities and cultural references**. Their cultural heritages are inherent to Brazil's construction, although omitted favouring modern, colonial and western hegemony. Therefore, it is of major importance to recognize, cherish and preserve the cultural legacy of these marginalized groups, allowing their voices to be widely listened throughout national territory. This demand may be combined with the idea of a travelling museum, responsible for the promotion of decolonial, collective and educational activities. As a result, architecture is capable of contributing to the communitarian protagonism met by the museum, providing a democratic and welcoming environment.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Oralidades indígena e africana.....	18
Figura 2 - Elementos dos sistemas culinários afro-brasileiro e indígena	24
Figura 3 - We'e'na Tikuna em preparo de culinária indígena.....	27
Figura 4 - Exemplo de oferendas com elementos africanos e americanos, e suas respectivas entidades.....	30
Figura 5 - ASSIS, Jurandi. Tabuleiro da Baiana - 1996	32
Figura 6 - Imagens de artistas/artesãos e artesanatos indígenas do RISADA (Rede Indígena Solidária de Arte e de Artesanato)	34
Figura 7 - Exemplos de artes e artefatos quilombolas	36
Figura 8 - Exemplos de arquiteturas tradicionais indígenas e africanas	38
Figura 9 - Estrutura de casa Pataxó	40
Figura 10 - Ilustração em corte de casa tradicional Kamayurá.....	41
Figura 11 - Mapa de Linhas de Tráfico de escravos África-Brasil	43
Figura 12 - Expressões corporais e danças tradicionais afro-brasileiras	53
Figura 13 - Pintura corporal com padrões "Kusiwa", do povo Wajãpi .	56
Figura 14 - Protestos contra a PEC 215, durante Jogos Mundiais Indígenas de 2015	58
Figura 15 - Colagem das espécies vegetais Baobá e Buriti	74
Figura 16 - Mapa de museus de história, de território ou de artes no Brasil	76
Figura 17 - Mapa de agentes culturais no Brasil.....	77
Figura 18 - Localidades Quilombolas no Brasil.....	78
Figura 19 - Terras Indígenas no Brasil	79
Figura 20 - Mesorregiões dos estados de Minas Gerais e Bahia escolhidas para a rota prototípica	80

Figura 21 - Colagem de expressões culturais afro-brasileiras e indígenas das regiões escolhidas	82
Figura 22 - Mapa de rota prototípica.....	83
Figura 23 - Ilustração de usos e fluxos.....	86
Figura 24 - Ilustração Isométrica Implantação típica	86
Figura 25 - Teste de implantação em Janaúba.....	87
Figura 26 – Localização em Vitória da Conquista	88
Figura 27 - Imagem da localização do projeto em Vitória da Conquista	88
Figura 28 - Implantação	89
Figura 29 - Perspectiva do acesso ao Museu	89
Figura 30 – Perspectiva de atividade noturna do museu	90
Figura 31 - Perspectiva de uso sob a cobertura	90
Figura 32 – Ilustração Isométrica Carroceria Recepção	91
Figura 33 - Ilustração Isométrica Carroceria Exposição	91
Figura 34 – Ilustração Isométrica Carroceria Administração	92
Figura 35 - Ilustração Isométrica Cobertura.....	92
Figura 36 - Sequência de montagem do museu itinerante	93
Figura 37 - Planta de Layout da carroceria de recepção.....	94
Figura 38 - Corte longitudinal da carroceria de recepção	95
Figura 39 - Corte de instalações da carroceria da recepção	95
Figura 40 - Ilustração isométrica da carroceria da recepção	96
Figura 41 - Perspectiva interna da recepção	96
Figura 42 - Ilustração isométrica de exemplo de uso da carroceria de recepção.....	97
Figura 43 - Planta de Layout da carroceria de exposição permanente	97
Figura 44 - Corte longitudinal A da carroceria de exposição permanente	98
Figura 45 - Corte longitudinal B da carroceria de exposição permanente	98
Figura 46 - Corte de Instalações da carroceria de exposição permanente	99

Figura 47 - Ilustração isométrica da carroceria de exposição permanente	99
Figura 48 - Perspectiva interna da sala de exposição permanente ..	100
Figura 49 - Ilustração isométrica da sala de exposição permanente	100
Figura 50 - Ilustração isométrica da sala de exposição permanente	101
Figura 51 - Planta de Layout da carroceria da administração	101
Figura 52 - Ilustração isométrica da carroceria da administração	102
Figura 53 - Corte A de Instalações da carroceria da administração	102
Figura 54 - Corte B de Instalações da carroceria da administração	103
Figura 57 - maquete de estudo para módulo da cobertura	104
Figura 58 - Isométrica de exemplo do mobiliário modular	105
Figura 59 - Isométrica explodida da marcenaria da recepção	105
Figura 60 - Isométrica de exemplo dos expositores modulares	106

SUMÁRIO

1.	O pensamento	11
2.	O ciclo	16
3.	A Terra	21
4.	O corpo	47
5.	O meio	58
6.	O sonho	62
7.	Museu Buriti-Baobá	73
7.1.	“Buriti-Baobá”	73
7.2.	Localizações	74
7.3.	Conceito, Partido e Programa de Necessidades	84
7.4.	Projeto	85
7.4.1.	Espacialização	85
7.4.2.	Localização e implantação	87
7.4.3.	Estrutura	91
7.4.4.	Montagem	92
7.5.	Desenhos	94
7.5.1.	Carroceria Recepção	94
7.5.2.	Carroceria Exposição	97
7.5.3.	Carroceria Administração	101
7.5.4.	Pátio	103
7.5.5.	Mobiliários	105
8.	Conclusão	106
9.	Referências	107

1. O pensamento

Cultura, Identidade, Memória, Educação Patrimonial e Museu, conceitos que frequentemente aparecem juntos, assuntos muito discutidos devido a seus diversos significados e exemplos. Agregados, servem de sustentação para o foco principal do presente trabalho: as **Identidades e referências Culturais¹ Afro-brasileiras e Indígenas**.

Para percorrer essa temática, é necessário explicar o ponto de partida que guiará o restante do trabalho, ou seja, quais os **pensamentos** que alicerçam aquilo que se deseja transmitir.

Considerando o que de fato são as culturas de povos e comunidades indígenas e afro-brasileiras, é adequado trazer uma definição mais prática, como pontua a autora Yara Aun Khoury (1991), que entende Cultura como:

“luta e identidade que se expressam como valores e imagens, sentimentos, aspirações, projetos, crenças, mitos, artes, trabalho, rituais, regras visíveis e invisíveis de convívio social, formas simbólicas de dominação e resistência, leis, instituições, ideologia, tradição.” (apud PAIM; ARAÚJO, 2018, p. 9)

Essa perspectiva, ainda segundo Khoury, direciona ao pensamento de que as culturas têm raízes “na realidade social, impregnada de um sentido intenso, por meio da qual as pessoas se expressam, reagem, exercendo, ou não, suas possibilidades criativas, forjando os processos de mudança social” (KHOURY, 2001).

¹ “Segundo Arantes (2001: 130-131), esse termo [referência cultural] define práticas, lugares e objetos, “por meio dos quais os grupos representam, realimentam e modificam a sua identidade e localizam a sua territorialidade”. Com elas “se constroem tanto na proximidade quanto na distância social, a continuidade da tradição assim como a ruptura com uma condição passada ou a diferença em relação a outrem”. São, portanto, elementos socialmente construídos e de significação de identidade em localidades específicas para uma dada coletividade. Soma-se a estas abordagens o expresso na Portaria Iphan n. 200/2016 que define as referências culturais como “elementos, práticas sociais e princípios cosmológicos tradicionais [valorizados] como atributos integrantes de sua identidade cultural, memória coletiva e de seus processos históricos de constituição, incluindo aqueles relacionados a seus territórios”. (MENDONÇA, 2020, p. 181).

Em um país tão plural quanto o Brasil, essa definição de Cultura procura integrar os inúmeros exemplos presentes ao longo do território. No mundo contemporâneo, a identidade é multifacetada, composta por vários valores e tradições que se complementam (SILVA, 2003, p. 116). Para conseguir falar sobre o cotidiano, é preciso lançar mão de narrativas mais do que de explicações científicas, de forma a lidar com a alteridade e sua multiplicidade, privilegiando a interpretação das tradições (2003, p. 117).

No entanto, algumas vozes apresentam um caráter mais “oficial” na constituição da memória e identidade nacionais, enquanto outras são tratadas somente como questões identitárias – neste caso não por representarem a diversidade, mas por serem consideradas minorias apartadas do coletivo.

Os museus têm um papel muito relevante nessa questão, pois, em sua configuração moderna, é uma instituição que reflete e transmite a relação das pessoas com a realidade. De acordo com a definição disponível mais atual apresentada pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM),

O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite. (DESVALLÉES et al., 2013, p. 64)

Portanto, através dos museus que se conserva ou se questiona visões de mundo, entendimentos sobre as culturas existentes no território que os cercam. É importante considerar que o museu moderno é tido como um dos dispositivos do processo de colonização, muitas vezes reproduzindo as narrativas da perspectiva eurocêntrica tanto sobre os colonizadores quanto sobre os colonizados, quando mencionados.

A modernidade, para estudiosos decoloniais, é o processo existente desde a conquista das Américas e o controle do Atlântico pela Europa, se tornando um fenômeno planetário. Nela, a estruturação de poder do colonialismo se baseia na assimetria das relações entre a Europa e seus outros, assim o eurocentrismo (ou ocidentalismo) é entendido como a forma “correta”

de produção de conhecimento e subjetividades, subalternizando as práticas, conhecimentos e subjetividades dos povos dominados (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE, 2019, p. 5). Além da dimensão epistemológica, os europeus também se apoderaram e encarceraram corpos, mentes, terras e a natureza nas dimensões animal, vegetal e mineral. Domínios que perduraram mesmo após as independências político administrativas das colônias (PAIM; ARAÚJO, 2018, p. 4).

O conceito de **Decolonialidade**, portanto, surge a fim de denunciar a continuidade dessas formas de dominação coloniais, através de uma luta contínua para incentivar construções alternativas. Sobretudo, o pensamento decolonial não tem a intenção de ser uma nova universalidade, mas busca a pluriversalidade, e é uma possibilidade já visada para que os museus exerçam melhores práticas.

a instituição [o museu moderno] tem, desde a década de 1970/80, procurado refletir criticamente sobre essa herança colonial, como demonstra o movimento da Nova Museologia, o que o torna um espaço aberto à recepção de novas concepções. Abordar o tema da decolonização torna-se, ao mesmo tempo, um desafio e uma oportunidade para a compreensão das categorias que embasam o argumento decolonial e de como ele se reflete e influencia as atividades, o pensamento e os projetos em museus (THOMPSON, 2021, p. 18).

Para além da decolonialidade, mas não distantes dela, algumas outras linhas de raciocínio são importantes para guiar as reflexões necessárias ao tema do trabalho. Primeiramente, é imprescindível reconhecer que o Racismo é um dos pilares de formação das sociedades modernas. Junto ao Colonialismo e ao Imperialismo, praticaram e legitimaram o etnocídio e destruição das culturas de diversos povos da África e das Américas.

O racismo, que possui diferentes manifestações, aqui no Brasil e na América Latina se consolidou de forma disfarçada, por denegação, se apoiando nas “teorias” da miscigenação, da assimilação e da “democracia racial” (GONZALES, 1988, p. 71–72). Na prática, negros e Indígenas são mantidos como subordinados nas classes mais exploradas, ao mesmo tempo

em que se construiu um ideal de branqueamento da população brasileira. Ao invés de se desenrolar um processo de incorporação, cooptação e assimilação, a linha abissal desenhada pelo Racismo, Colonialismo e Imperialismo se pauta na violência que promove destruição física, material, cultural e humana, através da proibição do uso das línguas próprias, da catequização forçada, entre outras coisas. (SANTOS, 2009, p. 29–30)

Considerando o papel do racismo e colonialismo na formação histórico-cultural do continente americano como um todo, Lélia Gonzales observou características e semelhanças entre os processos de resistência de povos negros diaspóricos e indígenas pela América Latina. Diferente da América do Norte - onde a segregação foi fortemente explícita e as heranças culturais africanas duramente reprimidas, e surgiu a uma forma de resistência política, científica e epistemológica -, na América Latina o racismo por denegação foi eficaz na alienação dos discriminados, mas por aqui a forma de resistência que mais se manifestou foi a cultural (GONZALES, 1988, p. 72–74).

Isso significou, na (trans)formação desses territórios, fortes influências ameríndias e africanas nas respectivas culturas, culminando no que Gonzales denominou como **Amefricanidade**. Ela observou similaridades em questões como vocabulários, pronúncias influenciadas por línguas africanas, músicas, danças e sistemas de crenças, assim como a frequente intersecção com culturas dos povos nativos. Acima de tudo, Gonzales frisa que:

Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de *Amefricanidade* incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada.”(1988, p. 76)

Essa categoria, além de uma denominação para os fenômenos culturais que se deram e se dão na América Latina, possui um caráter metodológico ao passo que permite o reconhecimento de nossas origens a partir do que foi forjado em Diáspora pelos africanos trazidos pelo tráfico e pelos povos aqui presentes a muito mais tempo, e incentiva as pesquisas e diálogos com um ponto de vista que não o eurocêntrico ou ocidental.

Maria Beatriz Nascimento, historiadora muito importante para o movimento negro, junto de Lélia Gonzales, é outra defensora da **reescrita** da história do Brasil e da história do negro no Brasil. Entendia a história e a memória como importantes recursos para o fortalecimento dos povos negros e suas identidades, tendo em vista o protagonismo dos sujeitos agindo e tecendo seu próprio mundo (PINN, 2022). A autora também traz a ideia de que o corpo é portador de História, para além dos documentos oficiais.

Não é só o que está escrito que nos conta a verdade de nossos antepassados e nos proporcionam a reflexão sobre nossa identidade nacional. A História também está registrada nos nossos corpos, enquanto corpo físico oriundo de cadeia de outros corpos na natureza. (NASCIMENTO, 2018, p. 266–267)

Essa é uma perspectiva muito importante e transformadora, tendo em vista que a memória de escravidão e da resistência se comprova através da própria existência de nossos corpos pretos, e é uma perspectiva necessária para que nós mesmos falemos da nossa participação (não de contribuição nem na posição de simples vítimas) para a formação histórico-social da sociedade (NASCIMENTO, 2021). Beatriz Nascimento ainda acrescenta:

A memória são conteúdos de um continente, de sua vida, de sua história e do seu passado. Como se o corpo fosse documento. Não é à toa que a dança para o negro é um momento de libertação, o homem negro não pode estar liberto enquanto ele não esquecer o cativo, não esquecer no gesto, que ele não é mais cativo. A linguagem do transe é a linguagem da memória. Tudo isso não resgata a dor de um corpo histórico. Aquela matéria se distende, mas, ao mesmo tempo, ela traz com mais intensidade a história, a memória, o desejo de não ter vivido a experiência do cativo. A escravidão é uma coisa que está presente no corpo, no nosso sangue, nas nossas veias. (NASCIMENTO, 2018, p. 334)

Com essa perspectiva, é notável que as memórias que precisam ser dignamente compartilhadas, na verdade, existem porque nossos antepassados e nossos contemporâneos resistiram às forças que tentaram apagá-las. As memórias foram sempre compartilhadas entre gerações, e sempre se renovando para sobreviver aos diferentes tempos. A isso é possível denominar

como **(re)existência**, termo que surge nas militâncias sociais e que, como menciona Casé Angatu Xukuru Tupinambá, evoca a ideia de uma “resistência espiritual no dia a dia”, onde a memória é viva nas práticas das comunidades, fortalecendo a resistência política e ideológica (THAÍS; BOY, 2021). María del Pilar também pensa a (re)existência como algo que reúne sujeitos em comunidades a partir da solidariedade, a partir da “maneira como sentimos o mundo, como nos sentimos em relação a esse mundo, e assim, como o constituímos a partir de nossas potências existenciais” (TOBAR ACOSTA, 2018, p. 28–29).

Por fim, o que todos esses pensamentos têm em comum, é a percepção de que a História precisa levar em conta seus vários narradores, e que aqueles sujeitos sem vez não são sujeitos sem voz. São sujeitos coletivos que estão presentes não somente em seus próprios mundos, mas tem extrema importância para o Brasil que conhecemos hoje, e precisam de espaços para compartilharem e se reconhecerem.

2. O ciclo

O patrimônio cultural, a identidade e a memória coletiva de um povo, sobrevivem com a transmissão dos conhecimentos entre gerações. Antepassados, Ancestrais, Parentes², Malungos³, presente e futuro, todos

² “É comum que indígenas de povos distintos tratem uns aos outros pelo termo “parente”, mesmo não havendo laço consanguíneo direto. Trata-se de uma categoria nativa, através da qual os representantes de diferentes povos reconhecem-se uns aos outros enquanto indígenas.

O termo parente não significa que todos os índios sejam iguais e nem semelhantes. Significa apenas que compartilham de alguns interesses comuns, como os direitos coletivos, a história de colonização e a luta pela autonomia sociocultural de seus povos diante da sociedade global. Cada povo indígena constitui-se como uma sociedade única, na medida em que se organiza a partir de uma cosmologia particular própria que baseia e fundamenta toda a vida social, cultural, econômica e religiosa do grupo. Deste modo, a principal marca do mundo indígena é a diversidade de povos, culturas, civilizações, religiões, economias, enfim, uma multiplicidade de formas de vida coletiva e individual.” (ADELCO, 2022)

³ Malungo: nome, significando “companheiro” ou “camarada”, com que os escravos provenientes do Congo ou de Angola tratavam seus companheiros de infortúnio no navio negreiro. (LOPES, 2014)

“Mais do que a experiência comum da travessia, tratava-se da emergência de laços e identidades possibilitados pelo fato de que eram originários da macro-área centro-africana, em que, apesar de especificidades, é possível encontrar um amplo complexo cultural formado pelos povos falantes das línguas do tronco Bantu. Os elementos culturais comuns desta região

fazem parte do ciclo de (re)existência das culturas afro-brasileiras e indígenas. E esse ciclo se retroalimenta através dos corpos que o experimentam e o repassam.

Ancorados em outros autores, Elisa Paim e Helena Araújo (2018) trazem uma perspectiva decolonial sobre as vivências de memória e patrimônio. Explicam que a vida é uma experiência histórica vivenciada com o corpo, e no corpo, abarcando marcos temporais, identidades de gênero e marcas étnicas. Também com e no corpo se desenvolvem as percepções (os cinco sentidos), a comunicação (movimentos, expressões, gestos, linguagens) e as sensibilidades (sentimentos). Essas vivências são fonte para narradores, que constroem

[...] uma história aberta. [Eles têm] a percepção que a complexidade do social é inesgotável; sendo assim, sua narrativa não é definitiva, e precisa ser compartilhada. Por isso, o narrador se propõe a narrar, sem distinguir entre grandes e pequenos acontecimentos. (PAIM; ARAÚJO, 2018, p. 7)

Isso se dá principalmente através da **oralidade**, e do compartilhamento de expressões culturais e de folclore, “manifestados através dos cantos, canções, relatos históricos, provérbios, danças, adivinhas, teatro, contos, etc.” (MELO, 2021, p. 149).

A figura do narrador é muito presente e importante na transmissão de conhecimento dentro das comunidades negras e indígenas, cada qual com suas particularidades.

emergiram na travessia terrestre, Atlântica, e depois na experiência do cativo”. (RODRIGUES, 2019, p. 76)

Figura 1 - Oralidades indígena e africana



Fonte: Ilustração própria, com base em cena do filme *Kiriku e a Feiticeira* e fotografia disponível em: <https://outraspalavras.net/blog/narrativas-indigenas-chave-para-outras-subjetividades/>

Dentro do contexto africano, existe a figura do Griot, que representa o guardião da memória, aquele que canta, dança e narra mitos, lendas, cantigas e canções épicas. O griot, ou griotte, é a fonte dos saberes e ensinamentos, “é o poeta, o mestre, o estudioso, o músico, o dançarino, o conselheiro, o preservador da palavra” (MELO, 2021, p. 149).

Griot é um termo francês que abrange as diversas ocorrências em diferentes povos em África, que vão desde os *dialis*, os *kpatita*, os *ologbo*, os *arokin*, os *jeliya*, os *koyaté*, *akpalôs*, *duelis*, *alôs*.

Cada um tem uma característica particular de cada cultura. Por exemplo, em Gâmbia e Senegal os *jeliya* transmitem as tradições Bambara, Senufo e Mali, dialogando com Bantu e Dahomery, debaixo da copa de uma

árvore ao som da kora, um instrumento de cordas. Os *koyaté*, da região da Guiné, transmitem a memória coletiva e zelam pelas conciliações do grupo, preservando a história e o equilíbrio da sociedade (2021, p. 149–150), além de vários outros exemplos.

Com toda essa tradição da palavra, a história e a memória dos vários povos africanos entraram e permaneceram na cultura brasileira através dos *griots*.

Escritores afrodescendentes trouxeram para o Brasil o significado e a importância da palavra na cultura africana; a palavra e seu forte poder de ação, repassada pela voz do griot, que contribuiu na construção da identidade cultural brasileira. No período dos meados do século XIX e início do século XX, no Brasil, a prática de contar histórias foi marcada pela ênfase da oralidade e pela difusão da cultura e da tradição dos antepassados africanos (MELO, 2021, p. 150).

Em paralelo, pelo continente americano, centenas de povos nativos são detentores de conhecimentos ancestrais que foram transmitidos através da oralidade. São povos que priorizam a fala e a palavra como instrumento de educação e transmissão de suas tradições, e veem isso como obrigação para que as novas gerações exercitem a memória, principal guardiã das histórias vividas e criadas (MUNDURUKU, 2008). Para eles, a tradição oral “consiste em deixar o espírito fluir e se manifestar por meio da fala aquilo que foi passado pelo pai, pelo avô e pelo tataravô” (JECUPÉ, 2020, p. 40).

Além disso, a questão da oralidade, para os povos indígenas, ultrapassa o simples uso da voz. Existe uma preocupação com a manutenção ou recuperação das línguas que foram tão coagidas desde o princípio da colonização europeia. A transmissão dessas línguas faz parte da (re)existência cotidiana desses povos, para quem as palavras são tão sagradas quanto outros sujeitos da natureza, e a comunicação é também uma expressão de suas visões de mundo. Assim como pontua a ativista guarani Sandra Benites, no documentário “Territórios de Resistência - Florestanias, Sertanias, Ribeirias”:

Saber falar às vezes não é falar, às vezes é apenas escuta. Então quando a gente fala sobre essa questão de

porque que os Guarani continuam falando a sua língua, continuam fortemente com a sua sabedoria, é exatamente, a gente usa essa sabedoria de escuta para a gente conhecer o outro, e como é que a gente vai penetrar no mundo do outro com sabedoria (THAÍS; BOY, 2021).

A oralidade, portanto, é exatamente um meio – bastante tradicional – de cultivar a memória coletiva, muito importante para os povos africanos, indígenas e as populações subalternizadas pelo colonialismo e pelo racismo no Brasil e na América Latina como um todo. Os griots, os avós e parentes são guardiões da memória, e assim como aponta Daniel Munduruku, é preciso resgatar a memória, contar histórias, dar importância à oralidade, reverenciar e dar continuidade à ancestralidade e aprender a viver o aqui e o agora como o único tempo que nós temos (BARRETO, 2021).

Pensando sobre a (re)existência da oralidade, é possível traçar um paralelo desses narradores tradicionais com atuais poetas, atores, roteiristas, músicos, rappers, que se expressam e se organizam para transmitir suas realidades diante da sociedade moderna.

No universo do teatro, não se pode deixar de destacar o movimento gerado pelo Teatro Experimental do Negro, e seu idealizador Abdias do Nascimento que muito contribuíram para o protagonismo integral afro-brasileiro no teatro.

Engajado a estes propósitos, surgiu, em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro, ou TEN, que se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana europeia, imbuída de conceitos pseudo-científicos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte (NASCIMENTO, 2004, p. 210).

A presença da essência griot com sua importância em amplificar as vozes negras brasileiras também se nota no meio audiovisual, que inclusive conta com muitas produções periféricas de qualidade que infelizmente ainda não chegam em peso ao circuito comercial, mas com frequência protagonizam

alguns festivais de cinema, como o próprio “Griot: festival de cinema negro contemporâneo”⁴ que já realizou três edições.

Por fim, sobre o rap, Rafael Almeida Cruz pontua que “Se o rap é um meio de continuidade entre as culturas originárias da África e as que são forjadas na América, a figura do rapper é a ligação com os contadores de histórias africanos” (2019, p. 9). Sobre o mesmo assunto, Bruna Boeira ainda pontua que:

Em um país extremamente racista, que apaga nossa história e nos impõe um padrão de beleza europeu, muitas irmãs e irmãos não têm noção da sua própria identidade, enquanto pessoas negras. E o rap surge como um resgate, uma saída, um espelho. Fazendo com que meninas e meninos vejam seus iguais e o mais lindo, entendam sobre sua ancestralidade (2020).

3. A Terra

Entender a forma como uma cultura vê, e se vê, no mundo é um processo importante para entender a forma como ela se mostra no mundo. É preciso entrar em contato com seu substrato, suas raízes, aquilo que sustenta suas relações. Esse elemento pode ser referido como cosmovisão⁵, e é o responsável por reunir espiritualidade, natureza e humanidade (VIEIRA, 2019, p. 72).

Para os povos indígenas brasileiros, a origem dos humanos está ligada à origem da **Terra** e ao tempo. Kaká Werá Jecupé explica que a formação da Terra se relaciona com o Sol, a Lua e as estrelas, que são seres integrantes do grande conselho dos ancestrais, e que “O tempo organizou o espaço dos ancestrais, do homem, da paisagem, das tribos” (2020, p. 40–41). Dessa forma, na história indígena do Brasil, os povos brotaram de três tradições – Do Sol, da

⁴ Tradicionalmente realizado no estado do Paraná, mas cuja última edição foi realizada virtualmente, em decorrência da pandemia de COVID-19 (CARTOGRAFIA FILMES, 2020)

⁵ Modo particular de perceber o mundo, geralmente, tendo em conta as relações humanas, buscando entender questões filosóficas (existência humana, vida após a morte etc.); concepção ou visão de mundo (COSMOVISÃO, 2022).

Lua e da Terra – e as práticas e ensinamentos são passadas através de mitos, filosofias e cerimônias (2020, p. 29–30).

[...] antes da chegada das grandes canoas dos ventos do século XVI, o que podemos chamar de povo nativo era olhado e nomeado, do ponto de vista tupi, como filhos da Terra, filhos do Sol e filhos da Lua. Na língua abanhaenga também dizia-se Tupinambá, Tupy-Guarani e Tapuia. Os povos Tapuia eram uma vastidão nômade, de muitos dialetos, que seguiu a tradição do Sonho. Os Tupy dividiam-se em Tupinambá e Tupy-Guarani e pegaram dos anciões da raça vermelha as tradições do Sol e da Lua (2020, p. 29).

Os sonhos são uma forma muito importante que os indígenas utilizam para ter contato com a natureza e a sua ancestralidade. Kaká Werá comenta que nos povos Tapuia “muitas tribos desenvolveram seu aprendizado a partir das lições que o sonho apresentava. Assim, eles herdaram de ciclos imemoriais passados a tradição do Sonho” (JECUPÉ, 2020, p. 44).

De forma geral, mas cada povo com suas especificidades, os indígenas se colocam em uma posição de igualdade para com a natureza. Pontua Daniel Munduruku em entrevista para a CNN “Não somos dono da natureza, nós interagimos com a natureza como um parente, como um de nós” (BARRETO, 2021). A pessoa é o espírito e o corpo, é parente e descendente, é veículo da natureza.

Pois foram eles (os antepassados) os artesãos, modeladores e moldes do tecido chamado corpo, feito pelos fios perfeitos da terra, água, fogo e ar, entrelaçando-os em sete níveis do tom que somos, assentando o organismo, os sentimentos, as sensações e os pensamentos que comportam um Ser. Corpo é flauta, veículo por onde flui o canto que expressa o Avá (o ser-luz-som-música) (JECUPÉ, 1998 apud OLIVEIRA, 2012, p. 360).

Para os povos africanos, e conseqüentemente algumas tradições afro-brasileiras, existe a comunhão de três princípios nos quais a cosmovisão africana se baseia: integração, diversidade e ancestralidade. Lílian Vieira expõe:

O universo é concebido como um todo **integrado** e diversificado onde o diferente é contemplado e desejado, e não apenas aceito. [...] O mundo é fonte eminente de vida e cabe ao homem reforçar essa fonte gerando mais vida. [...] É o corpo integrado à natureza, indissociável de sua dimensão ecológica. A **diversidade** possibilita as trocas e as relações de alteridade e respeito pelo outro. [...] Para os africanos, a relação com o passado tem sua razão de ser porque possibilita a ligação com os **ancestrais** cuja preservação da memória mantém o dinamismo de suas culturas [...] e os atores do tempo atual são seus descendentes que devem respeitá-los e cultuá-los para abrir caminhos para os novos tempos (grifo nosso. 2019, p. 73–74).

Esses princípios foram mantidos de África para os negros em diáspora na América principalmente através da religiosidade de matriz africana e de seus simbolismos traduzidos em outras instâncias, como no Catolicismo negro⁶ ou em outras expressões culturais.

Na cosmologia iorubá, base do candomblé, a criação do universo e do ser humano tem a **terra** como um dos mais importantes elementos. Olodumaré, o deus supremo, mandou Odudua do céu para as águas abaixo, onde iniciou o processo de criação da terra. Com a colaboração de agemô, moldando o barro, criaram-se os orixás Ajá, Exu, Ogum, Oxóssi, Xangô, Oxum e todos os outros (SANTOS FILHO; ALVES, 2020, p. 14).

Vanda Machado (2015 apud SANTOS FILHO; ALVES, 2020, p. 16) apresenta o seguinte conto:

Um dia, Olorum chamou Oxalá e ordenou que ele criasse o ser humano. Oxalá, sem perda de tempo, deu início ao trabalho que lhe foi ordenado. Fez um homem de ferro, constatou que era rígido demais. Fez outro de madeira, que também ficou muito sem jeito. Tentou de pedra, o homem ficou muito frio. Depois, tentou de água, mas o ser não tomava uma forma definida. Tentou fogo, mas, depois de pronto, a criatura se consumiu no seu próprio fogo. Fez um ser de ar, depois de pronto o homem voltou a ser o que era no princípio,

⁶ O Catolicismo Negro, assim mencionado por Antero (2018), congrega principalmente a atitude dos fiéis de se reconhecerem negros que cultuam santos da igreja católica, imprimindo na devoção elementos afro-brasileiros que representam positivamente o negro. Além disso, destaca-se o papel de pretos católicos em constituir redes com o intuito de reforçar essa identidade negra e exaltá-la através da Igreja Católica.

apenas ar. Ele ainda tentou criar também, com azeite e vinho de palma. Mas nada aconteceu. Preocupado, sentou-se à margem do rio, observando a água passar. Das profundezas do rio surge Nanã, que indaga sobre a sua preocupação. Oxalá fala da sua responsabilidade naquele momento e das suas tentativas infecundas. Nanã mergulha nas águas profundas e traz lama. Volta e traz mais lama e entrega para Oxalá, para que ele cumprisse a sua missão. Oxalá constrói este outro ser e percebe com alegria que ele é flexível, que ele move os olhos, os braços, a cabeça [...] então, sopra-lhe a vida. A criatura respira e sai cantando pelo mundo: ara aiyê modupé / Orumilá funfun ojo/ nilê ô.

É possível perceber as similaridades entre os povos indígenas e os de matriz africana em sua relação com elementos da natureza. E é através dessa relação que essas comunidades consolidaram suas formas de se alimentar, de habitar, de se expressar. Há muito respeito para com os seres vivos e não vivos, que são vistos como coexistentes e não como recursos a serem explorados.

Entrando no âmbito da alimentação, uma das primeiras necessidades e comensalismos humano-natureza, é relevante pontuar as memórias bioculturais na alimentação brasileira – mais especificamente de matriz africana e indígena.

Figura 2 - Elementos dos sistemas culinários afro-brasileiro e indígena



Fonte: Ilustração própria.

Os costumes alimentares brasileiros provêm de inúmeros fatores que não passam somente pelas heranças culturais dos povos que aqui viviam e dos que aqui vieram. Carlos Alberto Dória (2009) argumenta, inclusive, que o “mito modernista”⁷ da tríade indígenas, negros e brancos, na prática não significa a unificação de hábitos alimentares consolidados enquanto “a culinária brasileira”. É um desafio, portanto, traçar exatamente as influências africanas e indígenas no que é praticado em nosso cotidiano. Algumas regiões apreenderam elementos de um grupo mais do que de outro – como a predominância de gêneros alimentícios de influência indígena na região norte; ou preparos e ingredientes fortemente afro-brasileiros no estado da Bahia –, outras mantêm hábitos alimentares que surgiram de acordo com circunstâncias do próprio momento histórico do Brasil – como a culinária caipira que se desdobra entre as regiões centro-oeste e sudeste (exceto litoral). Apesar de ser possível identificar certos elementos, é necessário especial cuidado com a hierarquia que se estabeleceu entre eles. “As contribuições [tradicionalmente] são tomadas como equivalentes, sem reterem a história da opressão que marcou o colonialismo” (DÓRIA, 2009, p. 24).

De qualquer maneira, existe um certo débito em reconhecer os protagonismos afro-brasileiros e indígenas na cultura alimentar nacional, tanto quando associados à servidão e exploração pelos europeus quanto às resistências e (re)existências de cada grupo.

Uma introdução à influência indígena na agrobiodiversidade brasileira, e mundial, é apresentada por Kaká Werá:

As principais espécies utilizadas pela humanidade na alimentação e na indústria (farmacêutica, cosmética, alimentícia) foram descobertas e domesticadas pelos índios da América. Das alimentícias, podemos citar a batata-inglesa (que, na realidade, é originária do Peru), o milho, a mandioca, o tomate, feijões e favas, como o amendoim; e, entre as frutíferas, o mamão, o caju, o cacau, sem contar muitas que ainda hoje

⁷ O “mito modernista” do equilíbrio das três raças na formação cultural brasileira, é fruto das reflexões de artistas e pensadores do círculo da Semana de 1922, com a intenção de traçar um perfil genuinamente brasileiro de cultura nacional.

são desconhecidas dos povos “civilizados”: guacari, ingá, abio, murici, cupuaçu, araticum etc. Inúmeras outras espécies utilizadas pelos índios foram adotadas pela civilização europeia, como a seringueira, que produz o látex e que os índios há muito tempo já utilizavam para confeccionar bolas e impermeabilizar objetos (JECUPÉ, 2020, p. 117).

Palmeiras que provém palmito, castanhas, frutos e fibras; plantas estimulantes e ervas medicinais; espécies para adereços, ornamentação, corantes; técnicas de manejo de fauna. São diversos conhecimentos de origem indígena que são presentes na nossa realidade contemporânea, mas que não recebem devido reconhecimento e respeito aos povos indígenas que contribuíram nessas áreas (JECUPÉ, 2020, p. 117–119).

A própria alimentação brasileira dos primeiros séculos e a alimentação indígena eram uma coisa só, o que foi consequente, e importante para o sucesso da colonização. Sem o sistema culinário indígena, os portugueses e espanhóis não teriam sobrevivido e se fixado nas terras do Novo Mundo (TEMPASS, 2019, p. 66). Os colonizadores foram salvos, curados e alimentados pelos indígenas, mas ainda assim clamaram tudo como suas propriedades. Mas esse grande período de assimilação não foi simplesmente apagado da cultura brasileira como um todo, está em tempo de identificar e reivindicar os conhecimentos dos povos originários.

Os principais nomes das produções formais sobre a constituição da culinária brasileira, Gilberto Freyre e Luis da Câmara Cascudo, apesar de suas contribuições formais, tem perspectivas étnico-raciais distorcidas e narram de forma simplificada e reduzida a participação indígena na cozinha nacional (TEMPASS, 2019, p. 66). No entanto, Martín César Tempass conseguiu extrair informações nas “entrelinhas” que na verdade evidenciam o quanto os indígenas (considerando sua diversidade) contribuíram para nosso sistema culinário⁸.

⁸ O conceito de sistema culinário, conforme José Reginaldo Santos Gonçalves, leva em conta todos os encadeamentos acionados, relações sociais e significados coletivos que antecedem e que se apresentam no ato de comer. Os componentes de sistemas culinários passam por processos de obtenção e seleção dos alimentos; modos de preparo; saberes culinários; modos de apresentar e servir os alimentos; técnicas corporais ao consumir os

É notável que a contribuição indígena através dos ingredientes aparece com o uso do milho, do caju, da mandioca, do cará, do jerimum, do amendoim, do mamão, da pimenta e outros já citados por Kaká Werá. Mas o que Tempass destaca é que as mulheres indígenas (estupradas e forçadas ou influenciadas a casar com portugueses, com o objetivo de consolidar a colonização do continente) foram grandes responsáveis pela alimentação dos colonizadores, por vezes tendo que ensinar as portuguesas a cozinhar (2019, p. 72).

Figura 3 - We'e'na Tikuna em preparo de culinária indígena



alimentos; refeições e suas hierarquias; quem oferece e quem recebe uma refeição; classificação em comidas principais, complementares ou sobremesas; equipamentos culinários; paladar; modos de dispor dos restos alimentares; etc. (GONÇALVES, 2002 apud TEMPASS, 2019, p. 70).

Fonte: Página do Facebook Fundação Progresso. Disponível em:
<https://www.facebook.com/fundicao/photos/a.239765596056242/2613212572044854/>

O destaque mais interessante feito por Martín César Tempass é sobre os utensílios considerados essenciais para os doces tradicionais brasileiros:

[...] pilões de pau (grandes e pequenos), colheres de pau (grandes e pequenas), peneiras de taquara, folhas de bananeira, palhas de milho, panelas de barro etc., que perduram até hoje (FREYRE, 1997). Todos os utensílios listados são oriundos de grupos indígenas (2019, p. 72).

No universo dos doces, além dos utensílios, o paladar indígena já tinha afinidade com o sabor antes mesmo da introdução do açúcar na culinária brasileira. O doce para os indígenas vem do mel, que “era tão apreciado que os indígenas domesticavam as abelhas” (TEMPASS, 2008, p. 104). A farinha de mandioca também tem um característico sabor doce; o cauim, bebida alcóolica, tem um processo de sacarificação em seu preparo; o processo do beiju ajudou a fundar “a dinastia dos bolos nacionais” (CASCUDO, 1967 apud TEMPASS, 2008, p. 105), e outro destaque é o próprio consumo de frutas. Também é costume indígena assar alimentos por várias horas seguidas, que no caso das frutas concentra o sabor doce (2008, p. 106).

Infelizmente, a perpetuação dos doces indígenas e o que esses significaram para a história da alimentação brasileira no geral, não é facilmente provada, porque

[...] os doces indígenas não foram registrados. A participação indígena na doçaria brasileira foi esquecida. E, como só os ricos têm interesse em fixar receitas [de maneira escrita, em registros formais] (CASCUDO, 1967), somente os doces finos, os doces portugueses, foram registrados (TEMPASS, 2008, p. 111).

Mas é inegável a afinidade com o sabor doce que os indígenas já tinham antes da chegada dos colonizadores no continente, e bem difícil não imaginar que isso possa ter influenciado mais do que somente em ingredientes das receitas tradicionais.

As características alimentícias herdadas dos povos africanos podem ser entendidas de duas formas: pela culinária “*griot*” e pela culinária “votiva”. A culinária “*griot*”, nomeada de forma simbólica por Ana Maria Dietrich e Julia Alice Vila Furgeri, representa todo conhecimento que é transmitido entre gerações, a tradição que guarda ingredientes e preparos ancestrais e suas adaptações através de tempos e lugares (2020, p. 2). O conhecimento vindo de África sobre a domesticação de gado, por exemplo, se refletiria “nas técnicas de cozimento e preparo da comida, padrões alimentares, preferências e simpatias” (RIBEIRO, 2021, p. 197).

A aplicação desses conhecimentos de forma integral no cotidiano dos negros no Brasil não foi tão comum até fins do século XIX, devido à privação da liberdade dos escravos inclusive diante de seus próprios hábitos alimentares. A alimentação regular dos negros escravizados era controlada e supervisionada, o que “constituiu uma dissolução dramática dos modos alimentares dos povos africanos [...], e a razão de comer [foi] resumida a aplacar a fome” (DÓRIA, 2009, p. 47).

Considerando esses cenários, é mais tangível iniciar a reflexão sobre a culinária votiva, aquela realizada em contextos religiosos. A culinária votiva “é a que envolve ingredientes e preparos dos arrios (oferendas) e ajeuns (banquetes) dedicados às entidades e Orixás” (FURGERI; DIETRICH, 2020, p. 2) nas religiões africanas e afro-brasileiras. Cada orixá com suas variantes e “qualidades” tem hábitos alimentares específicos, não só por ingredientes como também modos de preparo e recipientes em que as comidas são oferecidas (RIBEIRO, 2021, p. 200).

Alguns elementos vegetais trazidos da África, provavelmente sob colaboração dos próprios portugueses e comerciantes de escravos, conquistaram espaço na colônia, a maioria usados em oferendas. Com a intensificação do tráfico no século XVII, foi possível introduzir em território brasileiro espécies e ingredientes como os inhames, azeite de dendê, banana, pimenta malagueta, coco verde, hibiscos e vinagreira, quiabo, quiabo da Angola, quingombô, gombô, caruru da Guiné, erva doce, gengibre amarelo e gergelim. (CASCUDO, 2004 apud RIBEIRO, 2021, p. 198) Alguns deles de

origem asiática, porém já presente nos costumes africanos e que se tornaram presentes aqui, inclusive fora dos ajeuns.

Figura 4 - Exemplo de oferendas com elementos africanos e americanos, e suas respectivas entidades



Fonte: Superinteressante. Foto - Marcelo Zocchio. Arte - Mayra Fernandes

<https://super.abril.com.br/historia/banquete-despachado-oferendas-para-os-orixas/> Acesso em: 9 mar. 2022.

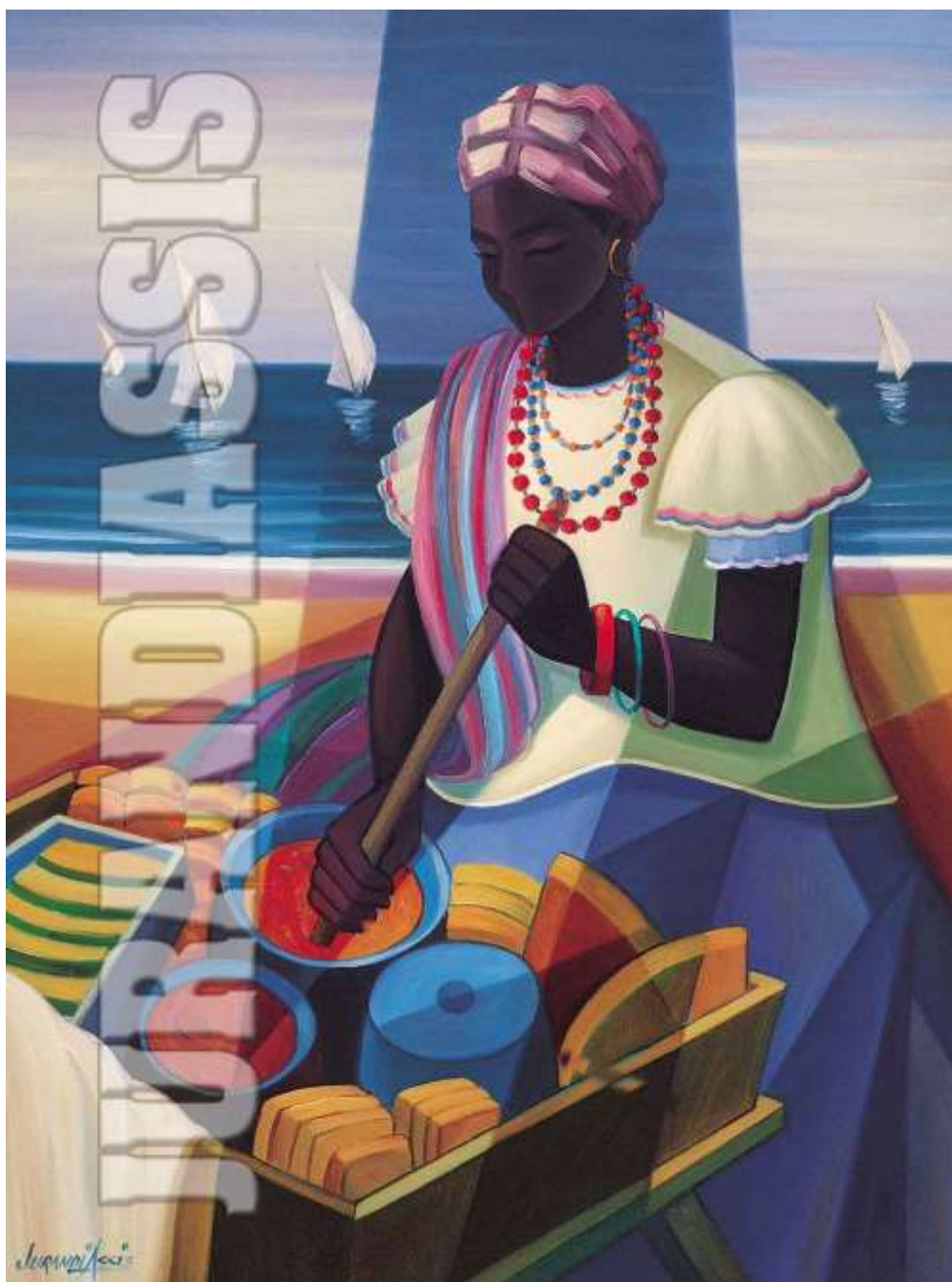
No entanto, com a eventual falta de elementos nativos africanos, as comidas destinadas aos orixás, conjuntamente aos hábitos alimentares, precisaram ser adaptadas. Foram incorporados o “[...] milho nas comidas de Oxóssi, Iemanjá, Omolu ou Xapanã que também gosta de pipocas, o feijão para Oxum, o fumo no culto de Irocô, e farinha de mandioca no amalá de Iansã.” (IBID.)

Essas versões de oferendas são principalmente praticadas dentro do Candomblé, cuja estrutura é mais próxima dos cultos praticados em terras africanas. Em relação à Umbanda, seus cultos já são fruto do sincretismo candomblé e catolicismo, assim como a aproximação de entidades espirituais dos indígenas. Dessas convergências emergiram adaptações das oferendas,

que passaram a ser majoritariamente compostas por arroz e frutas (RIBEIRO, 2021).

Além das culinárias *griot* e votiva, um terceiro destaque da cultura alimentar afro-brasileira vai para as quitandeiras e quituteiras. Kitanda, palavra de origem quimbundu, denomina as feiras e mercados da região centro-ocidental da África, e foi aproveitada no Brasil como “quitanda”, com as práticas de vendas em tabuleiros e denominando os pequenos mercados. “Quitandeiras ou negras de tabuleiro foram as denominações que as comerciantes ambulantes de gêneros alimentícios receberam no país” (BONOMO, 2014, p. 2).

Figura 5 - ASSIS, Jurandi. Tabuleiro da Baiana - 1996



Fonte: Companhia de Desenvolvimento e Ação Regional.

<http://www.jurandiassis.com.br/oleo-sobre-tela.html> Acesso em: 11 mar. 2022

As quitandeiras não eram especializadas em só um produto, comercializavam uma variedade deles: ovos, frutas, bebidas fermentadas, bolinhos de peixe ou de feijão, bolos, broas, doces, mel e outros, assim como os estabelecimentos mais recentes que levam o nome de “quitandas”. As quitandeiras eram majoritariamente escravas de “ganho”, e suas vendas

incrementavam a renda dos seus senhores. Eram também negras cozinheiras (escravas ou forras), possivelmente as mesmas que colaboraram com a formação da doçaria brasileira através das adaptações realizadas nas cozinhas de seus senhores e sinhás. Além de quitandeiras, quituteiras.

E, não ignorando a importância das portuguesas com seus doces tradicionais, podemos destacar a participação das negras quituteiras em muitas receitas que se tornaram tradicionais no Brasil, introduzindo produtos locais aos preparos (TEMPASS, 2008, p. 102).

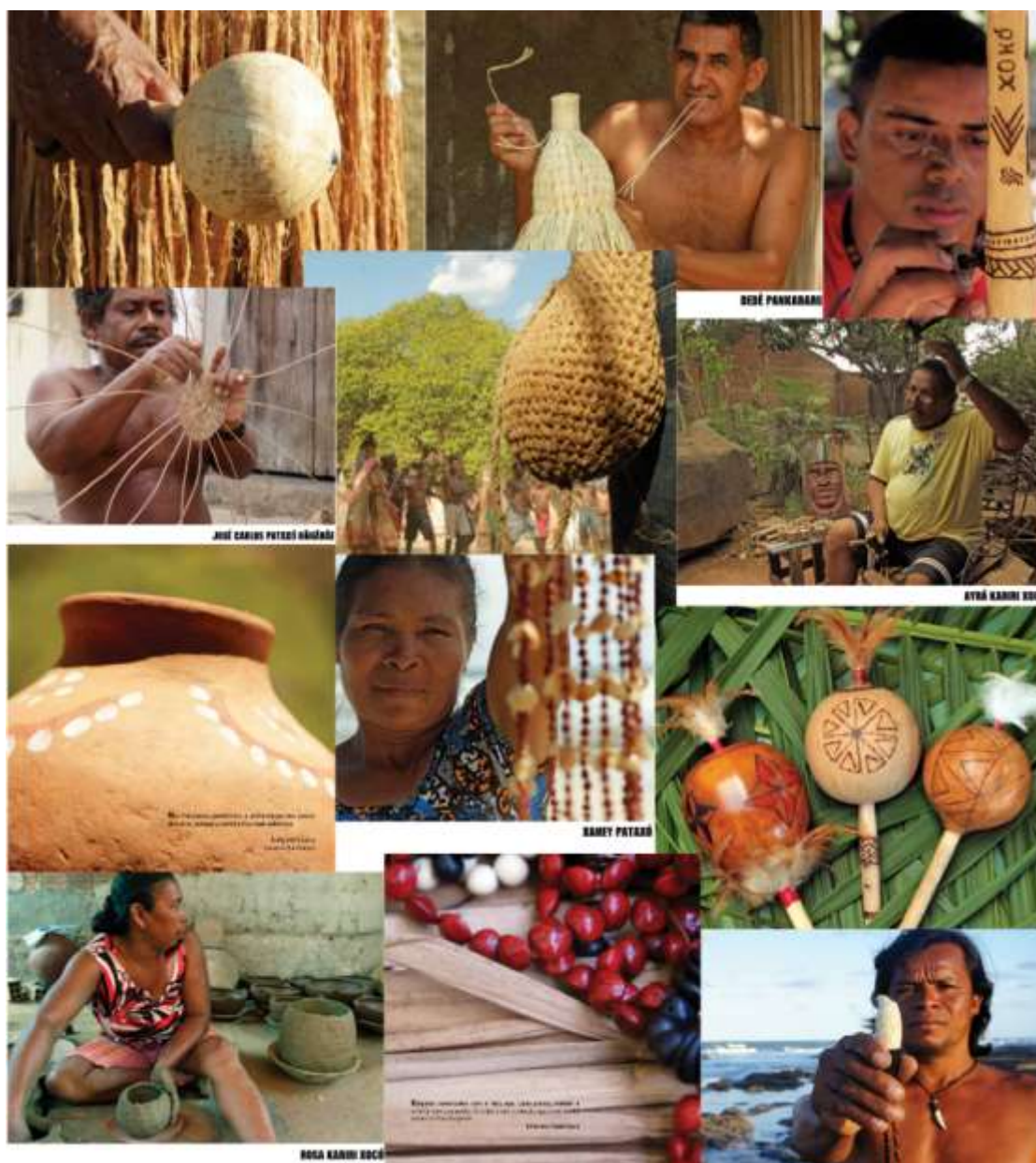
Outra relação significativa dos povos indígenas e afro-brasileiros com a natureza e seus elementos, é a confecção de artefatos que expressem suas formas de ver e interagir com o mundo. As artes ou artesanatos produzidos por comunidades afro-brasileiras e comunidades indígenas muitas vezes tem em comum sua materialidade.

Os indígenas, que se veem como parentes da natureza e lidam com muito respeito ao usar seus recursos, quando “manipulam” materiais para criar suas artes, estão se relacionando consigo mesmos.

Utilizam barro, folhas, cipó, madeiras, sementes, tintas naturais e penas, transformando-os em artefatos simbólicos. Na arte que é feita pelos povos indígenas “a funcionalidade e a contemplação são inseparáveis e resultam da eficácia estética da capacidade de uma produção, seja qual for, agir sobre o mundo e transformá-lo.” (OLIVEIRA, 2012, p. 367) o que é confirmado pela fala de Potyra Tê Tupinambá:

O que hoje é conhecido como artesanato são, na verdade, objetos utilizados em nosso cotidiano, em rituais, no preparo de alimentos, na caça, pesca e ornamentação. Estes utensílios que se transformaram em artesanatos são fruto da resistência indígena (R.I.S.A.D.A., 2016, p. 5).

Figura 6 - Imagens de artistas/artesãos e artesanatos indígenas do RISADA (Rede Indígena Solidária de Arte e de Artesanato)



Fonte: Montagem própria com fotografias do livro de divulgação do RISADA - Rede Indígena Solidária de Arte e de Artesanato

Para visão de mundo de matriz africana, fica evidente a relação de respeito e entendimento dos elementos da natureza que fizeram parte da história dos povos africanos. Desde África até as tradições afro-brasileiras, a cosmovisão acerca do mundo espiritual e sua relação com o mundo palpável lembra a relação dos indígenas com a natureza: corpo e cosmos em união - no caso das religiões de matriz africana perceptível através da força do axé. Muitos

artefatos são produzidos para finalidades rituais, mas dependem do contexto do próprio ritual para “ganhar vida”. Assim como os elementos da natureza, cada orixá tem objetos específicos que representam suas forças, e nas oficinas a confecção dos artefatos exige uma série de cuidados e trabalhos rituais (MARQUES, 2018).

[...] ele [o candomblé] é povoado pelas mais distintas “coisas”: são colares, roupas, animais, plantas, pedras, instrumentos musicais, artefatos de barro, ferro, palha, porcelanas, os mais peculiares ingredientes e até paisagens, lugares e situações específicas. Tudo parece indicar ou pertencer a uma ou outra força divina, por meio de um complexo sistema de organização do cosmos (2018, p. 223).

Mas, além dos ferramenteiros de santo das religiões de matrizes africanas, artesãos quilombolas e afrodescendentes continuam produzindo artefatos cotidianos, mas com o mesmo zelo e respeito pelos materiais. É necessário compreender, considerando o conceito de diáspora⁹, que as artes e artefatos produzidos por mãos negras no Brasil são consequências também dos contatos que se estabeleceram aqui, além do que foi trazido da África. Ao pensar em comunidades tradicionais afrodescendentes em território brasileiro, é inevitável citar os quilombos, e eles passaram por esse processo de assimilação:

Como no restante do Brasil, não só de negros eram constituídos os quilombos amazônicos. Nestes era comum a constituição diversificada de pessoas de diferentes origens como brancos, mestiços e principalmente indígenas, logo a existência de “mocambos de índios e negros” no Norte do Brasil se fazia presente (GOMES, 2005, apud TRECANNI, 2006). Essa diversidade dos quilombos da Amazônia traz escambo de conhecimentos como presente característica, tendo na troca de saberes e culturas indicação do movimento não fixo de identidades (LANDAU, 2020, p. 47).

⁹ Os negros que saíram do continente africano escravizados, e os descendentes deles até os dias atuais, são indivíduos da diáspora africana. Diáspora é um termo emprestado da história judaica, e simplificada mente enfatiza uma ancestralidade africana em comum, e um conceito que procura unir a multiplicidade transnacional e intercultural –decorrentes dos processos coloniais. Paul Gilroy sugere que “[...] esta multiplicidade da diáspora é uma formação caótica, viva e inorgânica. Se ela pode ser chamada de tradição, é uma tradição em movimento incessante” (GILROY, 2001, p. 241–242).

Feitas essas observações, podemos destacar as artes e artesanatos quilombolas como mais um patrimônio cultural brasileiro a ser valorizado.

Figura 7 - Exemplos de artes e artefatos quilombolas



Fonte: Ilustração própria.

Pela proximidade com a natureza que vários quilombos conhecidos mantêm, os materiais utilizados para a produção dos artefatos se repetem em relação aos indígenas: cipós, fibras vegetais, barro, madeira. Com esses materiais, produzem objetos que utilizam no cotidiano ou que comercializam para sustentar a comunidade em conjunto com outras atividades (agricultura, pesca etc.).

Em novembro de 2019, o SESC Bauru promoveu uma atividade do circuito “Percursos da Tradição”, com a presença do Grupo Tradicional de Marabaixo de Santa Luzia do Maruanum. O Marabaixo é uma expressão cultural

“Composta por uma performance dançada, musicada e cantada feita em roda para lembrar os feitos e acontecimentos, alegres ou tristes, de seus antepassados” (SESC BAURU, 2019), enquanto a comunidade de Santa Luzia do Maruanum, em Macapá, é uma comunidade quilombola com uma tradição secular de confecção de louças.

Esta atividade é específica para mulheres que são descendentes das famílias das louceiras. As louças de barro são produzidas nas oficinas das louceiras e a retirada do barro é realizada uma vez ou no máximo duas vezes por ano de forma coletiva através de mutirão, o que gera renda sustentável para as mulheres do Distrito do Maruanum (COSTA, 2011, p. 147).

No caso dessas louceiras, a prática do artesanato está extremamente ligada às cosmovisões afro-brasileiras e indígenas: trabalham sob a crença na “Mãe do Barro”, que “guarda a terra, protege o barro, a argila para que esse recurso natural não se esgote” (COSTA; LIMA; CUSTÓDIO, 2016, p. 207), o que lembra bastante o conto da criação dos seres humanos, com a figura da orixá Nanã como responsável pela coleta do barro que nos deu origem. Existe todo um ritual que as louceiras seguem em respeito à natureza e em respeito às crenças ancestrais. Desde a coleta de galhos para retirada do barro, passando pela escolha do local da abertura dos buracos, até a confecção de pequenas louças a serem oferecidas à “mãe do barro” como agradecimento.

Servindo esse caso como exemplo, certamente diversas tradições como essa existem em comunidades tradicionais por todo o território nacional e fronteiriço. Mas a arte afro-brasileira, assim como a indígena, não sobrevive somente através das comunidades tradicionais, sendo produzida ou referenciada por artistas negros, indígenas, em conjunto com outros recortes contemporâneos (mulheres, periféricos, LGBTQIA+, etc.).

Para a comemoração dos 100 anos da realização da semana de arte moderna de 1922, a presença ou ausência desses artistas foi uma das pautas principais de várias mostras. “Rever os atores e as consequências da Semana de Arte Moderna com reflexões sobre diversidade regional, de raça e de gênero” (FOLHA ILUSTRADA, 2021) foi proposta como uma espécie de

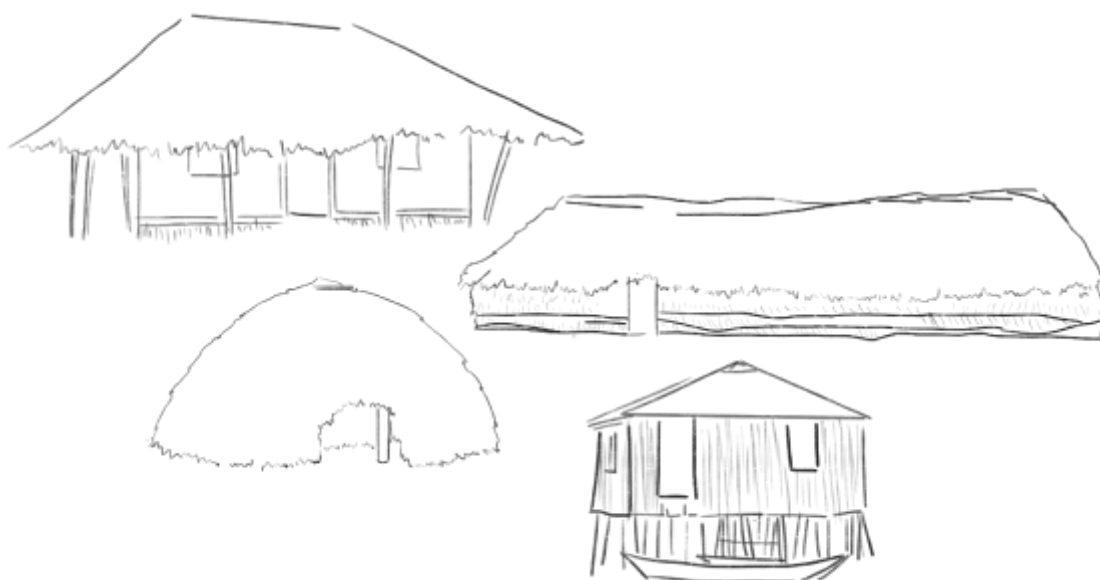
reparação diante das desigualdades que se deram na realização do evento original. Na mostra do Theatro Municipal de São Paulo, foram expostos artistas contemporâneos como: Ailton Krenak, Denilson Baniwa, Daiara Tukano, O Bastardo, Lídia Lisbôa e Val Souza.

Dar importância tanto aos saberes tradicionais quanto às expressões contemporâneas de atores negligenciados, portanto, é uma postura necessária. A atual secretária municipal de cultura de São Paulo, Aline Torres, conclui:

Se era uma parte da elite que realizou a Semana de 22, escreveu o seu manifesto e dava os rumos da cultura, hoje, é o inverso. É a periferia que está dando a direção da cena artística. São guras negras, indígenas, LGBTQIA+, asiáticas e mulheres, que estão fomentando o debate (VEJA SP, 2022)

Levando o foco para os saberes construtivos, derivados da necessidade humana por abrigo, e dependente inicialmente de recursos da natureza, os conhecimentos construtivos indígenas e negros tem em suas trajetórias semelhanças e diferenças.

Figura 8 - Exemplos de arquiteturas tradicionais indígenas e africanas



Fonte: Ilustração própria.

Os indígenas que habitam aldeias possuem uma enorme variedade de tipologias construtivas e modos de habitar o espaço, devido à própria variedade de povos e etnias em diferentes regiões do continente. Muitas vezes a organização das aldeias e as construções de forma individual expressam a cosmologia do povo, demonstrando a sintonia entre os significados, o espírito e a materialidade.

Os Mebêngôkré, ou Kayapó, por exemplo, espacializam suas aldeias de forma circular, onde no centro alocam a Casa dos Guerreiros, que simboliza a origem de sua composição social e ritual e o centro do seu universo cosmológico. Nas bordas se localizam as casas familiares, comandadas por mulheres, para as atividades cotidianas e cerimoniais (ALDEIA MULTIÉTNICA, [s.d.]).

Alice Pataxó, ativista e comunicadora indígena, faz um relato sobre os conhecimentos construtivos de sua aldeia:

Algumas construções são a representação das nossas comunidades, outras são a prova da nossa união, é a casa das orações, e muito mais, elas podem ser muitas. A matemática é importante, mas até hj [sic] eu vejo construir sem ela, bom ao menos é o que dizem [...], mas eu sei que os caras que dizem se limitar a saber os metros, por trás disso são gênios da matemática. [Há] muitas formas de ser inteligente, eu sempre ouvi isso, e meu povo é prova disso, não precisamos de outra língua, de números e uma biologia tão complicada, [...] sabemos fazer ser simples.

[...] Quando construímos o centro cultural da minha aldeia, um ancião me disse que o estei [sic passim] do meio precisava ser o maior e o mais forte, pq [sic passim] ele é [...] como o cacique, precisa segurar um pouco do peso de cada um, e acaba carregando mais peso que os outros, os outros esteis precisam se ligar pq é como se fossem a comunidade se abraçando. E se vc [sic passim] olhar a estrutura antes de ser coberta, vc realmente enxerga isso. (PATAXÓ, 2020)

Figura 9 - Estrutura de casa Pataxó



Fonte: Alice Pataxó.

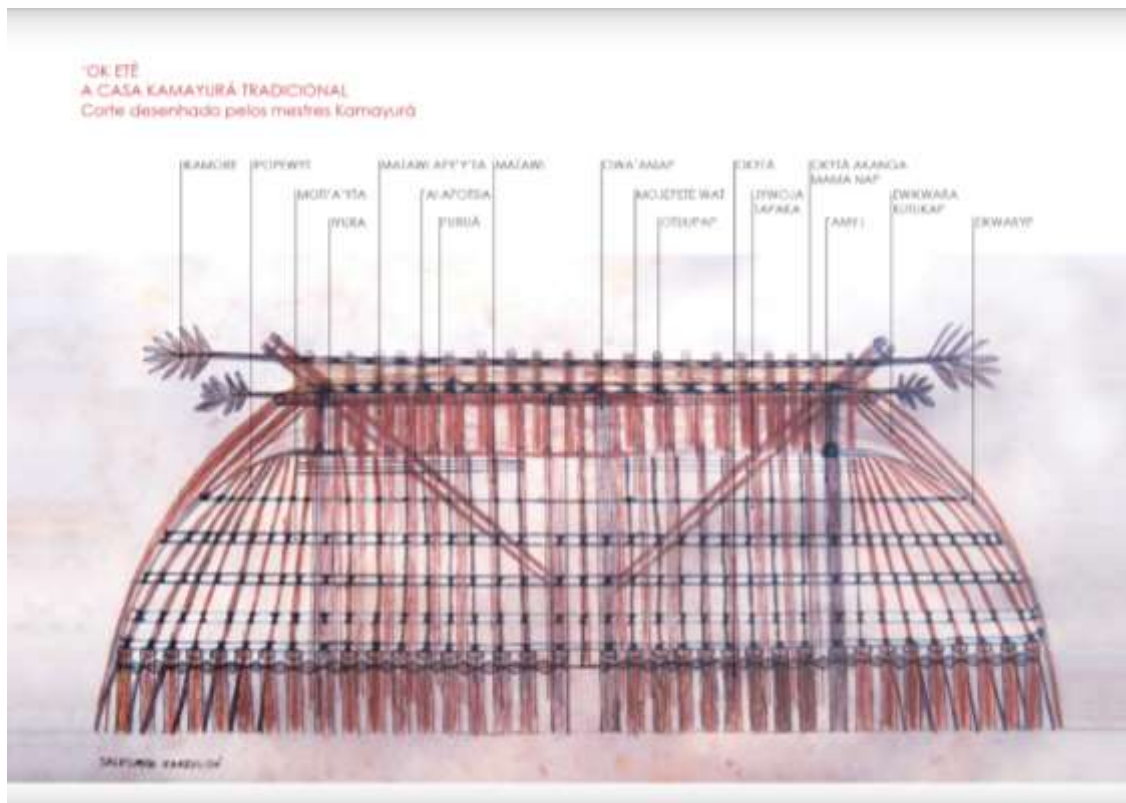
https://twitter.com/alice_pataxo/status/1246799974987370497/photo/1

Acesso em: 05 ago. 2022

Os conhecimentos são repassados pelos construtores da aldeia para seus aprendizes, e com o passar do tempo podem ocorrer adaptações das construções em função da introdução de materiais, técnicas e vivências ocidentalizadas. Inclusive, existem atualmente tentativas por parte dos construtores de alguns povos indígenas em pensar uma simbiose entre os conhecimentos tradicionais e as necessidades contemporâneas.

O povo Kamayurá, por exemplo, através de um contato com a Escola da Cidade, reuniu esforços para registrar seus conhecimentos construtivos no Manual da Arquitetura Kamayurá. Estruturaram os conhecimentos de todos os chefes de família que construíram suas próprias casas, com o objetivo de que todos se lembrem do conjunto dos saberes da construção. (DIETSCHZ; SILVA, 2021, p. 1470)

Figura 10 - Ilustração em corte de casa tradicional Kamayurá



Fonte: Salkuman Kamayurá. Manual de Arquitetura Kamayurá, 2019.

Descrevem os autores e colaboradores Luis de Faria e Anna Dietschz:

A casa Kamayurá está nas bordas da área circular onde se encontra o Centro da Aldeia e representa seu limite com o anel concêntrico contíguo a ele, onde estão os quintais e construções satélites. Seus elementos estruturais são combinados com economia e elegância, por componentes esbeltos que se fundem num sistema coeso. Toda construída com materiais retirados da floresta, seu sofisticado sistema construtivo não é apreendido num primeiro olhar.

A casa Kamayurá arquetípica ('Ok Ete, a casa verdadeira) também não se encerra em si mesma, fazendo parte de um sistema de significados e práticas que abarcam vários aspectos da vida cotidiana e do conhecimento Kamayurá. Nações da vida comunitária, suas etiquetas e costumes estão todas impressas nessa grande casa (ESCOLA DA CIDADE; POVO KAMAYURÁ, 2019, p. 40).

Voltando o pensamento para a história do Brasil, as estratégias construtivas dos indígenas que os portugueses encontraram, possibilitaram a instalação do colonizador em terras brasileiras. Em um trecho curto de

perspectiva colonialista, Carlos Alberto Cerqueira Lemos descreve esse recorte histórico sobre a influência indígena no espaço habitacional brasileiro:

É evidente que, no começo, nos primeiros dias, a tecnologia indígena foi prevalente. O tejupar de palha foi o primeiro abrigo do aventureiro aturdido. [...] Surgiram, então, as primeiras casas sincréticas nascidas da intervenção do branco nos trópicos. Sincréticas porque os paus vergados, o cipó e a palha aguarirana ou o sapé, ou ainda, as folhas dos coqueiros, em vez de determinarem o espaço promíscuo abobadado da oca indígena, condicionavam espaços cristãos repartidos por paredes selecionadoras de atividades domésticas. Os mocambos do nordeste, pioneiramente estudados por Gilberto Freyre, até hoje subsistem, testemunhando aquela experiência iniciada há quase quinhentos anos (LE MOS, 1993, p. 96).

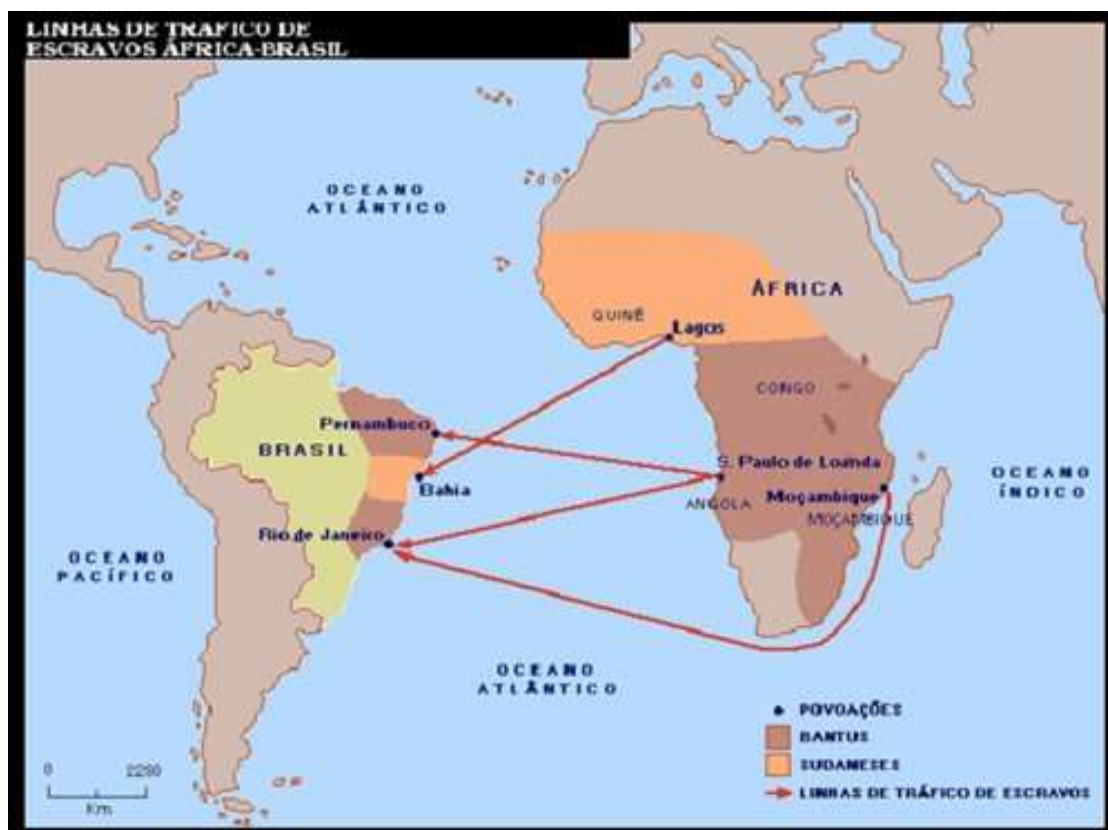
É preciso admitir que o ponto de vista do autor carrega uma essência eurocêntrica, mas apreende-se a tecnologia eficiente e condizente com o território que os indígenas possuíam, e que foram essenciais a tudo que se seguiu. Tragicamente, assim que os colonizadores se situaram, e até os dias atuais, as terras indígenas que os acolheram são vistas como recursos a serem explorados a favor da acumulação e circulação de riquezas e posteriormente de capital.

Ao se observar que coincidem em grande medida as terras indígenas com a floresta que se mantém preservada, tanto no Brasil como nos outros países com território na região amazônica, fica reforçada a ideia dos povos originários como seus grandes guardiões. No entanto, as terras indígenas, assim como as reservas extrativistas e parques nacionais, têm sido atualmente pressionados por uma agroindústria que produz commodities em fazendas de grandes dimensões, com equipamentos caros mas que tem como modo de operação o desmate radical das áreas onde vão ser plantados grãos como soja e outros, grande parte para o mercado internacional, resultando em fator de desequilíbrio para os ecossistemas locais (DIETSCHZ; SILVA, 2021).

Até a atualidade, percebe-se que a riqueza do conhecimento indígena luta diariamente para resistir – (re)existir – à modernidade em territórios indígenas ameaçados, mas não deixando de habitar seus parentes que estão nas cidades.

A presença das culturas construtivas dos africanos e afrodescendentes é menos evidente ou íntegra em territórios brasileiros do que a indígena, portanto, mais difícil de pontuar suas manifestações mais “típicas”.

Figura 11 - Mapa de Linhas de Tráfico de escravos África-Brasil



Fonte: Portal do Professor. Disponível em:

<http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=15157>

Acesso em: 15 mar. 2022

Pode-se buscar algumas conexões estudando as arquiteturas dos principais grupos étnicos que posteriormente vieram para o Brasil: os bantos, da parte meridional do continente Africano, e os sudaneses, da grande floresta equatorial.

Uma das formas de assentamento familiar, é em forma de krall, que consiste em um terreno cercado com diversas cubatas, estações de trabalho e de cerimonias, cercados para animais, horta e pomar, árvores dedicadas à moradia de orixás, entre outras coisas. As cubatas denominam as construções, cada uma com sua designada atividade (PEREIRA, 2011, p. 4).

Segundo as investigações de Gunter Weimer (2020), os povos bantos foram os maiores fornecedores de escravos, especialmente vindos de Angola e Moçambique. A região do continente que os abrigava apresenta em grande parte os biomas savana e estepes, com números limitados de espécies arbóreas. Essa característica é desfavorável ao desenvolvimento da carpintaria, influenciando então uma maior afinidade pelas técnicas construtivas com o uso de barro. Esses conhecimentos levaram à técnica construtiva de taipa, que consistia na preparação de uma “rede” de galhos entrelaçados e/ou amarrados que servia de sustentação do barro devidamente preparado que era aplicado pelos dois lados. A par desta construção era montada a cobertura junto ao canteiro e consistia em uma armação de galhos encaixados e/ou amarrados sobre a qual era afixada uma camada de capim. Depois que as paredes tinham secado, a cobertura era fixada sobre elas (2020, p. 293–294).

Os bantos são o maior grupo do continente africano, consistindo em uma mistura de vários povos, e por essa razão suas cidades foram resultados da justaposição de aldeamentos. A arquiteta e urbanista Vanina Tomar, em sua pesquisa sobre comunidades quilombolas, também explica:

A palavra kilombo é originária da língua banto umbundo, falada pelo povo ovimbundo (Sul de Angola), que diz respeito a um tipo de instituição sociopolítica, conhecida na África Central, mais especificamente na área formada pela atual República Democrática do Congo (Zaire) e Angola. Apesar de ser um termo umbundo, constitui-se em um agrupamento militar composto pelos jaga ou imbangala (de Angola) e os lunda (província do Zaire) no século XVII. A conjunção de diversos kraals (assentamentos familiares) formava uma aldeia, cujo nome mais comum era a do “Kilombo”(PEREIRA, 2011, p. 6–7).

A autora ainda pontua que quando se deu a emigração forçada para as Américas, a dissolução das organizações étnicas e o contato com uma sociedade totalmente divergente do que os africanos conheciam, fez com que as novas organizações afro-brasileiras se reordenassem. Nesse processo, os quilombos no Brasil adquiriram características específicas dessa (re)existência Ameفرicana:

[...] uma generalizada homogeneização pela destribalização; a família poligâmica foi substituída pelo menos, oficialmente pela monogâmica; as diversas culturas regionais africanas tiveram de ser e adaptar a um meio multicultural; a manutenção de fatores culturais africanos só foi possível por meio através de adaptações a novas condições interativas dos diversos grupos formadores [...] (2011, p. 7).

Sobre os sudaneses, eles ocupavam uma longa faixa de terra, estando presentes tanto na savana quanto em florestas tropicais e úmidas. Na faixa mais próxima ao oceano, a floresta densa e a presença de mangues, pântanos e outros corpos d'água condicionou os habitantes a buscarem soluções construtivas que evitassem umidade excessiva. Os que viviam em terra firme, construíam casas em árvores altas, e em regiões alagadiças aldeias e cidades foram construídas sobre palafitas, que tinham pisos de troncos e palmeiras fendidas cobertos por uma manta do cerne batido da palmeira, paredes de bambu e cobertura com folhas de palmeira (WEIMER, 2020, p. 300). A organização de seus aldeamentos, denominados *Tabanca*, apresentavam “bosques sagrados” – ou terreiros – em sua periferia e possuíam uma organização parecida com o conceito de “zoneamento de usos” do urbanismo europeu (PEREIRA, 2011, p. 5).

Com a vinda dos africanos escravizados, e a imposição dos trabalhos braçais a eles, as técnicas construtivas praticadas pela colônia se espelhavam nas construções de taipas à maneira africana, mesmo com tipologias aportuguesadas. Apesar de ainda terem poucas produções sobre a contribuição africana na arquitetura brasileira, alguns autores já analisaram diferentes fontes históricas para comprovar o protagonismo dos negros na área da construção. Foram responsáveis pela construção de diversos tipos de edifícios – residenciais, oficiais, religiosos – inclusive seus próprios redutos, como afirma Fabrício Forganês:

Estes prédios [Igrejas produzidas pelas ou para as Irmandades dos Homens Pretos], construídos com o esforço dos primeiros africanos que chegaram no nosso país, foram elaborados conforme seus gostos e destinados ao uso de acordo com suas necessidades. São templos religiosos concebidos conforme modelos tradicionais dos edifícios

católicos, mas que no uso proporcionavam a fé liberta, sem regras, sem restrições, sem limites, sem punições. Estas igrejas –edificações que faziam parte do plano de propagação do catolicismo, já presente na África desde o terceiro quartel do século XV –aqui no Brasil serviram como espaços de resistência, dando aos negros a possibilidade da recriação de laços étnicos e a liberdade de crenças, seja pela fé sincrética ou convergente (2017).

Outro conhecimento que já era familiar entre os povos africanos é a metalurgia, principalmente do ferro, o que se transpôs para terras brasileiras. Era o trabalho dos ferreiros que possibilitava grande parte das atividades em uma construção, com o uso das ferramentas forjadas por eles.

Francisco Phelipe Cunha Paz, pontua:

Mesmo que temido por alguns povos, o ferreiro sempre foi tido como essencial, pois era o produtor de alavancas, fechaduras, pregos, lampiões, espingardas, facas, chaves, lamparinas, serrote, furadeira, lâminas e muitos outros produtos que tem o ferro como principal elemento. Esses aspectos colocam esse ofício e o seu profissional como sujeitos detentores de práticas presentes e enraizadas no dia a dia da cidade, contribuindo para a formação da sua identidade (2013, p. 135).

O ofício é historicamente ligado a forças sobrenaturais, e em alguns mitos africanos a figura do ferreiro é temida e tida como “[...] participante dos domínios do sagrado e da transformação: entre os Iorubas[...] Ogum é o ferreiro primordial, quem forjou as primeiras armas e ensinou os homens a caçar” (PAZ, 2013, p. 134). Nas religiões de matriz africana, inclusive, alguns objetos relacionados a orixás são forjados em oficinas especiais

A junção desses – e diversos outros – conhecimentos da tradição construtiva afro-brasileira, ainda resiste em Mestres Artífices de comunidades tradicionais ao redor do país. Como aspecto inegável de todos os processos históricos que nos trouxeram até aqui, as culturas construtivas africanas, indígenas, portuguesas (e outras, a depender da região do país) se misturam e se confundem, não sendo fácil identificar a originalidade pura.

[...] existe um número restrito de culturas construtivas que possam ser consideradas isentas de trocas e influências com outras culturas, pois desde o princípio da humanidade estas sofreram processos de interação, evolução e decadência, não sendo prudente atribuir a estas arquiteturas a característica da originalidade (FARIA, 2011, p. 37).

Mas de qualquer forma, diversos pesquisadores¹⁰ – não somente os aqui citados – jogam luz sobre a sabedoria e a relevância que o povo negro teve e têm na arquitetura. Juliana Faria analisa as arquiteturas de terra em Minas Gerais e apresenta a importância dos negros na construção tanto de edifícios oficiais e religiosos, mas também a arquitetura popular–seja em propriedades rurais, vilas ou quilombos. Francisco Phelipe Cunha Paz aborda os mestres artífices em Natividade, Tocantins, em que apresenta também o conhecimento em construções com pedra seca, que:

[...] também eram tidas como habitações rústicas e ligadas a negros pobres e escravos, no caso as senzalas. Eram feitas apenas com o encaixe das pedras, sem uso de cal, barro ou material similar para fixação dos blocos, o que, na verdade não deveria depreciar, mas enaltecer o conhecimento e o domínio da técnica empregada (PAZ, 2013, p. 45).

O reconhecimento das inúmeras contribuições negras para a cultura arquitetônica brasileira é um assunto muito vasto, cabendo a elaboração de um trabalho específico para tal, tamanha a riqueza de informações.

4. O corpo

O corpo detém os primordiais e primários meios de comunicação, e é através dele que os elos com outros corpos são possibilitados. Nesse âmbito, o corpo também é território, pois abriga sentimentos, afetividades, se expõe ao toque pelo outro e às vivências que articulam territorialidades (MIRANDA, 2018,

¹⁰ Outros pesquisadores que se dedicam a essa perspectiva: Fábio Macêdo Velame; Vilma Patrícia Santana Silva; Maria Estela Rocha Ramos Penha; Joana D'Arc Oliveira; Henrique Antunes Cunha Júnior; etc.

Ver também: Seminário Salvador e Suas Cores, de realização do grupo de pesquisa EtniCidades da UFBA.

p. 117). Em algumas sociedades, o estatuto da pessoa é subordinado ao coletivo e não há separação entre o homem e o corpo. A voz, os gestos, os odores, as fisionomias, as posturas e os movimentos se combinam e produzem uma infinidade de possibilidades que o corpo emana (BAITELLO JR, 2008 apud PINA, 2013, p. 12). Dessa forma, o corpo é o que permite a expressão da estética¹¹ de uma cultura, por exemplo, através da dança, da música, de práticas esportivas, de modificações corporais etc.

Dentro de sua cosmovisão, os indígenas se relacionam com o mundo sempre na indissociabilidade entre o espírito e o corpo. “O homem integra o cosmo, está misturado a ela, à natureza e aos outros” (COUBE, 2012, p. 40–41). Em geral, acreditam “que as palavras traduzem o espírito, que o espírito é música e que o corpo expressa essa música” (THIÉL in: JECUPÉ, 2020, p. 10), além de que o próprio conhecimento sobre o mundo só é aprendido efetivamente e verdadeiramente por meio do corpo (COUBE, 2012, p. 48).

A territorialidade do corpo, ao olhar africano, evidencia uma conquista de espaço que começa pela pessoa. Também o corpo, enquanto lugar sagrado, assegura a transmissão das culturas de cada grupo étnico.

“O corpo ancestral é a reunião desta filosofia, desta cultura bem como o resultado desse movimento de contatos e conflitos que se deram e se dá na esfera social, política, religiosa e corporal” (OLIVEIRA, 2007, p.101).

Assumir o corpo negro como transmissor do Legado Africano possibilita que comunidades afro-brasileiras marginalizadas tenham a sua autoestima reconstruída e com isso se tornem protagonistas das suas narrativas, dos seus fazeres, do seu próprio corpo (MIRANDA, 2018, p. 125).

Tendo isso em mente, para falar sobre corpos negros e indígenas, também é preciso recordar que são corpos constantemente violentados e cerceados de suas vivências.

Ao longo da história do Brasil, milhares de nativos sofreram ataques, massacres, destruições de aldeias, foram dizimados quando não por violência,

¹¹ Conforme Hegel, pensando a arte como o desenvolvimento subjetivo do espírito a partir do real, particular de cada forma histórica e civilização (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001)

por doenças que geraram surtos epidêmicos. Com a tentativa dos jesuítas em catequizar os nativos, o corpo e a corporeidade indígena eram questionados, negados e subalternizados por não condizer com os costumes lusitanos. A perspectiva cristã buscava dominar esses corpos, que se encontravam em perfeita harmonia com a natureza e eram comparados a seres irracionais, o que para os jesuítas representava o Demônio agindo e corrompendo as almas (BRUST, 2007, apud COUBE, 2012, p. 48). Tragicamente essas investidas diminuíram consideravelmente a população indígena, inclusive extinguindo grupos inteiros. No século XVI uma estimativa de 2.431.000 indígenas, enquanto ao final do século XX os números já estavam em 302.888¹². E em tempos atuais as ameaças à territórios e pessoas indígenas continua preocupante.

Desde o princípio da colonização europeia do continente americano, indígenas são alvos de necropolíticas, “são tomados como invasores de suas próprias terras, são os corpos que nas mais diferentes situações de contato, ao longo de mais de cinco séculos, não importam” (NEVES, 2020, p. 1). São também corpos estereotipados, (quase nem) aceitos somente em alguns contextos, e deslegitimados quando presentes no que se denomina “sociedade moderna”, nas cidades, nas universidades e em outras instituições.

A presença deles se torna uma subversão e transgressão à medida que “perturba a linearidade das imagens presentes em nosso imaginário, causando uma ruptura, um hífen em nosso sistema de representação, porque não há precedentes para esses corpos-narrativas” (KAWAKAMI, 2016, p. 438).

Nesse sentido, não são corpos dóceis, nem disciplinados. Aliás, a própria noção essencialista de corpo é descentrada, à medida que não há um único corpo indígena, transcendente, culturalmente imaculado (2016, p. 440).

Para corpos negros, o racismo atingiu até mesmo as subjetividades individuais, desmantelando a estrutura dos pensamentos e prejudicando o ego de pessoas negras que sofrem com a hegemonia do ideal do ego branco. “Ser

¹² Fonte: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Brasil: 500 anos de povoamento. Rio de Janeiro, 2000.

negro [brasileiro] é ser violentado de forma constante, contínua e cruel, sem pausa ou repouso, por uma dupla injunção: a de encarnar o corpo e os ideais de Ego do sujeito branco e de recusar, negar e anular a presença do corpo negro” (COSTA, 1984, p. 2).

O corpo negro é também estereotipado como sujo, primitivo, hipersexualizado, o que leva a muitas rejeições do próprio corpo e da própria cultura, que é incompreendida e desrespeitada a partir do olhar hegemônico eurocêntrico, masculino, heterossexual, cisgênero. Neusa Santos Souza aprofunda esse assunto com a perspectiva da psicanálise em seu livro “Tornar-se Negro”, e mostra que até mesmo:

O “privilegio da sensibilidade” que se materializa na musicalidade e ritmicidade do negro, a singular resistência física e extraordinária potência e desempenho sexuais, são atributos que revelam um falso reconhecimento de uma suposta superioridade negra. Todos estes “dons” estão associados à “irracionalidade” e “primitivismo” do negro em oposição à “racionalidade” e “refinamento” do branco. Quando se fala na emocionalidade do negro é quase sempre para lhe contrapor a capacidade de raciocínio do branco (1983, p. 30).

Por isso é importante o olhar decolonial sobre os corpos negros e o que eles expressam ao mundo, ressignificando os símbolos que conhecemos e reconhecendo a diversidade que existe, porque não existe somente uma forma de ser um corpo negro.

As expressões tradicionais afro-brasileiras que estão intrinsecamente ligadas ao papel cultural do corpo, em grande parte envolvem a musicalidade para transmitir suas cosmovisões ou simplesmente expressar suas identidades.

Segundo Keita Fodeba (1958), citado por Piedade Lino Videira e Cicera Nunes,

A dança sempre fez parte da vida dos povos negros africanos, assim como a indumentária, a música e o canto. Para os africanos a transmissão do saber se dá também através da dança. Os nossos ancestrais negros dançavam para expressar todos os acontecimentos naturais da organização da sua comunidade, dançavam para agradecer as colheitas, a fecundidade, o nascimento, a saúde, a vida e até a morte.

Aprende-se a dançar e a cantar tudo como se aprende a falar (VIDEIRA; NUNES, 2012, p. 5).

Certamente, essa importância se traduziu para expressões culturais do continente *Amefricano*, sejam elas religiosas, populares ou comerciais. Dentre as formas variadas de dançar de matrizes africanas, podemos citar o jazz, o sapateado americano, as salsas cubana e porto-riquenha, a rumba, o samba, o tango, as danças de rua/danças urbanas e as diversas danças do folclore de cada país (MOREIRA, 2020, p. 335).

Dança e Música são indissociáveis, sendo muito difícil comentar sobre sua história de maneira separada. Josias Pires Neto (2020), ao escrever sobre músicas e danças afro-atlânticas no período colonial e imperial, apresenta a transposição de costumes oriundos da África Centro-Occidental nos processos formativos iniciais dessas expressões aqui no Brasil.

Os Calundus – primeira denominação para instituições religiosas que se comparam ao que hoje conhecemos como Candomblé – geraram e difundiram músicas, danças, curas e comportamentos afro-atlânticos (termo defendido pelo autor, a partir da ideia de Atlântico Negro, de Paul Gilroy) entre indígenas, africanos e seus descendentes. Apesar de serem vistos como costumes de uma “humanidade inviável”, a partir da segunda metade do século XVII também os calundus eram frequentados por todo tipo de gente, integrando a vida comum da época (NETO, 2020, p. 27). Apesar do caráter religioso, os calundus também eram responsáveis pelas atividades recreativas, se comportando então como ambientes geradores e difusores de polirritmias e danças variadas.

Neto aponta que o cruzamento do Calundu com as festas de irmandades religiosas, folganças de ruas, bordeis e salões fizeram circular novas formas musicais como o lundu-dança e o lundu-canção. Um aspecto importante sobre a formação das músicas e danças afro-atlânticas é sua influência majoritariamente Congo-Angolana.

As pesquisas em jornais da época [séc. XIX] e em outros documentos evidenciam a disseminação das festas, danças e músicas de africanos oriundos da África Ocidental; ao

mesmo tempo em que chulas, lundus, fados de afro-brasileiros espalhavam-se pelo território e penetravam em várias camadas da sociedade (2020, p. 28).

Abordando o campo musical, José Jorge de Carvalho, direciona suas análises a partir da diferenciação entre as tradições religiosas afro-brasileiras: os cultos de candomblé e xangô que “tem se mantido extraordinariamente coeso(s) e fechado(s) a influências externas [tentando] de certa forma congelar a expressão musical tornando-a cativa de sua liturgia” (2000, p. 4) e as tradições religiosas de origem banto, que sempre manteve “uma janela aberta para influenciar e ser influenciada por outros gêneros musicais.” (2000, p. 5)

Dessa maneira, podemos realmente traçar a passagem de um repertório Angola estritamente ritual, ortodoxo, primeiramente para o repertório dos cultos de umbanda [...]; em seguida, para gêneros seculares tradicionais -dos quais alguns podemos chamar de rurais, ou comunitários, como a capoeira, o maculelê, o samba de roda e o jongo; e chegando, finalmente, à variedade de gêneros de música popular, da comercial à dita independente, “cult” ou experimental (2000, p. 5).

As músicas populares comerciais se utilizam de cânticos e padrões rítmicos iorubás, mas se aproximam do ouvinte com o uso de gramática musical ocidental, demonstrando mais intimidade às raízes estéticas angolanas:

variações de samba, ritmos binários, melodias que têm uma grande afinidade com o repertório português, estrofes mais próximas de modelos ibéricos; e até mesmo a harmonia, já efeito desse longo processo de fusão que ocorreu durante todo o século XIX e que resultou no vasto, porém reconhecível, mundo da música popular brasileira (2000, p. 5).

O autor ainda cita alguns gêneros de música e dança que aparecem ao redor do Brasil, entre eles: Os vissungos, cantos de força, originalmente cantados durante o trabalho de mineração nos rios de Minas Gerais, no início do século dezoito (2000, p. 11); Jongo, gênero que expressa uma parte do processo histórico de negros que deixaram as plantações logo após a abolição da escravidão no Brasil em 1888, quando integraram as cidades (2000, p. 14);

Candombe de Minas Gerais que, com a contiguidade com tradições ibéricas, combina canto harmônico de estilo ocidental com um conjunto de tambores desenvolvendo padrões rítmicos e dança muito singulares (2000, p. 17); Os Congos, música dança e festividade, eram presentes nas tradições das Irmandades Católicas Negras, onde negros podiam se incorporar à vida colonial portuguesa nos trópicos. A participação nas Irmandades implicava na performance de devoção à religião europeia, porém em primeiro momento “permitia” o uso de tambores, melodias e vestimentas africanas em suas celebrações, colaborando com a manutenção de sua herança cultural africana. “A maioria dos gêneros musicais afro-brasileiros (e, quem sabe, também dos gêneros de dança) estão ligados a essas irmandades e fraternidades” (2000, p. 18).

Figura 12 - Expressões corporais e danças tradicionais afro-brasileiras



Fonte: Ilustração própria.

Mais para frente, a influência da industrialização na vida do negro, que transicionava da vida rural para a urbana, foi um fator decisivo no surgimento do Samba como conhecemos hoje, macro gênero musical de maior destaque

no senso comum das expressões culturais afro-brasileiras. O samba, palavra inicialmente utilizada para designar a dança, e não a música, tem sua origem especulada pelo lundu, passando pelo maxixe, com caráter de gênero popular. Outra vertente historiográfica narra sua origem em tradições rurais, em maior parte nordestinas (DRUCKER, 2012). Posteriormente, na região do Rio de Janeiro conhecida como Pequena África, onde viviam imigrantes baianos, a casa de uma mulher conhecida como Tia Ciata serviu de palco para no mínimo três universos musicais. Primeiro, a música sagrada dos rituais afro-brasileiros, mantidos à distância dos olhos do público externo; segundo, o gênero instrumental conhecido como choro, de grande influência portuguesa, com flauta, violões e cavaquinho, era tocado na sala de estar; e terceiro, no quintal, o samba de roda, “profano”, rural e comunitário trazido justamente da Bahia (CARVALHO, 2000, p. 31).

Assim, derivando-se do jongo, do maxixe, do samba de roda, e de outros gêneros rurais, o samba representa esteticamente a assimilação urbana, ou a passagem das massas pré-modernas para a modernidade: arranjos com harmonia ocidental e inserção na indústria musical que estava nos seus primórdios com a comercialização do fonógrafo (CARVALHO, 2000, p. 32).

Assim como nas artes visuais, outras formas de expressão musical e corporal contemporâneas também exercem o papel da sociabilidade de jovens negros brasileiros. Os bailes Black, o movimento Hip-Hop e o funk, cada um com suas particularidades, procuram propagar a estética negra.

Mobilizando elementos negros por meio da música, os bailes Black com sua vasta e importante história nos centros urbanos brasileiros, tiveram grande importância para uma grande parcela de jovens negros ao longo do século XX. Além de promoverem expressões corporais através da dança, também promoviam deslocamentos pelo território da urbe e estabeleciam contatos face a face, amizade e afetividade, politizando a presença e reunião de corpos negros na cidade. E com toda essa articulação, também foram incubadoras para os movimentos seguintes do hip-hop e do funk (D'ALLEVEDO, 2014).

O hip-hop, que envolve vários elementos conjugados para construir canais de atuação e aglutinação entre jovens, conta com uma corporalidade

que se expressa através da dança break, do rap, da prática de DJ, do graffiti e da cultura de vestuário. Apesar de surgida pela diáspora norte-americana, tem suas especificidades brasileiras que retratam o cotidiano das periferias (SOUZA; CARACRISTI, 2007). E a partir do próprio movimento hip-hop também surge o funk com o mesmo propósito de (re)existência das expressões afro-brasileiras:

O funk carioca, o passinho, pagode baiano, que aqui me refiro como danças urbanas periféricas, são atualizações que reconfiguram o legado de povos africanos escravizados no Brasil, "é para não esquecer e lembrar de nós mesmos e dos outros que dançamos" (LUZ, 2019, p. 297). (SILVA, 2021, p. 2582).

No simbolismo holístico das culturas dos povos indígenas, o corpo é mais do que algo fabricado, constituído pela sociedade.

O corpo é matéria-prima, suporte das pinturas, das máscaras e dos adornos, podendo ele próprio ser transformado em troféu de guerra: cabeça reduzida, ícone da modelação corporal e transformação cultural que sofre o corpo. Se a doença e a morte encerram o ciclo vital da corporalidade, apontam, também, para direções que transcendem a materialidade corporal. As viagens do xamã para curar o corpo doente descortinam outros mundos, outros céus: dos espíritos, do depois da morte. Morrer é se transformar em onça imortal, é não morrer, é reviver através de outra forma de materialidade corporal (GONÇALVES apud COUBE, 2012, p. 18).

O corpo é central nas visões de mundo dos indígenas do Brasil, e isso reflete em praticamente todos os aspectos de suas vidas. Renata Coube, cujo estudo aborda o campo da Educação Física nas culturas indígenas, menciona:

As variadas práticas corpóreas compõem, inclusive, uma forma diferente de Educação Física, em comparação à sociedade envolvente: é o caso do banho de rio, os ensinamentos e as práticas referentes à ornamentação e à pintura corporal, os ritos de iniciação (que envolvem resguardos, corridas, danças e cantos), as maneiras adequadas de confeccionar artefatos, plantar, caçar, pescar, entre outras (2012, p. 21).

No âmbito da pintura corporal, presente em diversos povos indígenas do mundo todo, as imagens representadas podem ser decalques, tatuagens, marcas étnicas, status ou símbolos rituais. Além desses casos, COUBE comenta a pintura corporal a partir da cultura Wajãpi—de tradição e língua tupi-guarani, arte Kusiwa registrada como bem imaterial pelo IPHAN, apresenta elementos gráficos variam de acordo com o estado emocional da pessoa, e “em momentos de resguardo, de luto ou doença, evita-se decorar o corpo com jenipapo ou laca. Cada um desses revestimentos tem sua própria eficácia.” (GALLOIS, 2002 apud COUBE, 2012, p. 31).

Figura 13 - Pintura corporal com padrões "Kusiwa", do povo Wajãpi



Fonte: viramundo e mundovirado.

Disponível em: <https://viramundoemundovirado.com.br/os-wajapi-e-a-arte-kusiwa-estao-sob-ameaca-na-amazonia/>. Acesso em: 5 mar. 2022.

Esportes também são atividades relevantes aos indígenas, “fazem parte do cotidiano e do imaginário de muitos povos indígenas que vivem no país. [...] o esporte, de modo geral, é uma poderosa linguagem do mundo contemporâneo” (RCNEI 1998, p. 323–324).

Não são desportos focados em rivalidade, mas em lazer, condicionamento físico e celebração, como observável nos Jogos dos Povos Indígenas do Brasil e nos Jogos Mundiais dos Povos Indígenas. Eventos relativamente recentes (primeira edição em 1996), promovem atividades com características em comum entre diferentes aldeias, como “(i) de sobrevivência -arco, flecha, canoagem utilizados na caça e pesca, (ii) aquelas inseridas em rituais sagrados como corrida de toras, lutas e (iii) outras de caráter geral como o cabo de guerra e futebol.” (FERREIRA, 2010, p. 72)

[...] estes eventos produzem efeitos significativos para os participantes de se conhecerem, aprenderem sobre a cultura do outro e das próprias, se encontrarem, revitalizarem a cultura, trocar experiências, evitar perdas culturais, ressignificar, conhecer o outro, integrar, vender artesanato, mostrar para a sociedade brasileira um pouco de suas culturas (2010, p. 78).

Mais recentemente, também foi possível notar a presença de indígenas nos Jogos Mundiais Indígenas, amplificando suas reivindicações e a reafirmando o caráter político de suas existências. A edição do evento foi controversa, por ter sido promovida e realizada concomitantemente à ameaçada PEC 215, que discutia planos para enfraquecer os direitos dos povos indígenas aos seus territórios (AGÊNCIA BRASIL, outubro de 2015).

Figura 14 - Protestos contra a PEC 215, durante Jogos Mundiais Indígenas de 2015



Fonte: Marcelo Camargo/ABr. Revista Missões.

Disponível em: <https://www.revistamissoes.org.br/2015/10/8833/>

Acesso em: 5 mar. 2022.

A corporalidade/corporeidade de ambas as origens culturais – afro-brasileira e indígena – se demonstram como existências e resistências que procuram afirmar esses corpos não somente individuais, mas também políticos, e portadores de culturas que resistem e (re)existem.

5. O meio

O que se busca construir para este Trabalho Final de Graduação, a partir de todos os conceitos e informações que foram introduzidas nos itens anteriores, é uma forma de propiciar a democratização, prestígio e incentivo aos conhecedores e conhecimentos populares – especificamente de matrizes indígenas e afro-brasileiras – em consonância com o propósito dos museus. Entender como o museu pode proporcionar formas de educação patrimonial que de fato enriqueçam os interlocutores individual e coletivamente, dentro de uma decolonialidade necessária, e como tudo isso se comunica com o espaço vivenciado corporalmente.

No princípio do trabalho foi exposta a característica colonialista que os museus modernos historicamente portaram, e o princípio de sua “autocrítica” institucional que busca práticas decoloniais nas atividades, pensamentos e projetos de museu. Retomando a reflexão de Analucia Thompson:

[os museus têm], desde a década de 1970/80, procurado refletir criticamente sobre essa herança colonial, como demonstra o movimento da Nova Museologia, o que o torna um espaço aberto à recepção de novas concepções (2021, p. 18).

Procurando reverter o silenciamento proveniente do colonialismo e da colonialidade – que abstrai a humanidade de alguns seres humanos e retira suas condições de pertencimento ao presente e ao futuro (GORDON, 2018 apud THOMPSON, 2021, p. 24) –, o museu precisa difundir as vozes silenciadas e garantir que elas sejam ouvidas.

Ser ouvido significa que o conhecimento desses grupos pode ser valorizado e gerar ação política. De forma que a arte política ou a estética política – e não a política da estética – pode ser uma atitude decolonial, ao visibilizar uma outra epistemologia e produzir a habitabilidade desses seres (THOMPSON, 2021, p. 24).

As expressões culturais indígenas e afro-brasileiras, em grande parte, são elaboradas e vivenciadas de maneira holística, não existindo isoladamente em um formato específico, uma mídia específica ou em uma categoria que não se relaciona com outras. Consequentemente, a corporalidade está muito envolvida em todos os aspectos, pois é a partir do corpo, e sua interação com o que o cerca, que a arte se manifesta.

Se revela um desafio conseguir associar museu, que tradicionalmente promove “exposições” dos bens culturais para serem mais observados do que vivenciados, a essas expressões que necessitam da interação de pessoas para evocar sua essência. Uma das formas que se aproxima mais da natureza “performática” desses casos é o desenvolvimento de acervos em que “os atores

envolvidos interagem com os objetos coletados, materiais ou imateriais, em suas ações artísticas” (BÉNICHOU; TISSOT, 2020, p. 301).

Nesse sentido, a performatividade das ações promovidas não diz respeito somente às performances artísticas executadas por artistas, mas representa o processo de interação com o lugar, onde indivíduos colaboram e coletivizam a construção de significados e sentidos em determinado tempo e espaço (MENDONÇA, 2020, p. 180).

Instead of disseminating content constituted by “expert” professionals, they propose that the actors involved produce knowledge together through collective actions. They are thus helping to establish models that are more horizontal and to invent new forms of production and transmission of knowledge (BÉNICHOU; TISSOT, 2020, p. 302).

Instituições que buscam caminhos para além de exposições em formato tradicional, procuram estabelecer parcerias com artistas no desenvolvimento de novas formas de projetos: laboratórios, plataformas, gabinetes estratégicos (think tanks), escolas etc. Anne Bénichou e Marie Tissot apresentam o conceito de “boundary collections”, ou “acervos de fronteira”, em que a instituição, ao invés de somente possuir bens materiais ou imateriais – considerando seus valores artísticos, históricos e uma série de outras lógicas implícitas –, observa também as performances coletivas que eles geram, as formas de colaboração entre indivíduos e grupos envolvidos com suas próprias referências e conhecimentos culturais, as ferramentas desenvolvidas para facilitar essa cooperação, assim como as formas de conhecimento produzidas a partir disso.

Outro importante aspecto de museus que buscam essa proximidade com os interlocutores é a concepção da educação patrimonial, ou simplesmente a dimensão educacional nas atividades do museu. Com a “Nova Museologia”, discutida ao longo do século XX, em que o ideal de democratização do acesso aos museus gera uma interface que desloca “o eixo das atividades museológicas do binômio documentação-conservação para o binômio comunicação-educação” (MARTINS, 2006, p. 23). Mas além da

democratização da cultura, é importante considerar que o foco também precisa ser para a democracia cultural,

ou seja, para o poder decisório dos grupos detentores dos conhecimentos que reivindicam direitos de cidadania e de pertencimento em relação ao seu patrimônio cultural – relacionando, desta forma, a noção de direitos culturais articula-se com a ideia de democracia cultural (LACERDA, 2010; SAMPAIO, MENDONÇA, 2018 apud MENDONÇA, 2020, p. 197).

Discutida inclusive a partir do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), a proposta da educação patrimonial conta com estratégias práticas, que podem estar vinculadas a museus ou não, e se define como:

[...] um processo permanente e sistemático de trabalho educacional centrado no Patrimônio Cultural como fonte primária de conhecimento e enriquecimento individual e coletivo. [...] o trabalho da Educação Patrimonial busca levar as crianças e adultos a um processo ativo de conhecimento, apropriação e valorização de sua herança cultural, capacitando-os para um melhor usufruto destes bens, e propiciando a geração e a produção de novos conhecimentos, num processo contínuo de criação cultural. [...] [é também] um instrumento de “alfabetização cultural” que possibilita ao indivíduo fazer a leitura do mundo que o rodeia, levando-o à compreensão do universo sociocultural e da trajetória histórico-temporal em que está inserido. Este processo leva ao reforço da auto-estima dos indivíduos e comunidades e à valorização da cultura brasileira, compreendida como múltipla e plural (HORTA; GRUNBERG; MONTEIRO, 1999, p. 4).

Por fim, para refletir sobre educação em museus no Brasil, se faz imprescindível vincular o pensamento ao enfrentamento da desigualdade que constrói e é construída pela sociedade de hegemonia eurocêntrica/moderna/colonialista, a qual é pautada em uma memória oficial constituída de esquecimentos diante de sua diversidade (COSTA et al., 2021). Portanto, é necessário associar a função da comunicação-educação com o papel de amplificador das vozes subalternizadas, a fim de celebrar dignamente os patrimônios culturais indígenas e afro-brasileiros.

6. O sonho

Com todas as dimensões dessa discussão, surgem as seguintes indagações: de que forma é possível – dentro das disciplinas de Arquitetura e Urbanismo – contribuir para a educação sobre as identidades e referências culturais Afro-brasileiras e Indígenas através de uma instituição museal? Como essas questões aparecem (ou não) na cidade e na arquitetura?

Uma forma notável de alcançar o objetivo da comunicação, nem tanto territorial/arquitetônico, mas certamente educativo e coletivo, emerge através de atividades e projetos de extensão partidos de universidades. Dentro da temática de patrimônios afro-brasileiros e indígenas, é possível destacar três exemplos:

O Projeto Cartografia da Cultura Afro-brasileira, que surgiu a partir de uma experiência didática de história dentro do projeto Conexão África-Brasil, feita pela professora Antônia Briosso. O projeto é ligado tanto à coordenação de Ensino Médio da Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará (UFPA) quanto à coordenação de pesquisa e extensão (COPEX), e atua a partir do viés decolonial propondo a interlocução com a vida prática como um elemento fundamental de sua didática. Suas atividades partem de estudos desenvolvidos pelos próprios alunos durante o ano letivo, com orientação dos professores, desenvolvendo textos de diversas linguagens textuais ou apresentações orais, realizam pesquisas de campo em comunidades quilombolas, e ao final do ano letivo socializam os resultados de forma criativa e em diferentes linguagens na Mostra científica da EAUFPA (BRIOSSO, 2021).

O Projeto de Extensão Africanidades, literatura infantil e circularidades –Batuclagens Diversas é uma experiência da Universidade Federal do ABC. O projeto promove:

[...] aulas, oficinas, contação de histórias, jogos e folguedos [que oferecem] uma problematização a respeito das matrizes de conhecimento hegemônicas: branca, heterossexual, cisgênero, masculina e europeia (FURGERI; DIETRICH, 2020, p. 1–2).

Assim como o Projeto Cartografia, eles se propõem a dispor das experiências práticas, interativas e dialógicas a fim de valorizar o patrimônio cultural e biológico e o protagonismo de indígenas, negros, mulheres e adeptos de religiões de matrizes africanas (2020, p. 2).

O terceiro caso, de maior proximidade, é o Observatório do Patrimônio Histórico Afro-brasileiro e Indígena, carinhosamente chamado de OPABI, um projeto de extensão que surge na Universidade Estadual Paulista (UNESP) como um desdobramento de ações culturais dentro da temática do samba no interior do Estado de São Paulo. A partir do seminário 'O Samba na Cidade' – promovido através do Núcleo Negro da UNESP para Pesquisa e Extensão (NUPE), foi levantada a necessidade da acolhida de vivências e experiências culturais características das comunidades afro-brasileiras e indígenas da cidade de Bauru e municípios vizinhos. Com os desdobramentos desses eventos, o projeto surge com princípios de “escuta e acolhimento de necessidades apontadas pelas comunidades [...] e a promoção de ações de fortalecimento, valorização, registro e difusão das culturas afro-brasileiras e indígenas” (MAGALHÃES et al., 2022).

Enquanto construção de lugar, felizmente existem iniciativas ao redor do Brasil que procuram preencher as lacunas da memória e amplificar as vozes protagonistas dessas histórias. Museus temáticos, alguns até mesmo comunitários, como o Museu Treze de Maio em Santa Maria no Rio Grande do Sul, o MUQUIFU – Museu de Quilombos e Favelas Urbanos em Belo Horizonte, Museu Worikg na Terra Indígena Vanuïre em São Paulo, o Museu Indígena Jenipapo Kanindé em Aquiraz, Ceará, entre outros. Esses museus atuam de forma decolonial por excelência, já que os próprios colaboradores tem suas histórias entrelaçadas com a atuação do museu e a temática perpassa diversos aspectos de suas vidas.

Fora dos limites dos museus, também existem iniciativas de caminhadas urbanas que compartilham a história dos territórios percorridos em uma perspectiva decolonial, a exemplo das caminhadas turístico-culturais realizadas por coletivos como o Cartografia Negra em São Paulo, iniciativas individuais e vários outros organizadores em diversas cidades do país. Além da

questão de amplificação das vozes, essas caminhadas contribuem para a (re)existência de lugares históricos para suas comunidades, pensam, revisitam, conhecem e ressignificam territórios (COLETIVO CARTOGRAFIA NEGRA, 2018) desses coletivos tradicionalmente subalternizados.

Considerando esses exemplos de atuações em educação patrimonial, é interessante conhecer um outro formato de museu: os museus itinerantes. São iniciativas existentes desde o século XIX, ganhando maior destaque a partir da II Guerra Mundial inclusive através de publicações da UNESCO sobre museus. Nesse primeiro momento histórico, a itinerância se dava mais através do compartilhamento de exposições de museus maiores para museus menores, e tinham uma perspectiva colonialista na medida em que se assume uma “cultura” única e valores científicos que precisam ser entregues a comunidades mais distantes dos centros urbanos (XAVIER, 2013).

Com o tempo surgem outras tipologias da itinerância dos museus, incluindo os museus que se autocontêm - o veículo sendo o museu e o museu sendo o veículo. As discussões teóricas acerca dessa prática também se intensificaram, e iniciativas que procuravam subverter a colonialidade da proposta inicial colaboraram para que se pensasse na:

[...] proximidade e participação do público local na elaboração da exposição e [na] demanda que surge após o término desta. E [essas conclusões] são de suma importância para pensarmos nas contradições e fragilidades de museus e exposições itinerantes não adequados aos novos pressupostos de democratização cultural e participação popular (XAVIER, 2013, p. 12).

A própria itinerância ou nomadismo em Arquitetura, de forma geral, tem uma proposta transformadora. O propósito de uma construção temporária se alia à intenção de melhorar a performance de um lugar através de um fim temporário (PAZ, 2008). E essa característica já parte de uma subversão, em vista que a arquitetura tradicionalmente é atribuída à ideia de permanência e durabilidade. Conjugadamente, a presença efetiva de uma arquitetura itinerante em algum lugar, é condicionante de uma *cidade itinerante*, assim denominada por Zoe Ryan (2006) como categoria de espaços públicos recreativos. Dessa

forma, “Por essência, a cidade itinerante detém-se na arquitetura nômade que, alocada temporariamente no espaço livre público como um artefato exógeno, sobrepõe-se a um território existente, atuando como costura e elemento regenerador” (MARTINEZ, 2008, p. 86).

As arquiteturas itinerantes – apesar de ser um tema mais antigo para a humanidade – foram impulsionadas pelas tecnologias de transporte inventadas no século XX, principalmente com o crescimento da indústria automobilística e a padronização do container marítimo, recursos que facilitaram o nomadismo de ambientes. Podem aparecer com a característica da rigidez, quando são os próprios objetos arquitetônicos transportados inteiros, ou veículos que abrigam outras tipologias. Nesse último caso, os objetos arquitetônicos itinerantes apresentam mais duas táticas além da rigidez: a partição, quando é composto por peças menores a serem montadas e desmontadas, e a compactação, em que se abstrai os espaços vazios durante o transporte (PAZ, 2008).

Em suma, a característica dessa arquitetura pensada para se deslocar, é sua propriedade de ser:

[...] fixa no tempo, ao manter congelado o desenho a partir de sua materialização, [e] é móvel no espaço, sendo uma itinerância prevista assegurada na premissa de um desenho por componentes, sistemas de montagem e desmontagem que viabilizam itinerância entre lugares (BOGÉA, 2006, p. 219).

E a potência que ela representa aos lugares em que se instala, se dá ainda mais quando a arquitetura não se encerra em si, quando se abre para o espaço público. Como pontua Andressa Martinez, “É o que olha para a cidade e não a nega; não tenta encapsular uma realidade aberta e sabe valorizar o ritmo peculiar ao urbano: um ritmo que pode ser experimentado ao ar livre e gratuitamente” (2008, p. 104).

Por tudo isso, pensar de forma decolonial, (re)conhecer aspectos das culturas indígenas e afro-brasileiras e conhecer essas iniciativas leva finalmente

à concepção de um **sonho**, pois é a partir do sonho que a realidade se estrutura.

Aproveitando características interessantes de cada um dos exemplos: a decolonialidade dos museus para expressar as narrativas locais, a performatividade das caminhadas temáticas e o viés educação-ação dos projetos de extensão universitários; é possível **sonhar** com um espaço libertador, que abrace a dimensão humana e colaborativa dos usuários (expectadores, interlocutores ou construtores) e que permita a difusão democrática do (re)conhecimento cultural.

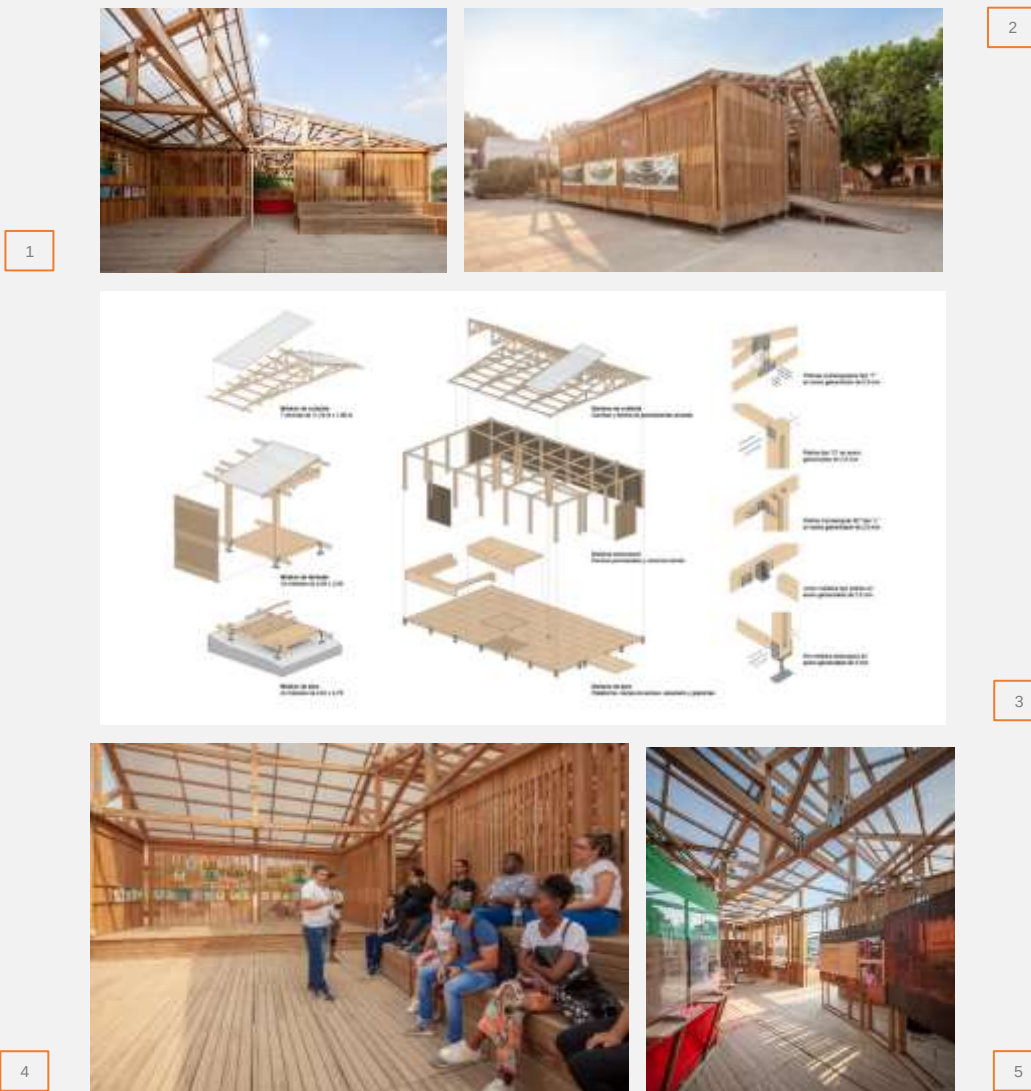
Portanto, o Museu itinerante nomeado de Buriti-Baobá, precisa ser uma estrutura com suporte para atividades de educação patrimonial colaborativas, e principalmente funcionar de forma itinerante, com a finalidade de alcançar vozes e escutas para além dos tradicionais equipamentos culturais de localidade fixa.

Com propostas ou finalidades análogas à intenção do presente trabalho, seja em função ou forma, a seguir destacam-se alguns exemplos de projetos arquitetônicos e culturais que já existiram ao redor do mundo.

MIM: Museo Itinerante da Memória e da Identidade de Montes de María

Ficha técnica: Autores – AEU; Ano – 2019; Colômbia; 179,15m²

Materiais: madeira laminada colada; peças estruturais metálicas (juntas, articulações, sapatas); cobertura em policarbonato alveolar opalino.



O edifício itinerante tem o propósito de “recuperar a palavra e a voz das comunidades com o objetivo de fazer da memória um caminho de reencontro, superando o medo e a dor” do conflito armado de décadas na região de Montes de María em Bolívar e Sucre.

Os visitantes encontram conteúdos audiovisuais e narrações orais em um espaço que relembra as casas tradicionais da região, inspirando-se na memória e na identidade através das narrativas de seus habitantes, suas experiências em meio ao conflito e as projeções que fazem sobre seu território.

Imagem 1: fotografia de pátio exterior; **Imagem 2:** fotografia exterior do edifício; **Imagem 3:** desenho esquemático isométrico da estrutura; **Imagem 4:** fotografia da arquibancada; **Imagem 5:** fotografia de espaço expositivo.

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/956179/mim-museo-itinerante-da-memoria-e-da-identidade-de-montes-de-maria-aeu>

Pavilhão circular

Ficha técnica: Autores – Studio ACTE; Ano – 2021; Rotterdam, Países Baixos; 13m²

Materiais: base de taipa; estrutura de madeira; cobertura de alumínio; fechamento em acrílico.

1



2

3



4



5



A cabana é um objeto temporário experimental, construído com materiais reaproveitados e que possam ser reciclados posteriormente. Com intenção de

apresentar uma fachada neutra o suficiente para permitir o diálogo entre a arquitetura e a natureza, “A arquitetura dialoga entre massa, transparência, tempo e durabilidade”.

O projeto expressa que a circularidade pode ser uma estética real. Ele demonstra as qualidades e a habilidade de uma construção de taipa, tanto quanto a madeira reutilizada. Os materiais em segunda mão estão sendo atualizados, oferecendo mais qualidades do que no primeiro uso. O caráter temporário da cabine é invisível, enquanto o objeto pode ser facilmente removido e reconstruído em outro lugar.

Imagem 1: fotografia exterior do edifício; **Imagem 2:** ilustração em perspectiva isométrica explodida dos componentes estruturais; **Imagem 3:** ilustração de corte do edifício; **Imagem 4:** fotografia detalhe da base e escada de acesso; **Imagem 5:** fotografia interior do edifício.

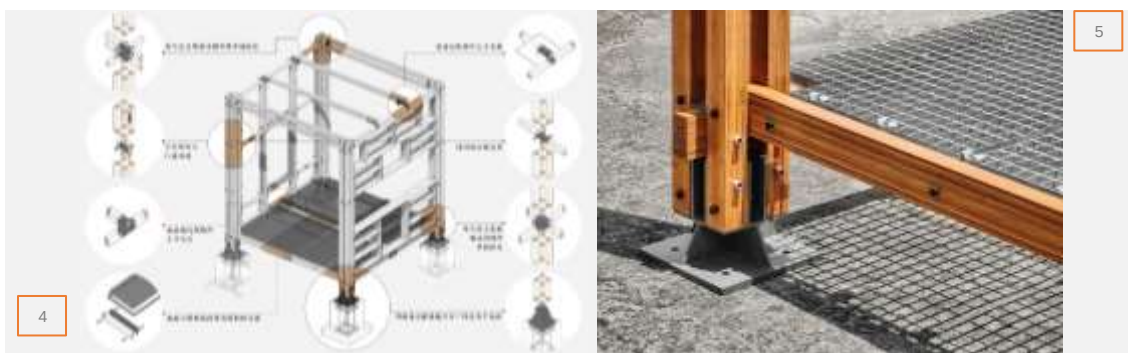
Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/970249/pavilhao-circular-studio-acte?ad_source=search&ad_medium=projects_tab

Cabine móvel de trabalho para vitalização rural

Ficha técnica: Autores – School of Architecture and Urban Planning, Nanjing University; Ano – 2021; Nanping, Fujian, China; 6m²

Materiais: bambu laminado colado; aço; policarbonato?.





Projetada com elementos pré-fabricados, a cabine procura facilitar o envolvimento da comunidade em que se instala. “Toda a construção é muito simples, com apenas uma chave-inglesa e as próprias mãos, aldeões não treinados e crianças podem participar do processo de construção.”

Como um dispositivo móvel, adaptável e extensível de espaço público, o projeto e a produção da cabine de trabalho seguem o princípio da personalização. Com base na estrutura principal inalterada, o módulo oferece aos usuários diferentes tipos de opções de paredes funcionais. [...] Portas, janelas, armários de estandes de exposição e móveis dobráveis também podem ser combinados conforme as necessidades reais para obter os produtos finais. [...] Não é apenas um lugar para os aldeões descansarem e as crianças brincarem, mas também uma vitrine para a divulgação das artes e da cultura.

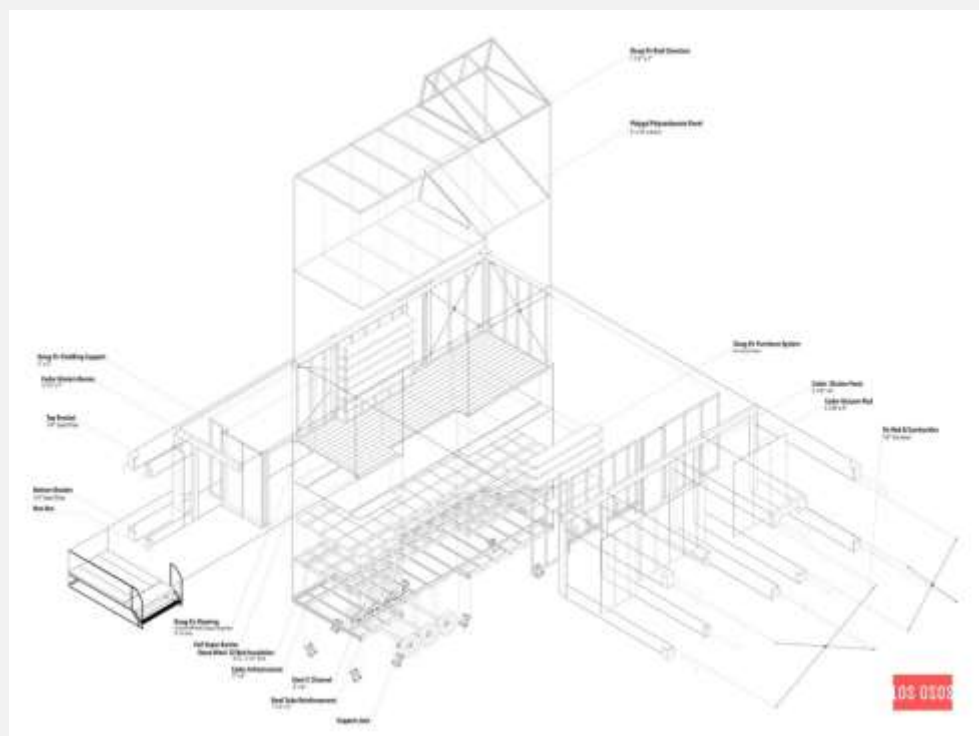
Imagem 1: fotografia do exterior da cabine; **Imagem 2:** ilustração isométrica de diferentes usos combinados; **Imagem 3:** fotografia da cabine em uso; **Imagem 4:** ilustração isométrica do sistema estrutural; **Imagem 5:** fotografia de detalhe da base.

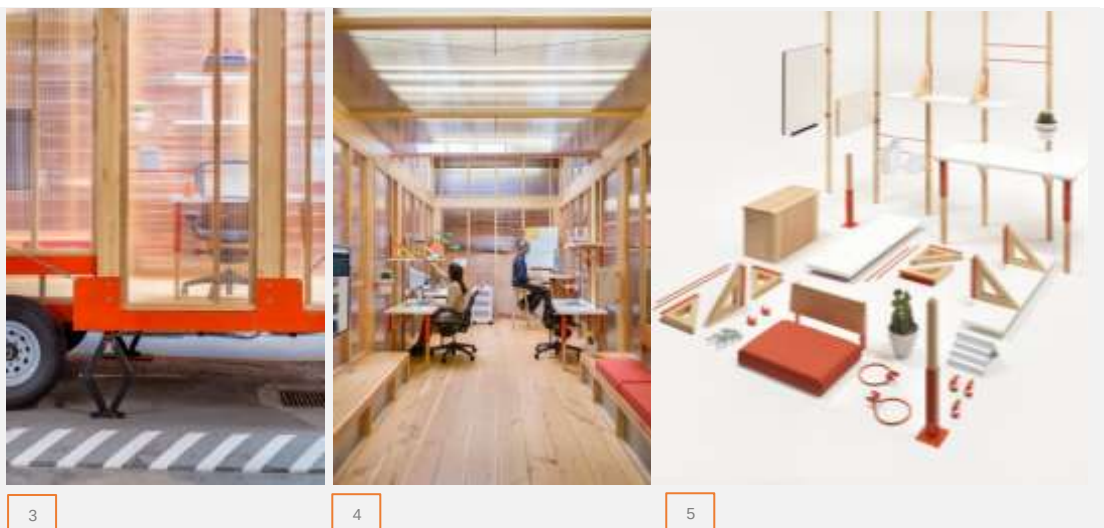
Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/985396/cabine-movel-de-trabalho-para-vitalizacao-rural-school-of-architecture-and-urban-planning-nanjing-university>

Unidade itinerante de trabalho Coroflot

Ficha técnica: Autores – LOS OSOS; Ano – 2016; Portland, Estados Unidos da América.

Materiais: madeira; aço; policarbonato.





A unidade móvel de coworking foi solicitada pela Coroflot diante da possibilidade de crescimento da empresa. Alocada dentro de um edifício histórico, os arquitetos optaram por permitir que ele se comunicasse com o potencial criativo da empresa, e explorar os valores de design com atenção aos detalhes e à qualidade. Além da “caixa”, foi projetado o sistema modular de mobiliário, com a intenção de flexibilizar o espaço para os futuros usuários.

Imagem 1: fotografia do exterior da unidade móvel; **Imagem 2:** ilustração isométrica do sistema estrutural; **Imagem 3:** fotografia de detalhe dos apoios da base; **Imagem 4:** fotografia do interior da unidade móvel; **Imagem 5:** fotografia das peças do sistema modular de mobiliário.

Fonte: <https://www.archdaily.com/869298/coroflots-mobile-work-unit-los-osos>

7. Museu Buriti-Baobá

7.1. “Buriti-Baobá”

Na tentativa de dar identidade a esse museu itinerante das culturas afro-brasileiras e indígenas, recorreu-se às essências e características das respectivas cosmovisões para encontrar um nome que resumisse o conceito da proposta. “Buriti-Baobá” é um nome composto por duas espécies de árvores enraizadas na história dos povos indígenas e africanos.

Buriti, palmeira nativa de maior porte e abundante nas regiões Norte e Nordeste, tem esse nome a partir da palavra em tupi-guarani *mbiriti*, significando “árvore que emite líquido” ou “árvore da vida”. Até mesmo pesquisadores a reconhecem como “árvore da vida”, por ser aproveitada em grande parte das necessidades humanas. (VAINSENER, 2009)

[...] da palmeira do buriti aproveita-se tudo, da raiz às folhas, usando-se a mesma no artesanato, na alimentação, nas indústrias cosmética e farmacêutica, e na ornamentação, destacando-se como um relevante produto da socio biodiversidade brasileira. (FÉ; GOMES, 2015)

Há muito se sabe sobre as características do Buriti, conhecimento ancestral de diferentes etnias indígenas que transbordou para outras comunidades quilombolas e camponesas em suas atividades de subsistência e de artesanato (ARTESOL, 2018).

O Baobá, a outra partícula do nome, é uma árvore muito simbólica para todo o continente Africano, sendo também uma “árvore da vida”. De grande porte e ainda maior longevidade, as espécies de baobá concentram água suficiente para resistir longos períodos de seca e seus frutos e folhas tem importâncias nutricionais e medicinais (ÁRVORES DA UENF, 2020; WALDMAN, 2012, p. 224). Mas para além dos aspectos da espécie vegetal, existem os aspectos da árvore enquanto símbolo. Personagem em muitos mitos sobre a criação do mundo, “Na sua cosmogonia, a árvore baobá surge como o princípio da conexão entre o mundo sobrenatural e o mundo material”(GELEDÉS, 2011). E sua presença no cotidiano é prova de seus importantes valores sociais:

sob a copa do Baobá se reúne o conselho dos anciãos, atuam os contadores de história, as pessoas fofocam e os namorados se encontram. A árvore é o palco de acertos e desacertos, onde as pessoas se unem e se separam. Seja lá o que for, o Baobá testemunha tudo o que de importante acontece na aldeia. Cenário por excelência dos eventos marcantes da comunidade, o Baobá se torna eixo da vida social. Exatamente por isso ele é, acima de tudo, a árvore da aldeia. (WALDMAN, 2012, p. 225)

Figura 15 - Colagem das espécies vegetais Baobá e Buriti



Fonte: elaborado pela autora a partir de imagens dos gêneros *Adansonia* e *Mauritia* (2022).

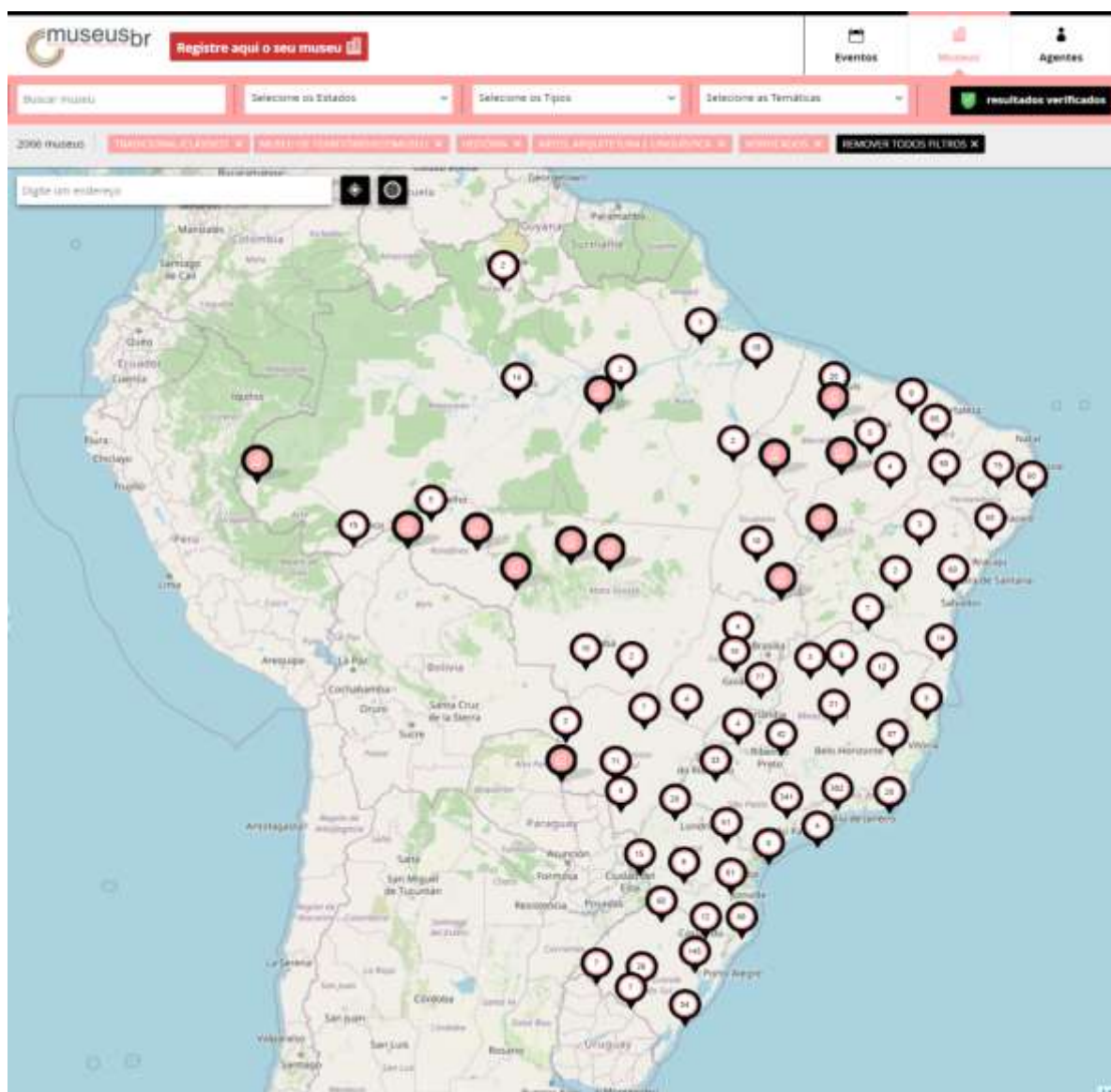
Dessa forma, ambas as árvores representadas no nome do museu evocam a natureza ancestral, coletiva e fundamental dos patrimônios culturais tanto indígenas quanto afro-brasileiros, foco das atividades da instituição.

7.2. Localizações

Pensando na larga presença das culturas afro-brasileiras e indígenas ao redor do território brasileiro, foi necessário compreender de que forma e com quais critérios a itinerância do museu se materializaria, para assim conseguir desenvolver a espacialização do projeto de arquitetura itinerante.

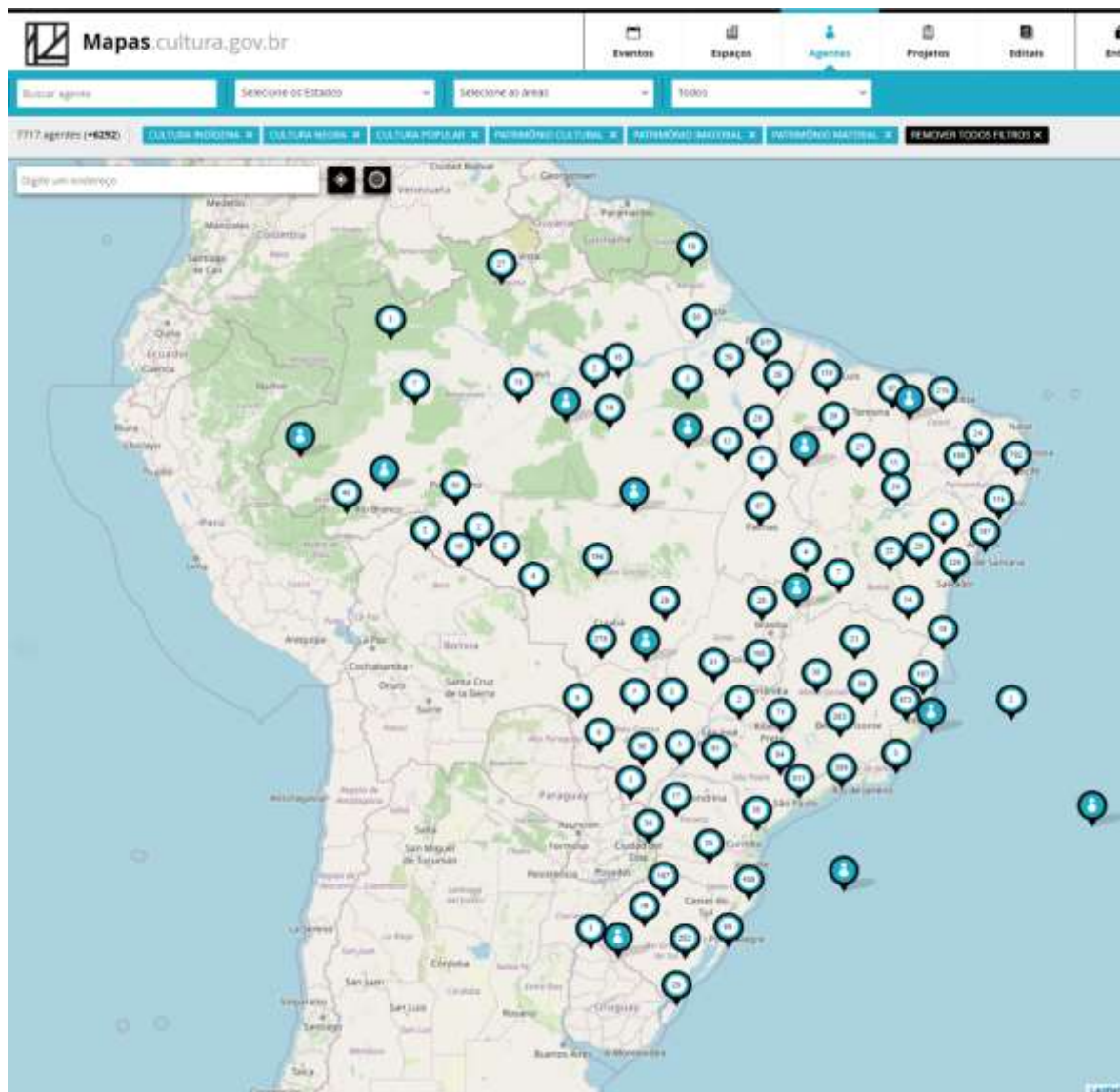
Instituições Culturais cujo papel é proporcionar experiências de educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento (CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS (ICOM) BRASIL, 2022) estão presentes em grande parte do Brasil, mas em maioria são museus cujas localidades são concentradas nas capitais, em municípios de grande potencial turístico, e principalmente nas regiões Sudeste e Sul (figura 15). No entanto, existem indivíduos e grupos que já desenvolvem atividades culturais em seus territórios independentemente da presença dessas instituições formais. O mapa da figura 16 ilustra de forma simplificada essa ocorrência mais abrangente, identificando agentes culturais que se registraram no Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), dentro dos temas “cultura indígena”, “cultura negra”, “cultura popular”, “patrimônio cultural”, “patrimônio imaterial” e “patrimônio material”.

Figura 16 - Mapa de museus de história, de território ou de artes no Brasil



Fonte: MuseusBR - SNIIC, com adaptações da autora. (2022)

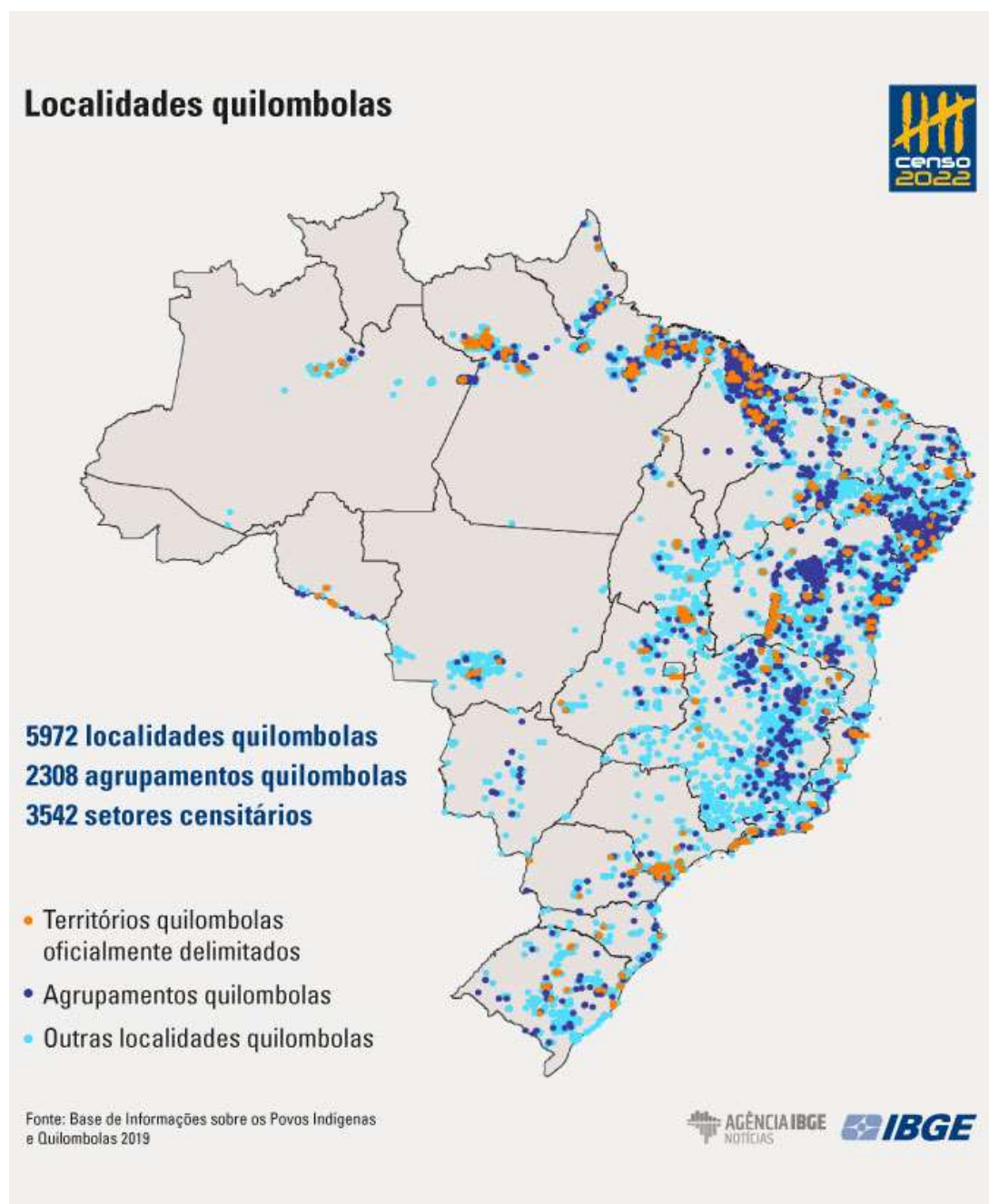
Figura 17 - Mapa de agentes culturais no Brasil



Fonte: Mapa da cultura - SNIIC, com adaptações da autora. (2022)

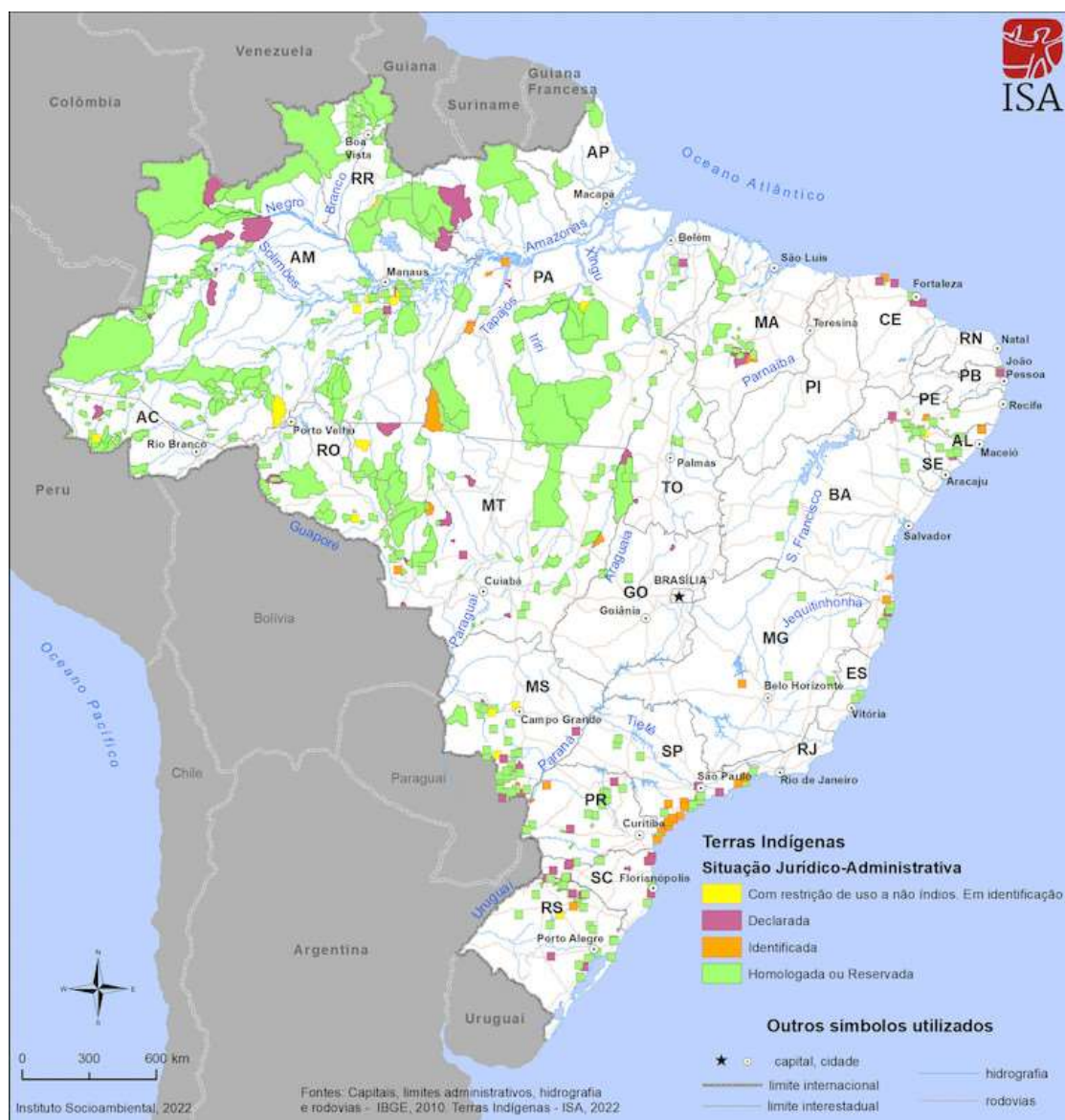
Considerando a natureza coletiva do desenvolvimento das atividades do Museu Buriti-Baobá e sua característica de busca pelos territórios culturais afro-brasileiros e indígenas, é de interesse para o desenvolvimento do trabalho a escolha de uma rota prototípica para ilustrar algumas das possíveis permanências do museu. Usou-se o critério de localidades distantes das concentrações de Instituições Culturais, porém próximas a comunidades indígenas, quilombolas ou tradicionais com expressões culturais de matrizes afro-brasileiras e/ou indígenas.

Figura 18 - Localidades Quilombolas no Brasil



Fonte: Agência IBGE, com intervenção da autora (2022).

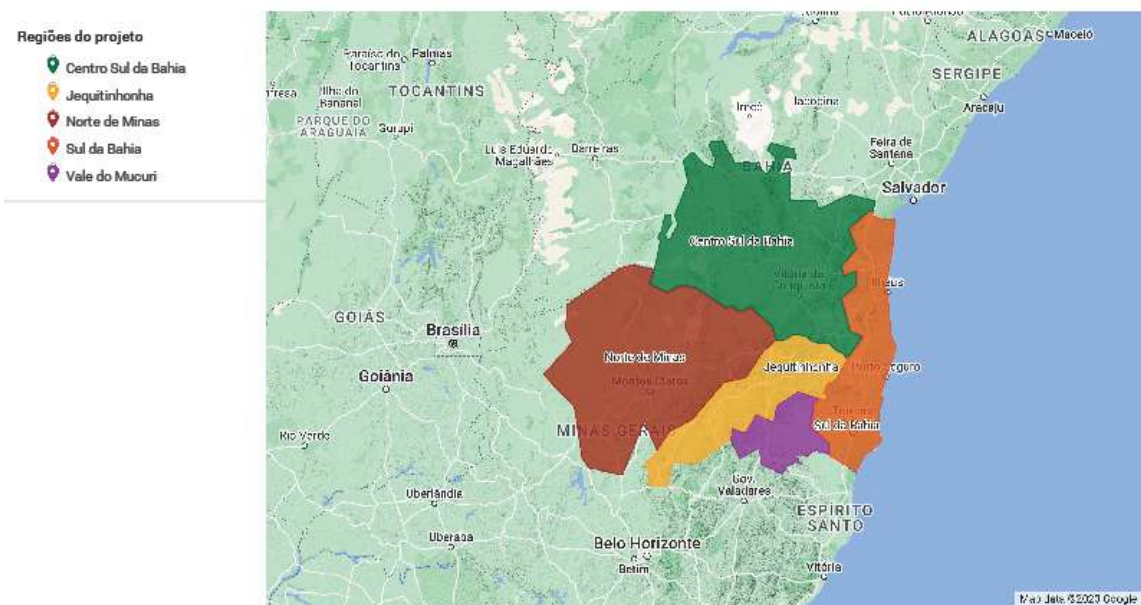
Figura 19 - Terras Indígenas no Brasil



Fonte: Agência IBGE, com intervenção da autora (2022).

Tendo esses critérios em vista, dentre diversas regiões do Brasil, optou-se pelas regiões Norte, Jequitinhonha e Mucuri do estado de Minas Gerais, Centro Sul e Sul do estado da Bahia. Essa região - destacada na figura 19 - contempla uma presença significativa de comunidades quilombolas, além de situar terras indígenas como as dos Xakriabá, dos Pankararu, dos Maxakali, dos Pataxó e dos Tupinambá.

Figura 20 - Mesorregiões dos estados de Minas Gerais e Bahia escolhidas para a rota prototípica



Fonte: Elaboração própria a partir da plataforma MyMaps Google (2022).

Citando alguns exemplos de comunidades tradicionais com culturas e conhecimentos que podem ser destacados através das ações do museu.

- Minas Gerais:

Existem dois grandes quilombos na região norte de Minas Gerais, os Gurutubanos às margens do rio Gorutuba e o Brejo dos Crioulos em São João da Ponte, que resistem em seus territórios em lutas históricas contra os recortes por fazendas e empreendimentos (CAMARGO, 2019). Portadores de conhecimentos ancestrais de manejo dos recursos ecológicos, relacionados à reprodução da vida material e simbólica das comunidades (FERREIRA, 2006, p. 66), e tradições musicais/corporais que são valorizadas como patrimônio cultural, como a Folia de Reis (FERREIRA, 2006; OLIVEIRA et al., 2014).

Com mais de dez mil indígenas, também é notória a Terra Indígena dos Xakriabá, na região do município São João das Missões, em Minas Gerais. Também enfrentam conflitos

territoriais contra grandes fazendeiros e empresas, mas resistem para retomar ou manter o acesso a seus locais tradicionais (CAMARGO, 2020). Apesar de uma longa história de contato com colonizadores e vizinhos, são legitimamente indígenas e ao longo das últimas décadas frutificaram iniciativas de retomada de seus símbolos culturais. E eles apontam como sua cultura a fabricação de rapadura, as técnicas para se construir e guiar carros de boi, as festas e rituais religiosos, o jogo de loas (versos falados em casamentos Xakriabá (LOPES, 2016, p. 15)), e até mesmo a arte cerâmica (COSTA E SANTOS, 2014, p. 247). Não se limitando às artes tradicionais, o povo Xakriabá também conta com representantes nas artes plásticas, fotografia e audiovisual. Como pontua Célia Xakriabá, “Nós fazemos 'cinemalitura', 'filmalitura' e 'litalitura' porque não [há] processo de luta que não gera conhecimento. Gravar filme é guardar memória entre as vistas do que se pode rever e visitar” (FONSECA, 2022).

- Bahia:

Nas regiões Centro Sul e Sul, são inúmeras as comunidades quilombolas e indígenas. Em Vitória da Conquista, que concentra pelo menos 15 comunidades quilombolas (AMORIM; GERMANI, 2005, p. 801), o movimento negro é bastante atuante desde o final do século XX, ajudando a proporcionar o fortalecimento das comunidades locais remanescentes de quilombos como forças políticas atuantes, e sempre promovendo expressões culturais dentro e fora das comunidades, como capoeira, percussão, samba de roda, maculelê, terno de reis, hip hop, entre outros (DA ROCHA; DE OLIVEIRA, 2011, p. 1193, 1196).

Para exemplificar uma das etnias indígenas da região, pode-se citar os Pataxó, que assim como outros parentes, tem uma relação muito importante com seus territórios, uma história de luta, resistência e (re)existências através dos espaços físicos,

sociais e místicos. Sintetizando a relação do patrimônio cultural Pataxó, Tamires Santos Pereira compartilha que a:

[...] memória [Pataxó] está presente sobretudo nos seus modos de viver, na expressão da própria cosmologia Pataxó, nos cantos, nas danças, em suas metáforas como forma de aprender e ensinar a cultura e nos corpos, nas pinturas, nos colares que carregam, nas penas, tudo é expressão e marcas de pertencimento a um espaço de produção simbólica [...] (PEREIRA, 2016, p. 90).

Figura 21 - Colagem de expressões culturais afro-brasileiras e indígenas das regiões escolhidas



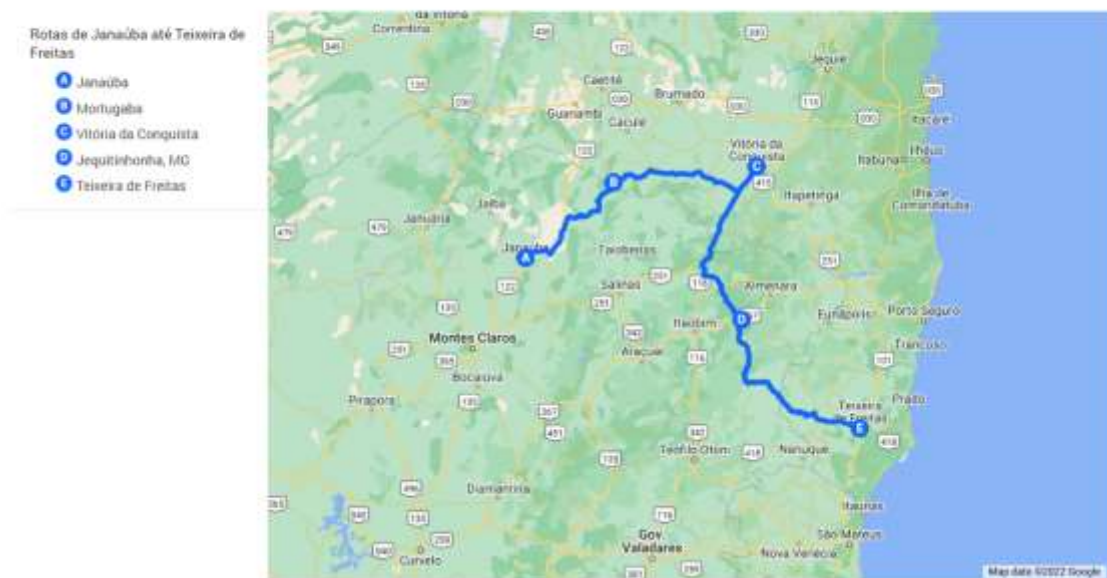
Fonte: Elaboração própria a partir de imagens de Janaúba; de quilombolas Gurutubanos; de indígenas Xakriabá e de quilombolas de Vitória da Conquista (2022).

Determinante para a materialização do museu, foi escolhido o caminhão como meio de transporte e parte de sua estrutura. Esse modal consegue percorrer a maior parte do território brasileiro graças às extensas malhas rodoviárias, mas também possibilita o deslocamento através de trens e balsas que tenham capacidade para transportar esse tipo de veículo.

Considerando a proximidade das comunidades citadas e as fronteiras entre os dois estados, delimitou-se essa rota prototípica em malha rodoviária, passando pelos municípios de Janaúba – MG, Mortugaba – BA, Vitória da Conquista – BA, Jequitinhonha – MG e Teixeira de Freitas – BA.

Figura 22 - Mapa de rota prototípica

Buriti-Baobá: Rota protótipo



Fonte: Elaboração própria a partir da plataforma MyMaps Google (2022).

Para exemplificar a implantação e futuro desenvolvimento do projeto de arquitetura itinerante, foram selecionados os municípios de Janaúba e de Vitória da Conquista – BA, este último servindo de base para o desenvolvimento integral do Trabalho Final de Graduação. Reforçando as características culturais da região escolhida, ambos os municípios concentram ricas culturas, ligadas às comunidades quilombolas e indígenas locais. Em Janaúba, por exemplo, grande parte de sua cultura local se deve aos Gurutubanos, quilombolas de origem negra e Tapuia (COSTA FILHO, 2008, p. 10) presentes na história da cidade e região desde o início. E Vitória da Conquista - localizada no Estado com o maior número de comunidades quilombolas - é o município que lidera essa concentração, e ainda conta com importante atuação de movimentos negros urbanos (DA ROCHA; DE OLIVEIRA, 2011).

Arrematando essas escolhas, a proposta de aproximação do Museu Buriti Baobá, assim que houver um local a ser instalado, passa pelos estudos sobre as culturas locais que serão registradas e compartilhadas através da instituição. Portanto, com um papel parecido com o da Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade - no sentido do deslocamento e compilação de acervo com bases científicas (ACERVO CENTRO CULTURAL SÃO PAULO, 2022; MASSERAN, 2011)- mas que vai além, na intenção de elaborar um processo participativo com a comunidade local na curadoria, desenvolvimento de atividades e destinação do acervo produzido durante a estadia da instituição. Dessa forma, a instalação do Museu depende também desse período prévio de articulação, e não somente da chegada de sua infraestrutura completa.

7.3. Conceito, Partido e Programa de Necessidades

As principais características do museu a serem evocadas através do projeto são: a Oralidade, a Coletividade e o Registro e Difusão das culturas que interagirão com a instituição durante sua estadia, sempre personalizando as experiências promovidas através da iniciativa participativa.

Dessa forma, os conceitos norteadores de projeto são: **Biofilia, Coletividade, Flexibilidade e Partilha**. Esses conceitos foram escolhidos levando em consideração as características em comum entre as culturas afro-brasileiras e indígenas, assim como o essencial papel dos museus na sociedade. Eles serão traduzidos para o projeto através **(1)** do uso da **madeira** e do **bambu**; **(2)** da presença de espacializações e **formas orgânicas** e variação de **ângulos**; **(3)** da **comunicação e integração** entre os ambientes; **(4)** de processos de **montagem e desmontagem simplificados**; **(5)** de **mobiliários flexíveis**.

Em sequência foi definido o Programa de Necessidades, dimensionado para atividades com o público e artistas como exposições, apresentações, demonstrações e performances, e atividades internas para uma equipe multidisciplinar de curadoria, museologia, arquivologia, educação e administração.

O Programa de Necessidades inclui:

- ✓ Recepção;
- ✓ Sala de reunião e acolhimento;
- ✓ Espaço para exposição permanente;
- ✓ Espaço para exposições temporárias;
- ✓ Ateliê multiuso;
- ✓ Pátio multiuso;
- ✓ Acervo de apoio;
- ✓ Escritório;
- ✓ Copa para funcionários;
- ✓ Área de descanso para funcionários;
- ✓ Sanitários;
- ✓ Depósito de Materiais de Limpeza;
- ✓ Almoxarifado.

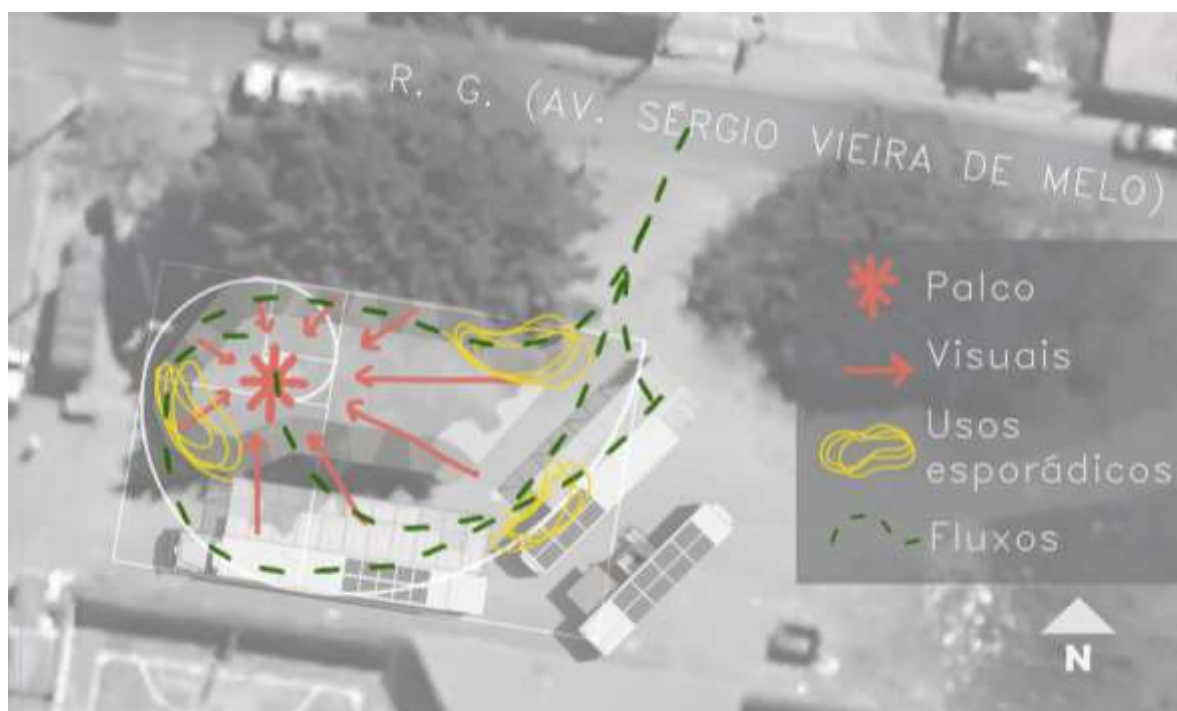
Os ambientes foram divididos entre dois caminhões semirreboques de baú tipo frigorífico com 14,6 e 11,5 metros de comprimento, e um reboque porta-container de 12,2 metros de comprimento com estrutura adaptada.

7.4. Projeto

7.4.1. Espacialização

A implantação modelo foi feita seguindo a espiral de Fibonacci, forma encontrada na natureza e que estimula o percurso de maneira holística. A proposta leva o visitante a conseguir enxergar todas as atividades e exposições que estiverem acontecendo, também permite que os artistas se apropriem do espaço para performar.

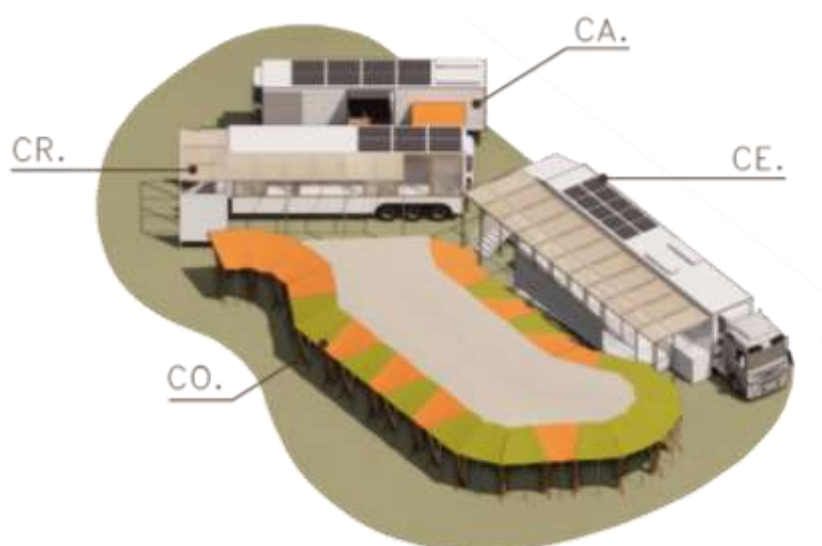
Figura 23 - Ilustração de usos e fluxos



Fonte: elaborado pela autora (2022).

As duas carrocerias abertas à visitação se relacionam em um ângulo aberto incitando a continuidade, e abraçando o espaço central composto da cobertura modular e do palco, de forma que somente a carroceria da administração se separa da malha por sua característica restrita.

Figura 24 - Ilustração Isométrica Implantação típica



Carroceria Recepção | CR.
Carroceria Administrativa | CA.
Cobertura | CO.
Carroceria Exposição | CE.

Fonte: elaborado pela autora (2022).

7.4.2. Localização e implantação

A forma de implantação dos equipamentos do museu foi pensada para ser reproduzida em diferentes localidades e adaptada conforme a disponibilidade de espaço. A área ideal para implantação é de no mínimo 990 m², a fim de acomodar as 3 carrocerias e a composição dos módulos da cobertura central. No entanto, é uma possibilidade as carrocerias de recepção e de exposição servirem de suporte para o Museu Buriti-Baobá, quando estiver em sua fase de elaboração participativa da temporada, ou mesmo quando for desenvolver atividades como visitante em outras instituições que possuam infraestrutura própria.

A imagem a seguir é um exemplo de implantação no município de Janaúba, Minas Gerais, uma das cidades da rota protótipo. É um terreno localizado na região central, próximo à Biblioteca Pública Espaço Cultural Central do Brasil e ao lado da linha férrea.

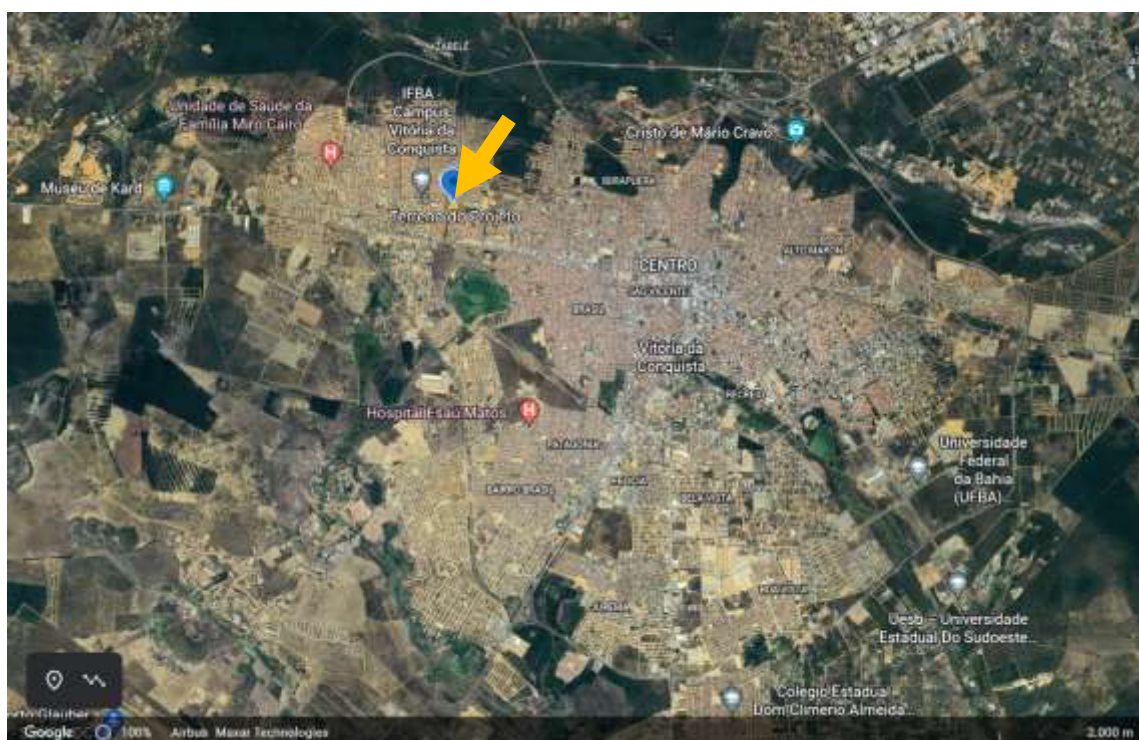
Figura 25 - Teste de implantação em Janaúba



Fonte: Elaborado pela autora (2022).

A localização escolhida para de fato dar sequência ao desenvolvimento do trabalho é no município de Vitória da Conquista, no estado da Bahia. Trata-se de uma praça localizada no bairro Urbis V, na periferia da cidade. É vizinho da Escola Estadual Padre Luiz Soares Palmeira, do pavilhão da feira livre e do centro comunitário do bairro.

Figura 26 – Localização em Vitória da Conquista



Fonte: Google Earth (2022).

Figura 27 - Imagem da localização do projeto em Vitória da Conquista



Figura 28 - Implantação

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Figura 29 - Perspectiva do acesso ao Museu

O Museu Buriti-Baobá, assim que implantado, se apresenta de forma convidativa aos passantes, sendo um espaço democrático e acolhedor onde o protagonismo é da corporalidade de quem usufrui da estrutura.

Seus espaços, especialmente os externos, foram pensados para abrigar as mais diversas exposições temporárias, performances, exhibições ou atividades educativas que compõem a museografia e expografia do Museu.

Figura 30 – Perspectiva de atividade noturna do museu



Figura 31 - Perspectiva de uso sob a cobertura



7.4.3. Estrutura

As carrocerias semirreboque que abrigam a exposição (fig. 33) e a administração (fig. 34) foram adaptadas com lanternins para iluminação e ventilação naturais, e a estrutura da recepção (fig. 32) foi adaptada a partir de um container, apoiado sobre a carroceria reboque porta-container. Esta última ainda contém fechamentos em policarbonato para explorar a visibilidade, e molduras em madeira com encaixes para montagem de mobiliários modulares.

Figura 32 – Ilustração Isométrica Carroceria Recepção

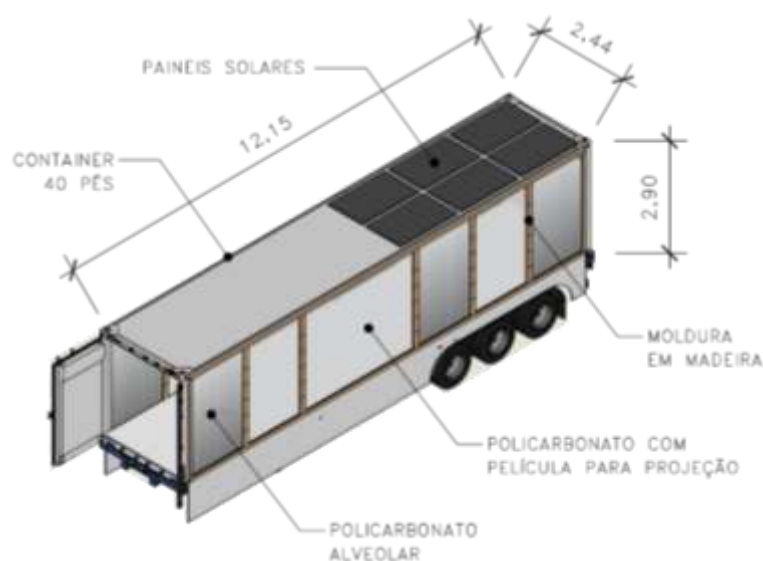


Figura 33 - Ilustração Isométrica Carroceria Exposição

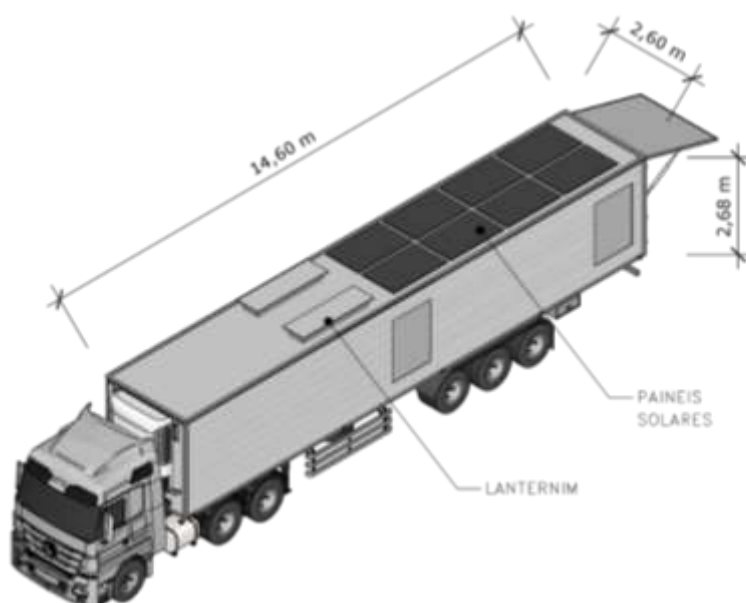
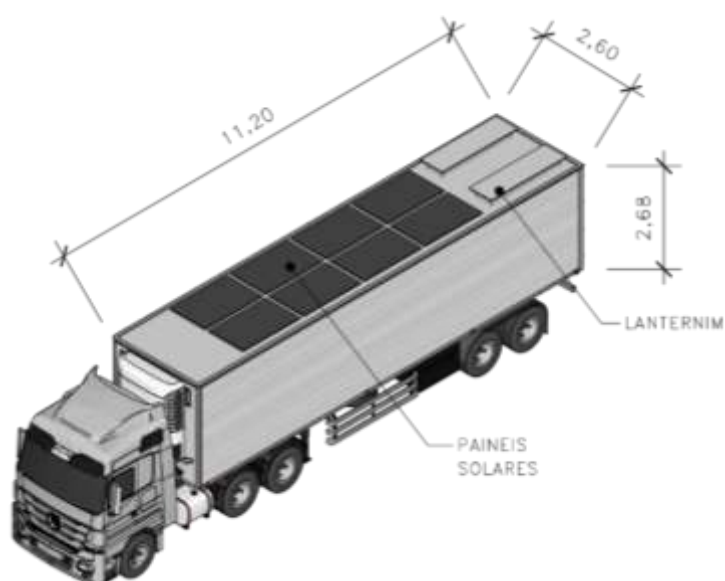
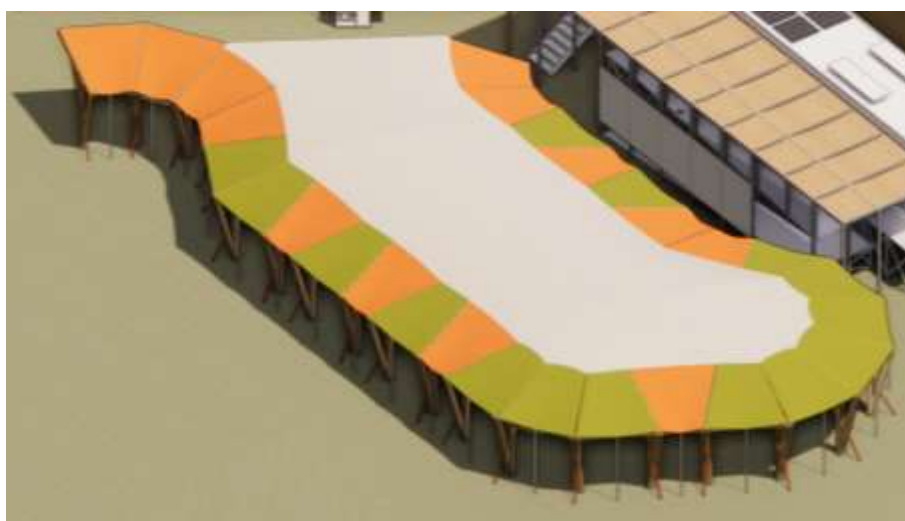


Figura 34 – Ilustração Isométrica Carroceria Administração



O espaço externo às carrocerias é delimitado por uma grande cobertura (fig. 35) composta de dois tipos de módulos, para uma montagem e desmontagem facilitada.

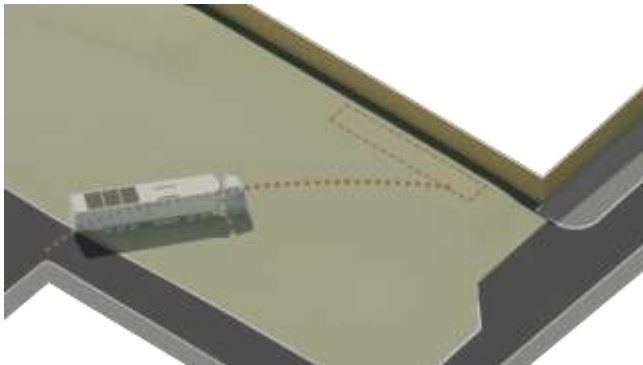
Figura 35 - Ilustração Isométrica Cobertura



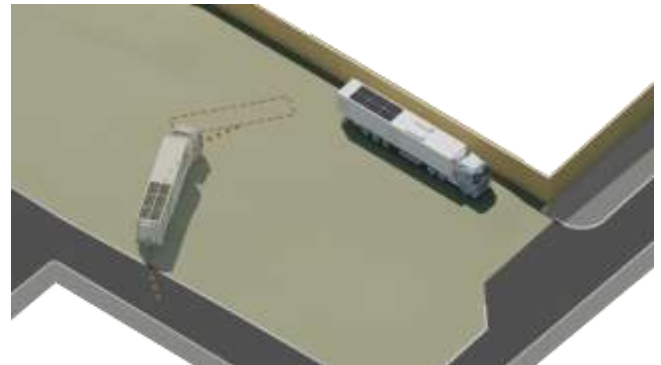
7.4.4. Montagem

Para a implantação total das estruturas do museu, existe uma sequência de montagem que começa pelas carretas sendo estacionadas de acordo com o desenho. Em seguida são montadas as coberturas modulares, transportadas em um caminhão auxiliar (com função apenas de transporte), completando a arquitetura do museu juntamente das estruturas auxiliares – rampa, escadas e coberturas secundárias.

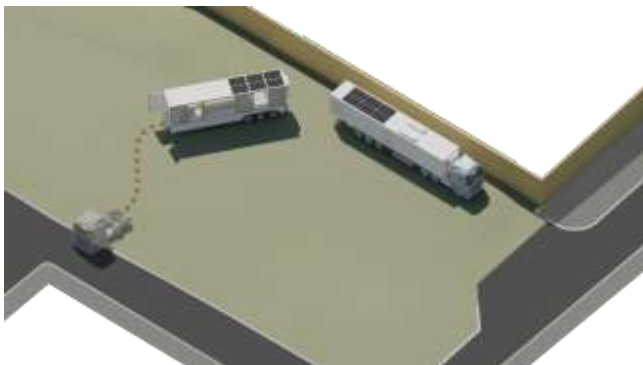
Figura 36 - Sequência de montagem do museu itinerante



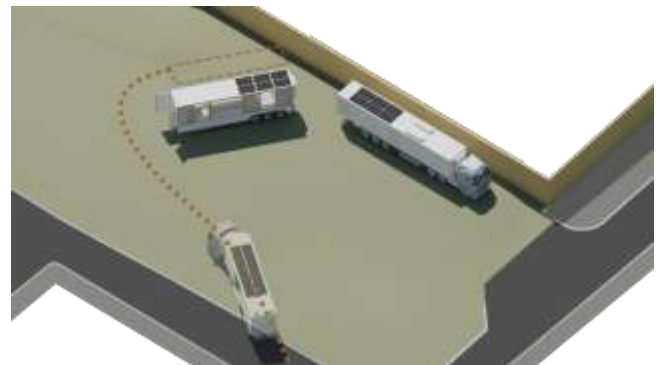
a. Chegada da carreta de exposição



b. Chegada da carreta de recepção



c. Saída da cabine



d. Chegada da carreta de administração



e. Saída da cabine



f. Chegada do caminhão auxiliar



g. Montagem da cobertura principal



h. Montagem da cobertura principal



i. Montagem da cobertura principal



j. Montagem da cobertura principal



k. Montagem das estruturas auxiliares

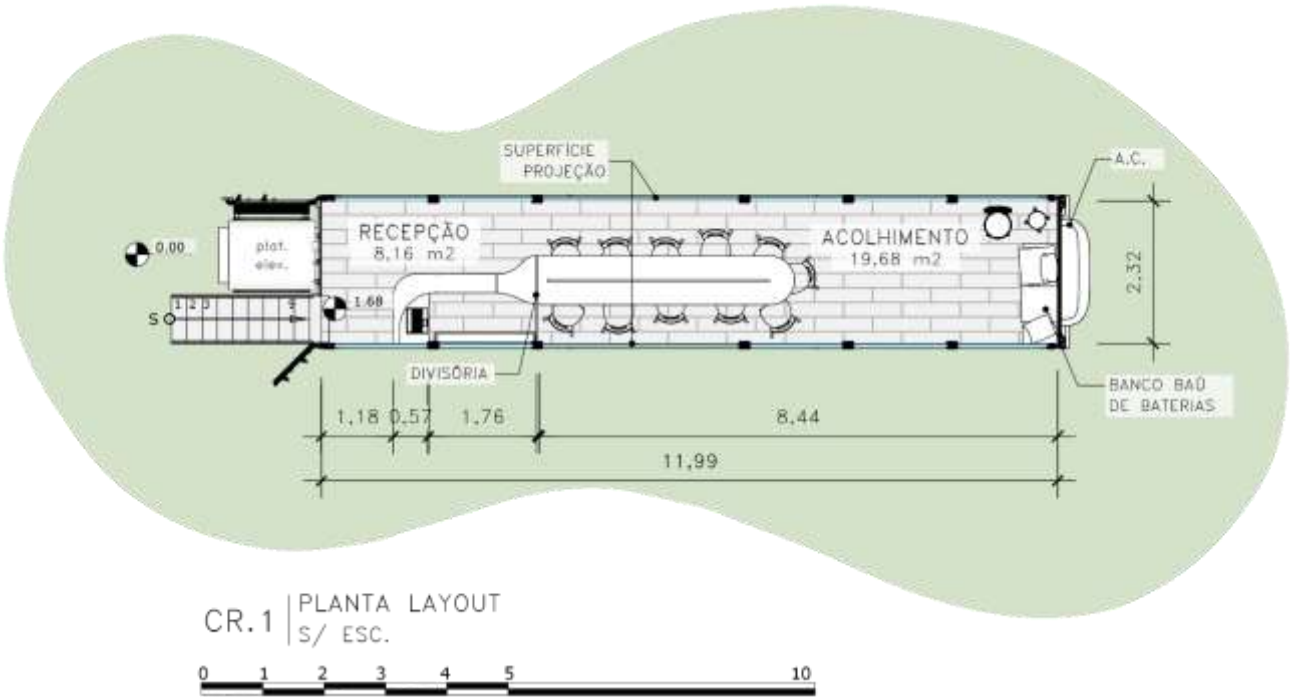


l. Finalização da montagem

7.5. Desenhos

7.5.1. Carroceria Recepção

Figura 37 - Planta de Layout da carroceria de recepção



Contém os ambientes: recepção; sala de reunião e acolhimento. A carroceria serve de base tanto para as atividades iniciais de articulação participativa do Museu Buriti Baobá, quanto continuar dando suporte às atividades realizadas durante a temporada. Pode abrigar um ateliê interno ou externo, um cenário para gravações de entrevistas e uma superfície para projeções visualizadas pelo lado externo.

Figura 38 - Corte longitudinal da carroceria de recepção

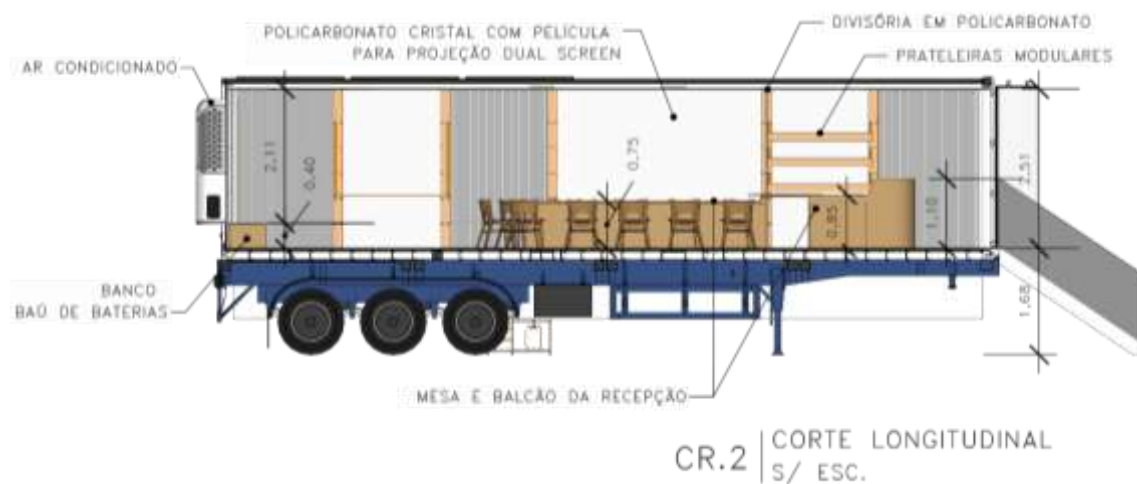


Figura 39 - Corte de instalações da carroceria da recepção



Figura 40 - Ilustração isométrica da carroceria da recepção

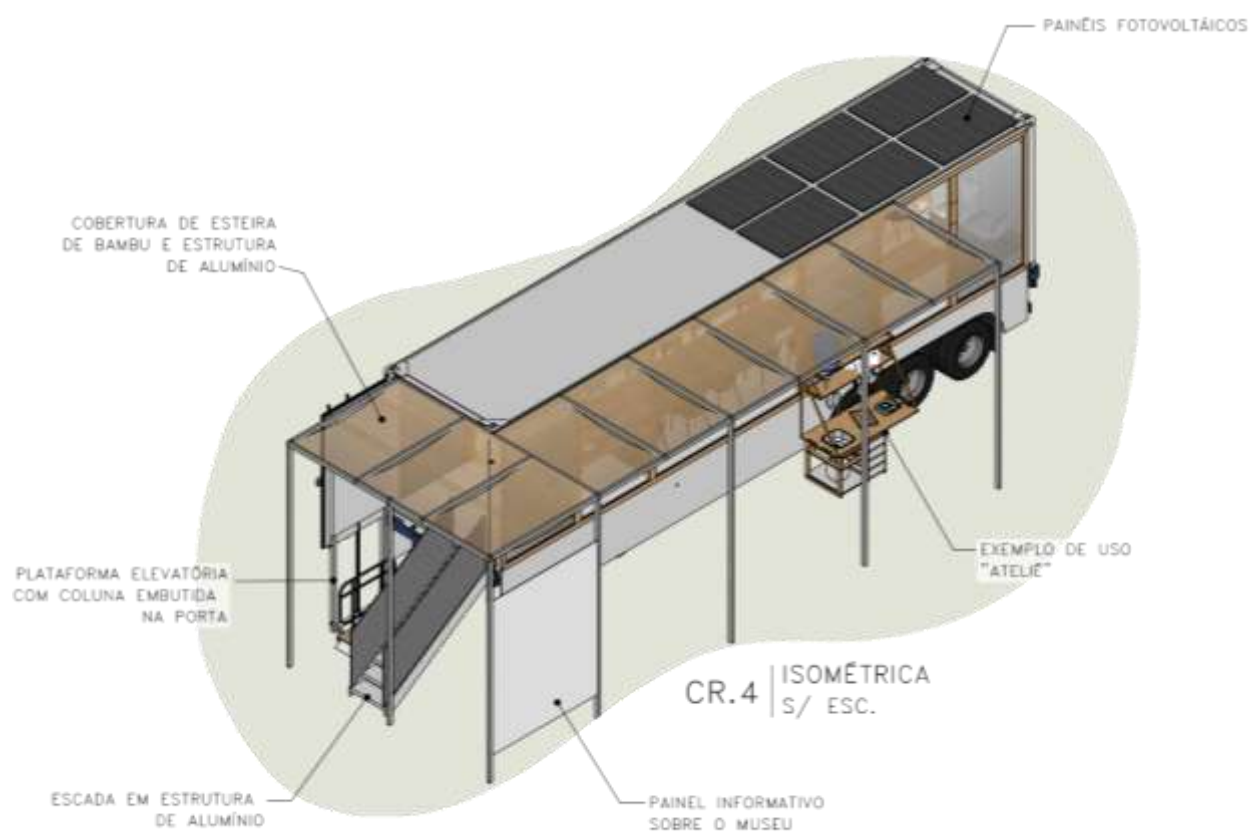
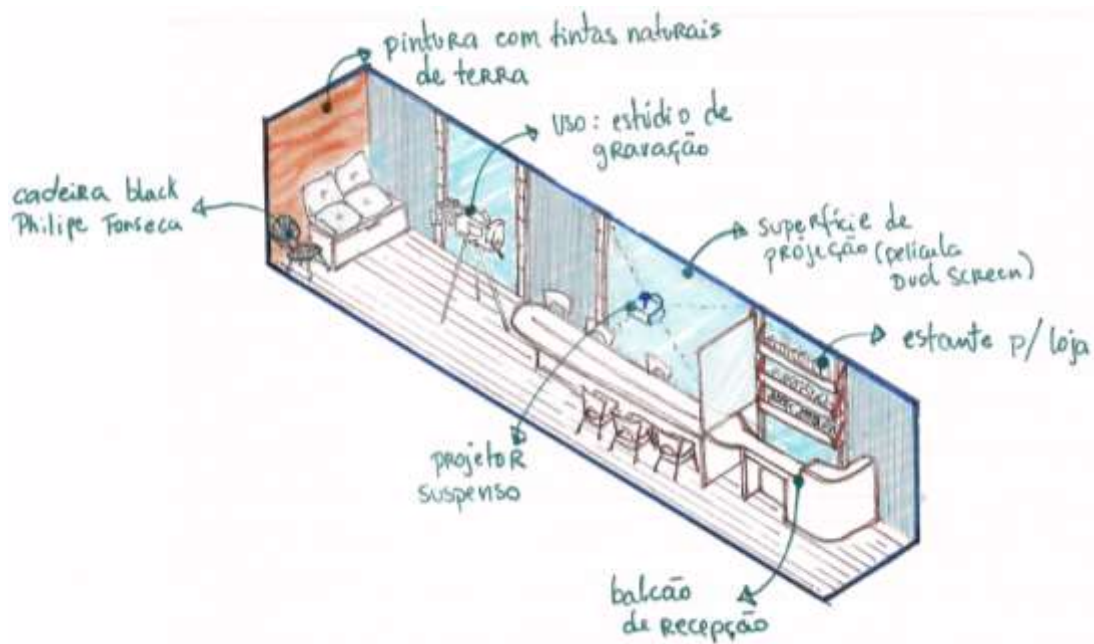


Figura 41 - Perspectiva interna da recepção

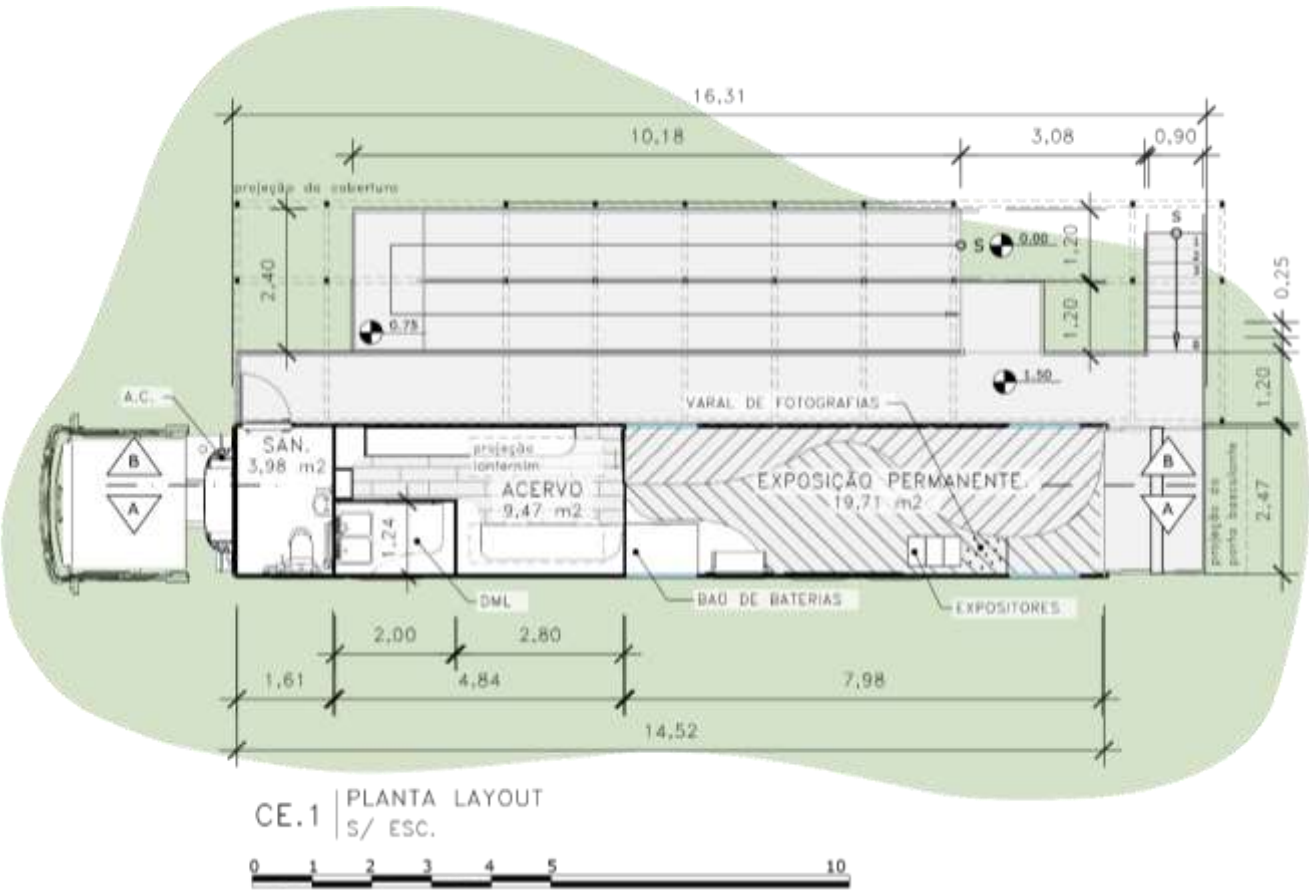


Figura 42 - Ilustração isométrica de exemplo de uso da carroceria de recepção



7.5.2. Carroceria Exposição

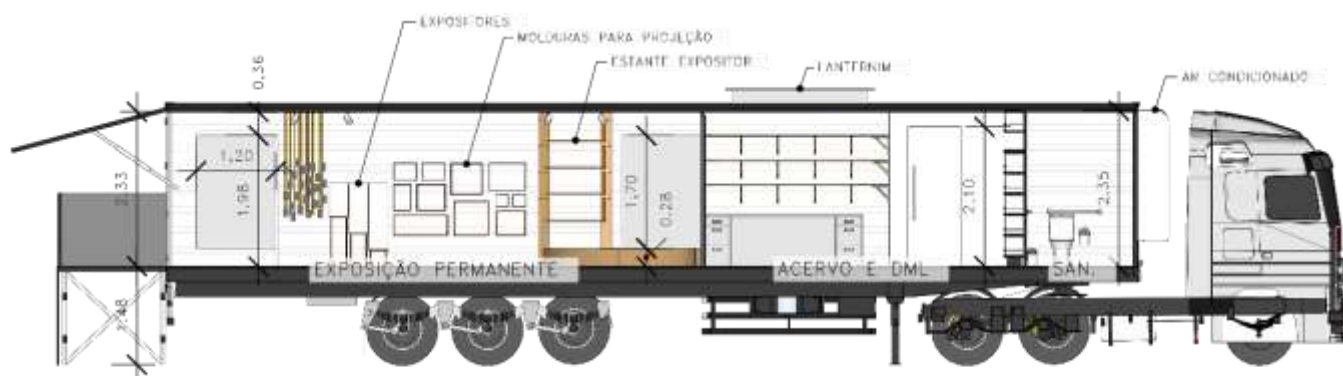
Figura 43 - Planta de Layout da carroceria de exposição permanente



Contém os ambientes: sala de exposição permanente; acervo; DML; sanitário acessível.

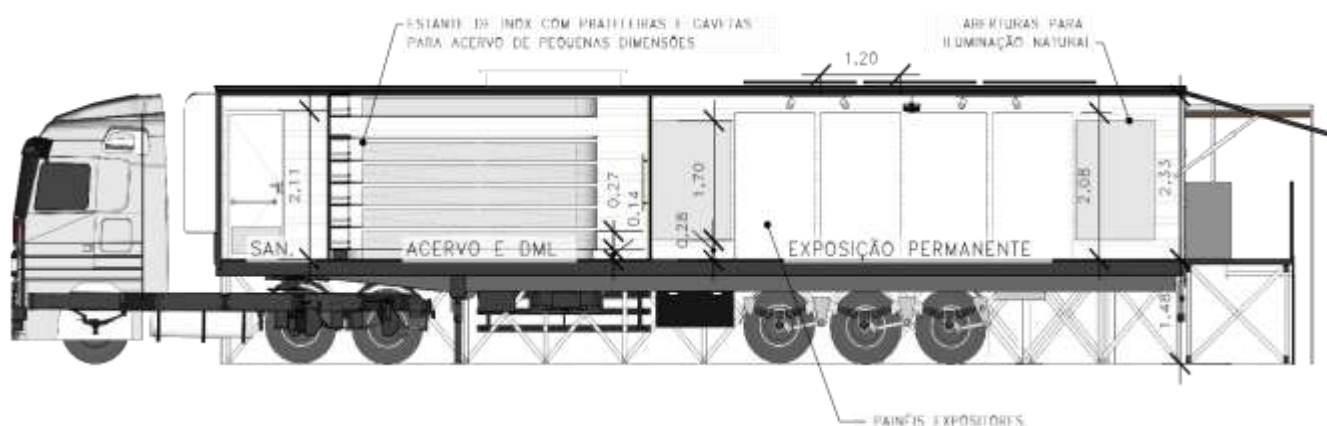
A sala de exposição, principal foco dessa carroceria, foi pensada para mostrar a diversidade cultural de bases afro-brasileiras e indígenas ao redor de todo território brasileiro. Dessa forma, os maiores focos são imagens, estáticas ou projetadas, tornando a leitura dinâmica para os visitantes. Também são previstos alguns objetos de pequeno porte para compor o acervo, permitindo também a leitura da tridimensionalidade.

Figura 44 - Corte longitudinal A da carroceria de exposição permanente



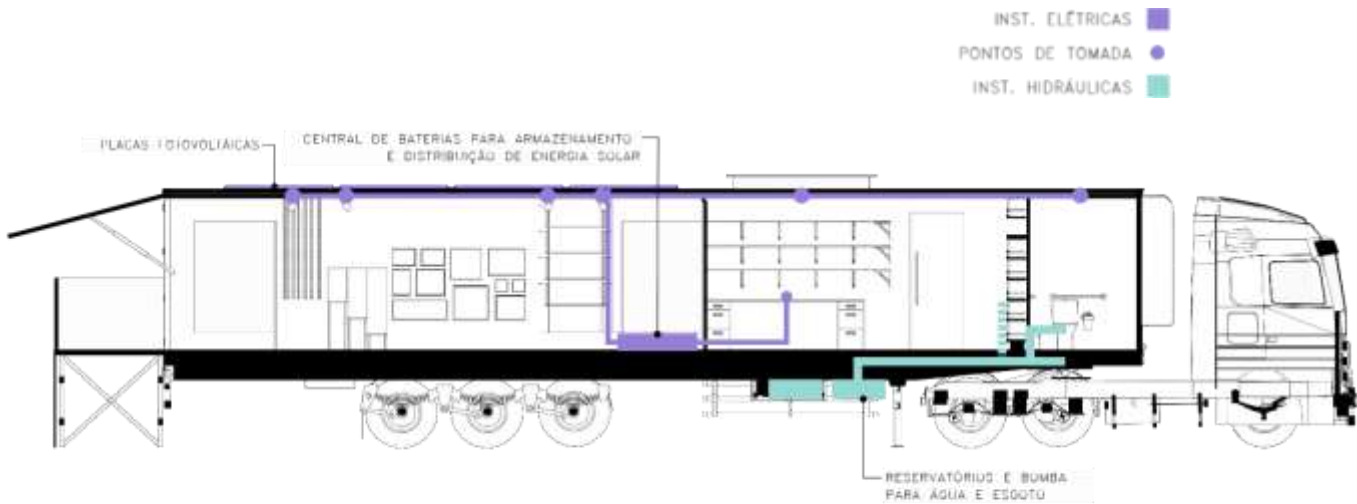
CE.2A | CORTE LONGITUDINAL
S/ ESC.

Figura 45 - Corte longitudinal B da carroceria de exposição permanente



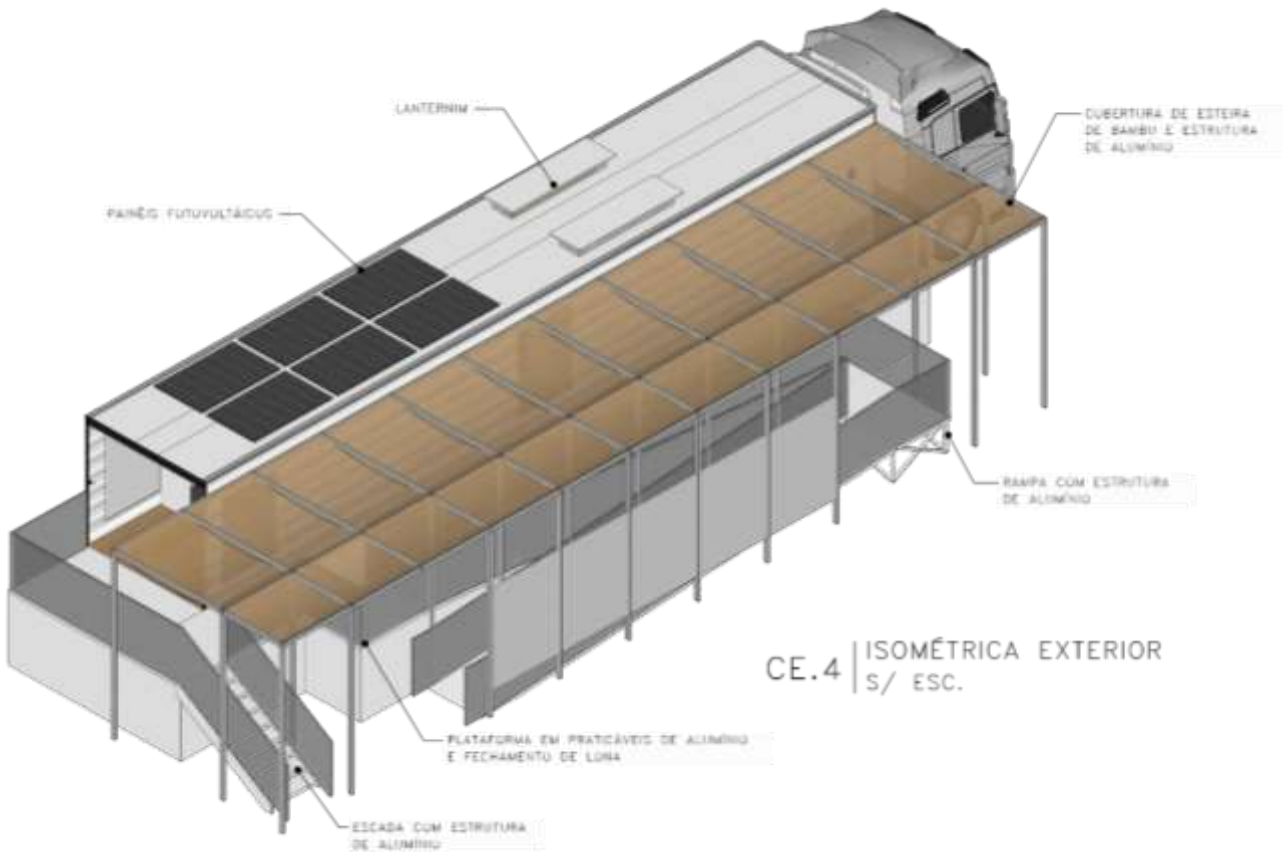
CE.2B | CORTE LONGITUDINAL
S/ ESC.

Figura 46 - Corte de Instalações da carroceria de exposição permanente



CE.3 | INSTALAÇÕES ELÉTRICAS E HIDRÁULICAS
S/ ESC.

Figura 47 - Ilustração isométrica da carroceria de exposição permanente



CE.4 | ISOMÉTRICA EXTERIOR
S/ ESC.

Figura 48 - Perspectiva interna da sala de exposição permanente



Figura 49 - Ilustração isométrica da sala de exposição permanente

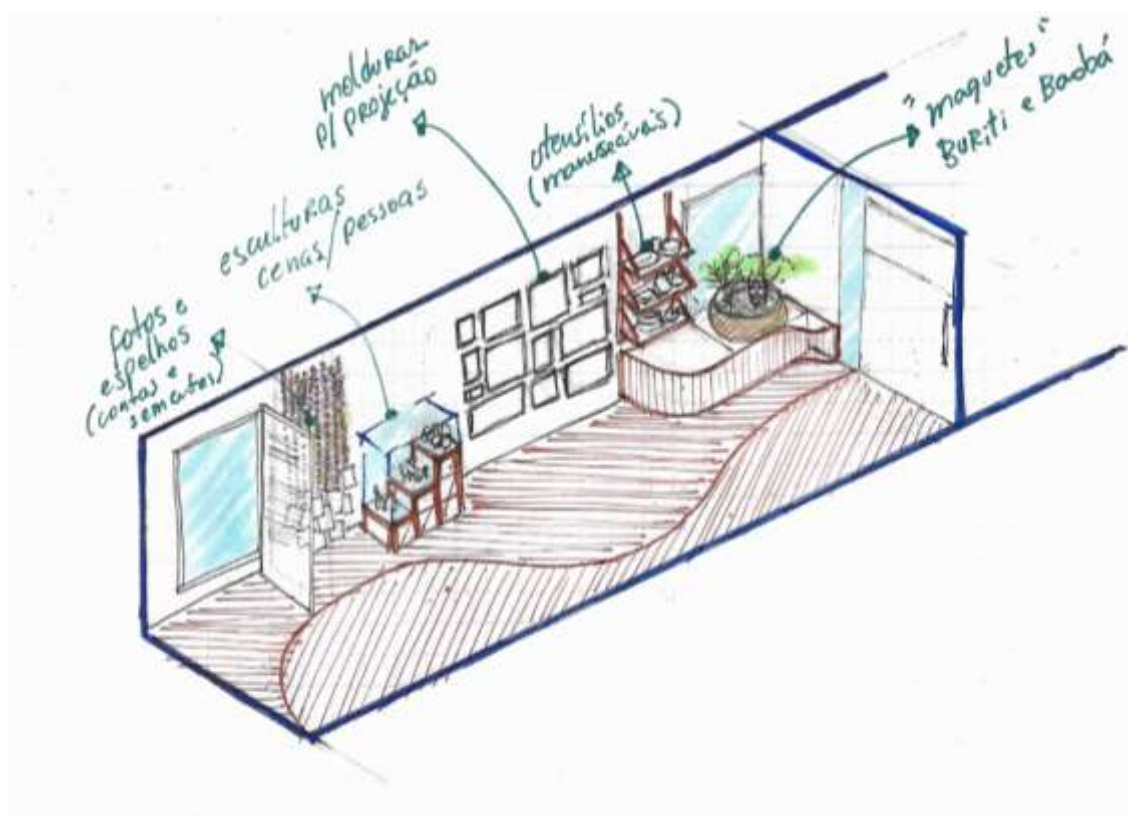
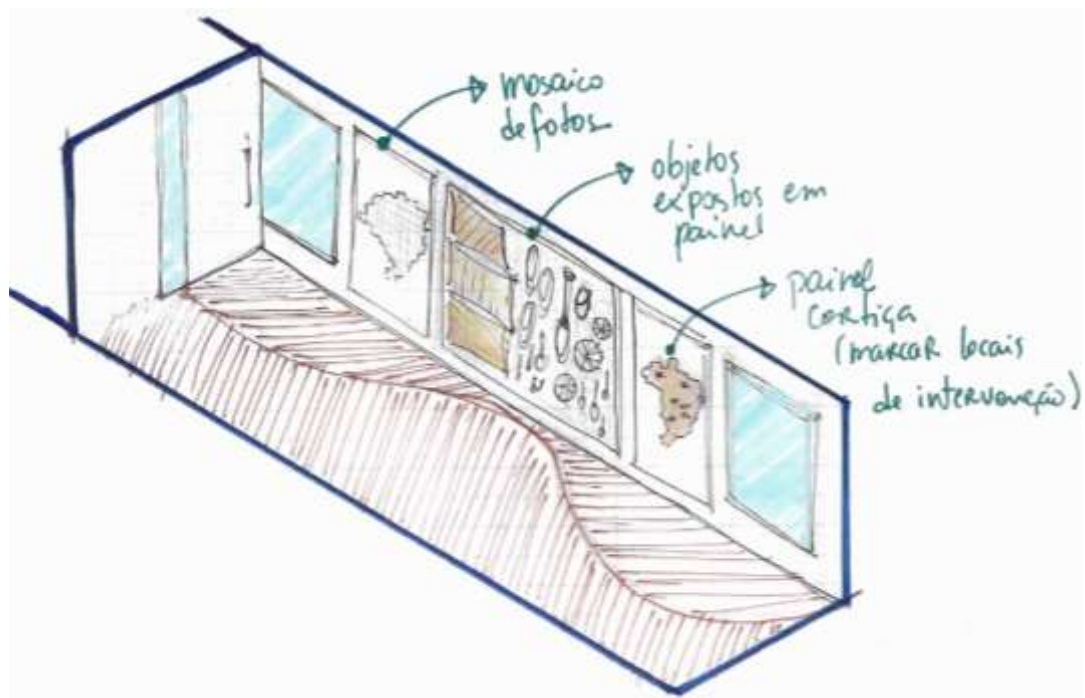
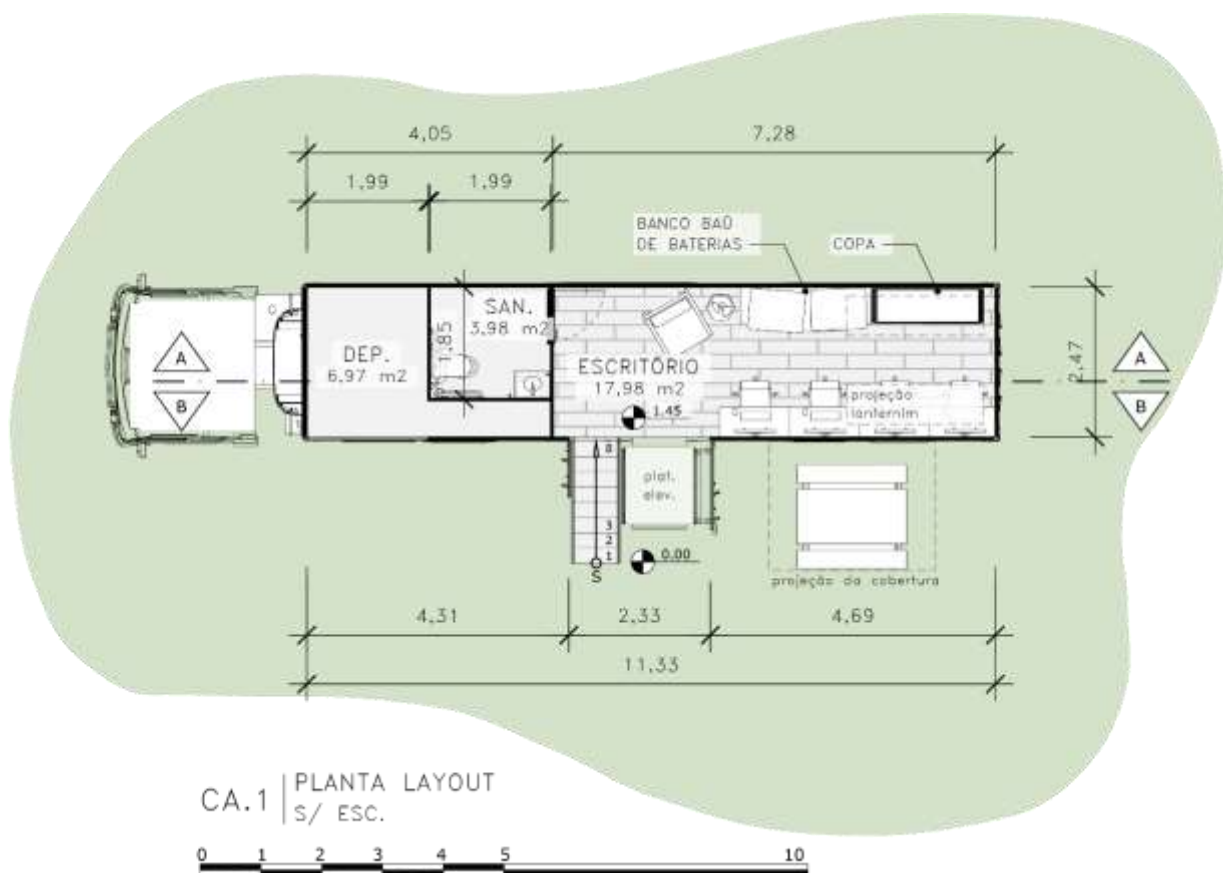


Figura 50 - Ilustração isométrica da sala de exposição permanente



7.5.3. Carroceria Administração

Figura 51 - Planta de Layout da carroceria da administração



Contém os ambientes: escritório; sanitário acessível; depósito.

Possui capacidade para quatro funcionários trabalhando simultaneamente, assim como permite que os mesmos possam descomprimir tanto no interior quanto no exterior da carroceria, onde se encontra uma mesa de piquenique e cobertura.

Figura 52 - Ilustração isométrica da carroceria da administração

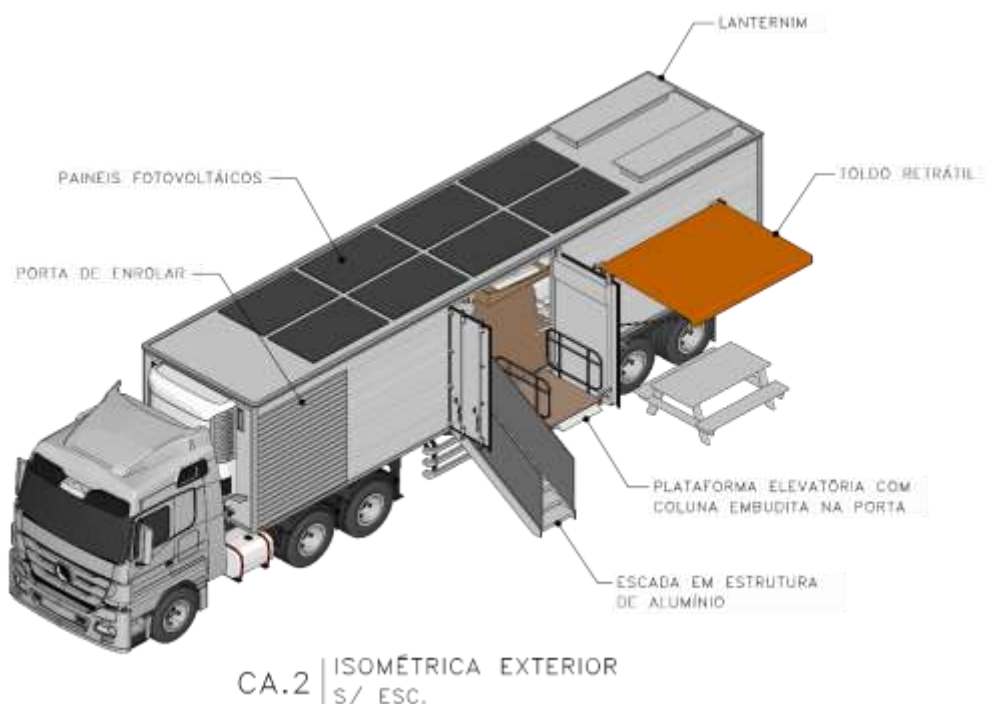
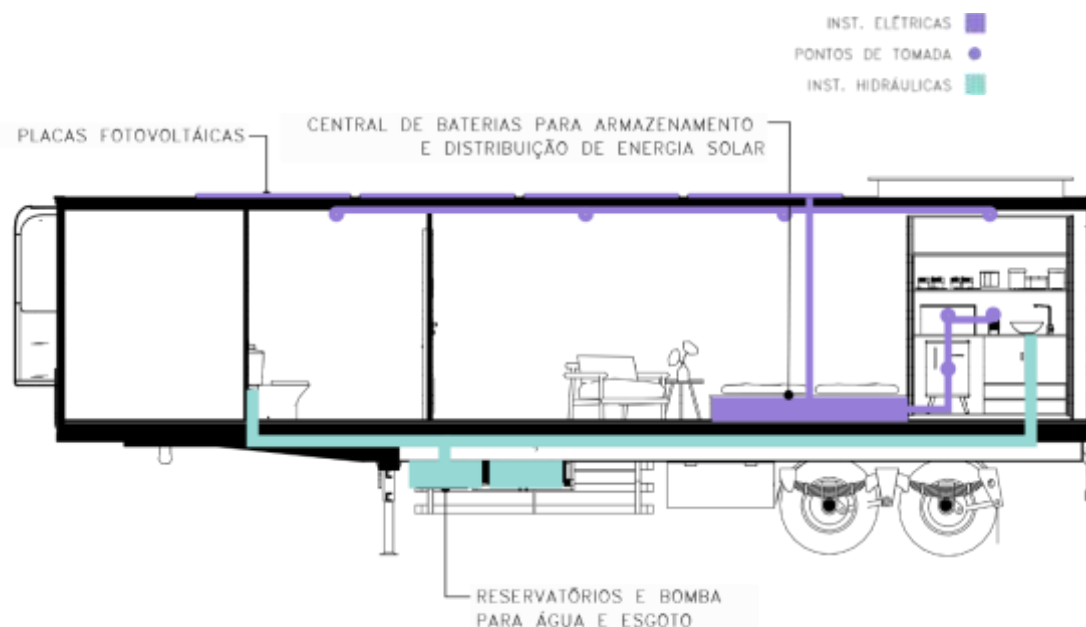
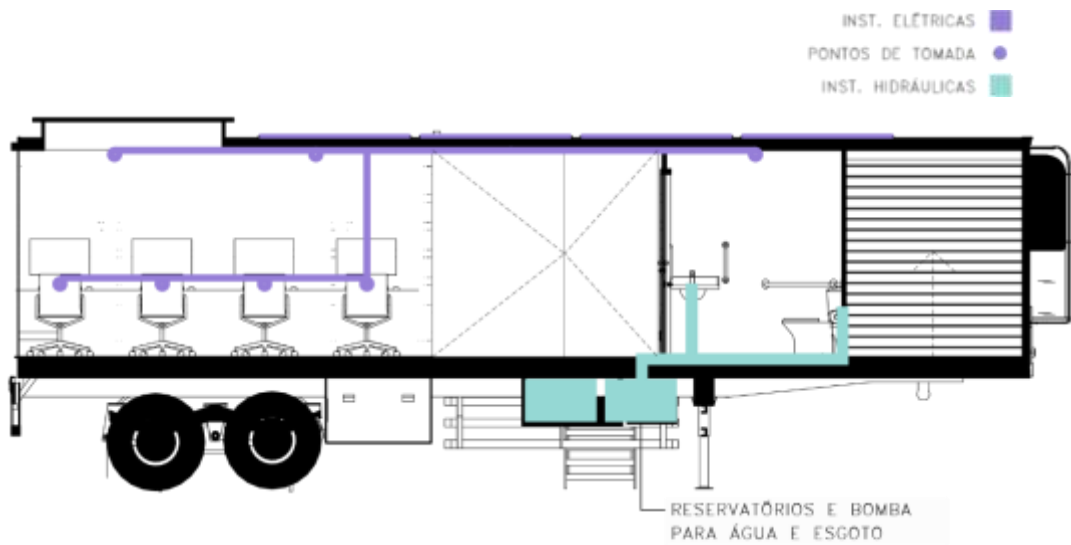


Figura 53 - Corte A de Instalações da carroceria da administração



CA.3A | INSTALAÇÕES ELÉTRICAS E HIDRÁULICAS S/ ESC.

Figura 54 - Corte B de Instalações da carroceria da administração



CA.3B | INSTALAÇÕES ELÉTRICAS E HIDRÁULICAS
S/ ESC.

7.5.4. Pátio

Figura 55 - Desenhos técnicos da composição da cobertura



Figura 56 - Detalhamento dos módulos da cobertura

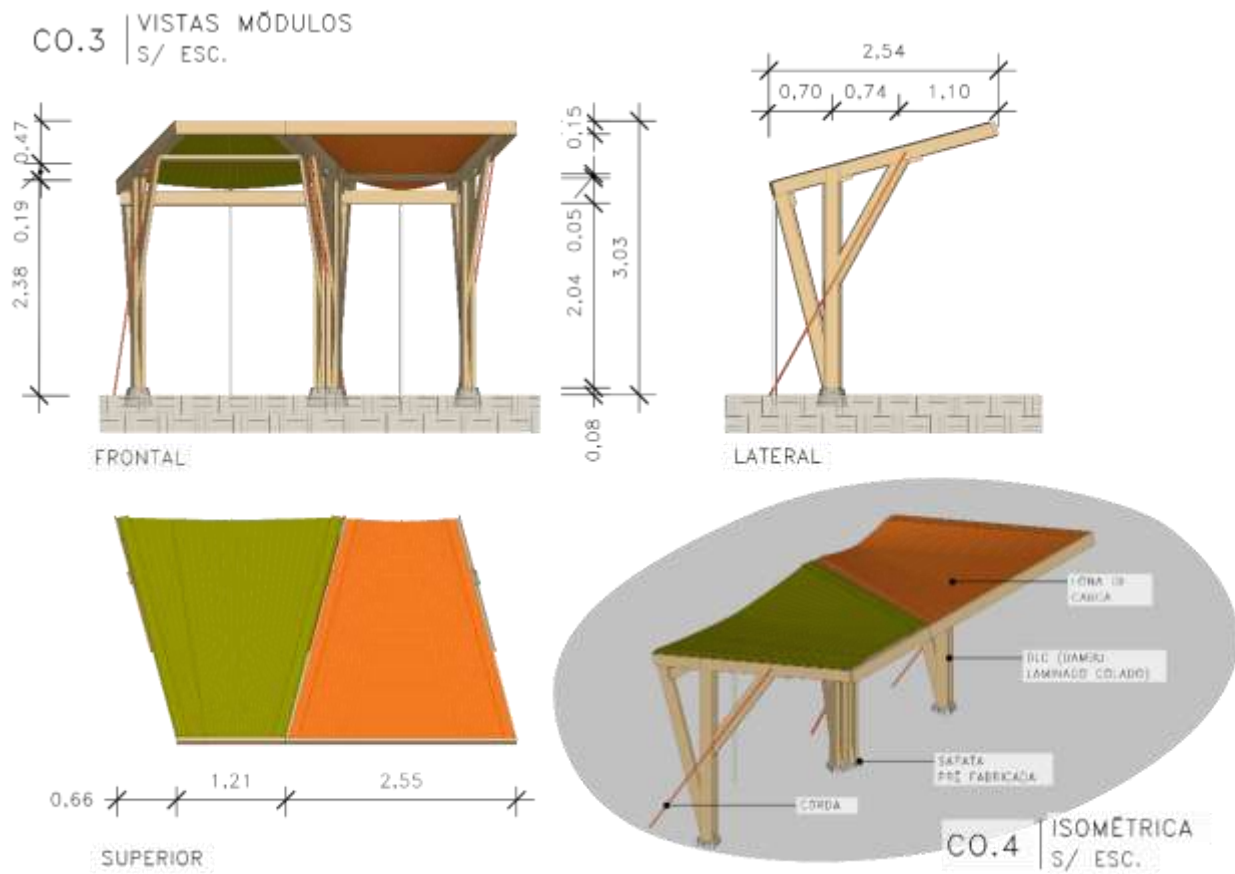


Figura 57 - maquete de estudo para módulo da cobertura



7.5.5. Mobiliários

Figura 58 - Isométrica de exemplo do mobiliário modular

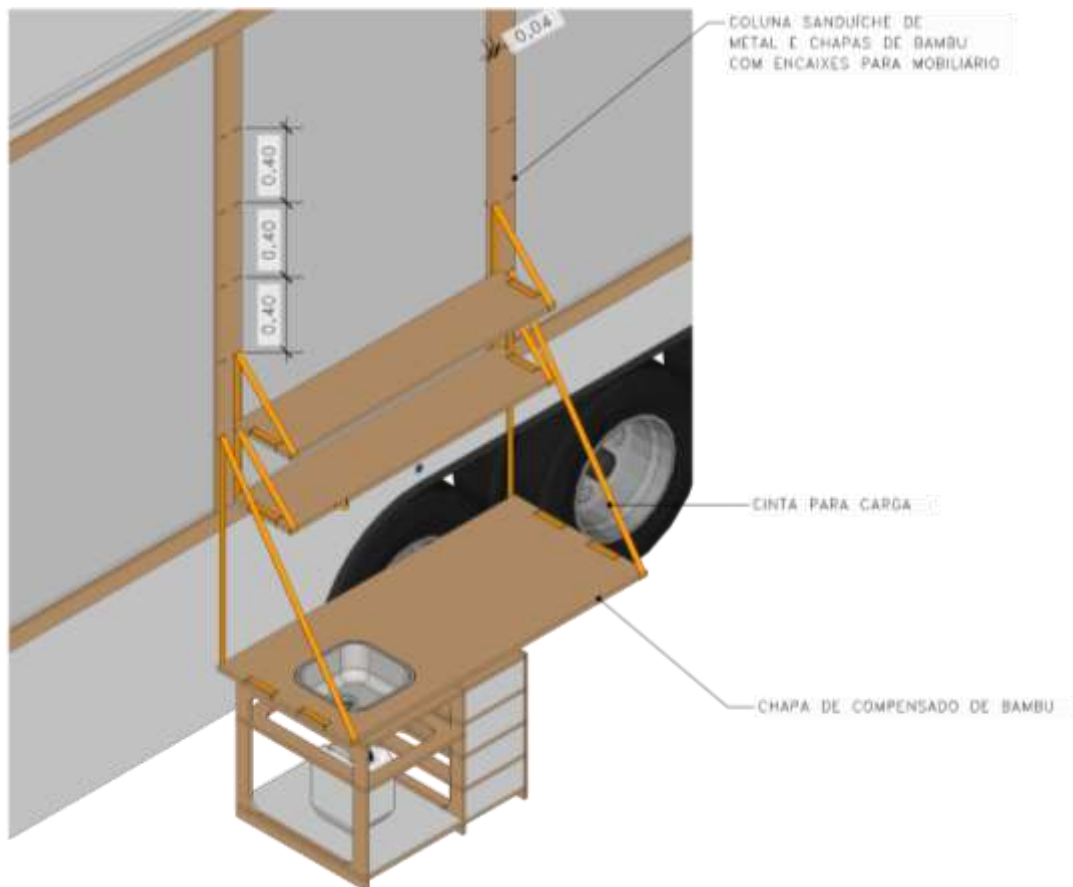


Figura 59 - Isométrica explodida da marcenaria da recepção

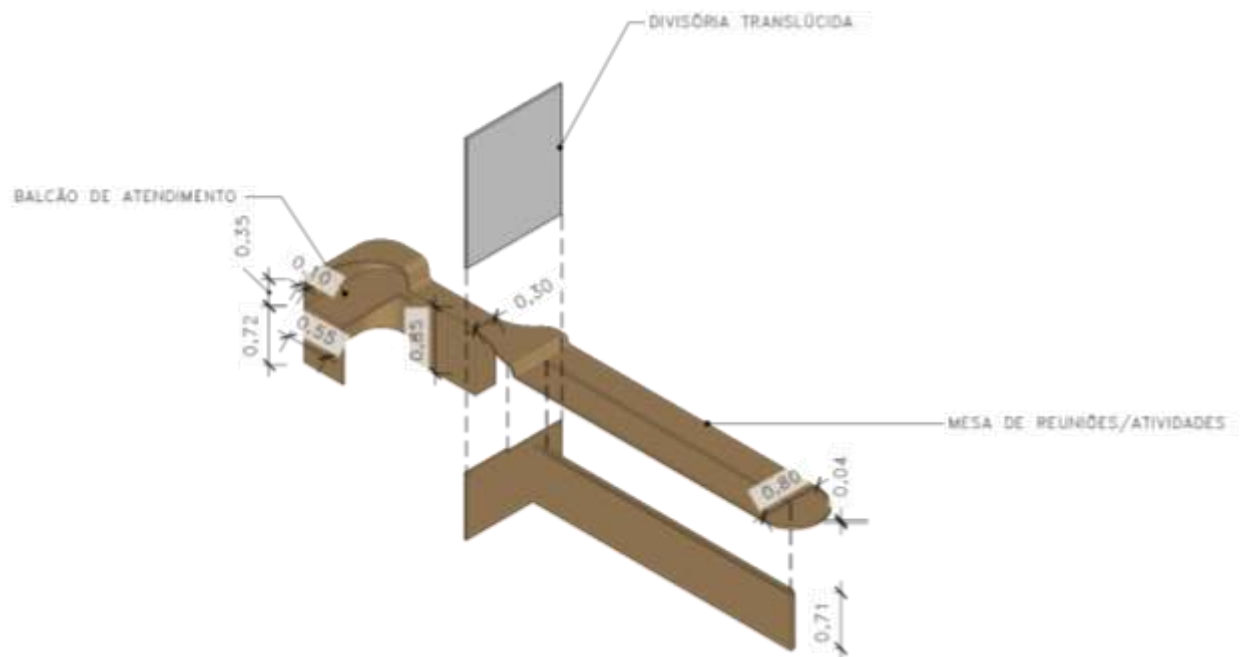
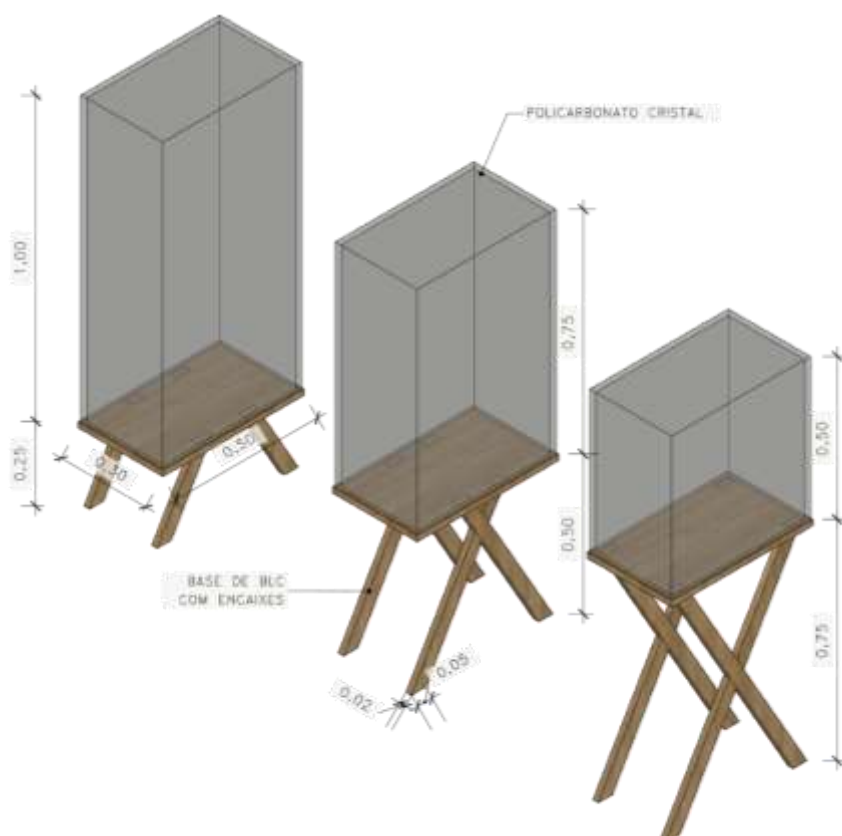


Figura 60 - Isométrica de exemplo dos expositores modulares



8. Conclusão

A proposta de projeto para o Museu Buriti-Baobá nasce de uma inquietação e de um desejo em pautar os patrimônios culturais afro-brasileiros e indígenas, pensando em como alcançar esses territórios, quebrar barreiras e expandir conhecimentos e vivências.

Foi importante, para tal, adotar a modalidade de arquitetura itinerante e efêmera, que proporciona o acolhimento da diversidade das culturas em foco. Culturas essas que historicamente não estavam em foco, e que através do projeto de museu encontram um espaço em que podem não somente (re)existir, mas também florescer e frutificar em novos lugares que antes não se encontravam.

Portanto, a característica flexível e modular do projeto arquitetônico se coloca a serviço de um Brasil que possui muitas culturas afro-brasileiras e indígenas diferentes entre si, e a característica da mobilidade se alia à percepção de que ricas expressões culturais existem independentemente se acontecem próximo aos grandes polos culturais e turísticos do país.

9. Referências

ACERVO CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade.** , 2022. Disponível em: <https://acervoccsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade>. Acesso em: 20 jan. 2023.

ADELCO. Parentes. *Em: Glossário Político Indígena - Ceará.* (online): , 2022.

AGÊNCIA BRASIL. Os primeiros Jogos Mundiais Indígenas enfrentam protestos. **Survival Brasil**, [online], 2015. Disponível em: <https://www.survivalbrasil.org/ultimas-noticias/10979>. Acesso em: 4 mar. 2022.

ALDEIA MULTIÉTNICA. **Kayapó Mebêngôkré.** [s.d.]. Disponível em: <https://www.aldeiamultiethnica.com.br/pt/casas/kayapo>. Acesso em: 4 ago. 2022.

AMORIM, Itamar Gomes; GERMANI, Guiomar Inez. QUILOMBOS DA BAHIA: PRESENÇA INCONTESTÁVEL. *Em: ANAIS DO X ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA 2005*, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005. p. 796–812.

ANTERO, Alysson Brabo. Entre tambores e devoção: expressão de um Catolicismo Negro na Amazônia Amapaense. **Marupiara**, Parintins, v. Ano 3, n. 4, p. 1–17, 2018. Disponível em: http://repositorioinstitucional.uea.edu.br/bitstream/riuea/2660/1/Entre_tambores_e_devoção_expressão_de_um_catolicismo_negro_na_Amazônia_Amapaense.pdf.

ARTESOL. **Buriti no artesanato é vereda no cerrado.** 2018.

ÁRVORES DA UENF. **Baobá.** 2020. Disponível em: <https://uenf.br/projetos/arvoresdauenf/especie-2/baoba/>. Acesso em: 19 nov. 2022.

ASSIS, Tatiane De; DEMEROV, Barbara; NOVAES, Tomás. Os “novos modernistas”: onze artistas que buscam romper ideias conservadoras. **Veja São Paulo**, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/os-novos-modernistas/>. Acesso em: 15 ago. 2022.

‘BRASIL PRECISA OLHAR PARA A SUA ANCESTRALIDADE’, DIZ ESCRITOR DANIEL MUNDURUKU. Direção: Luciana Barreto. São Paulo: CNN Nosso Mundo, 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/brasil-precisa-olhar-para-a-sua-ancestralidade-diz-escritor-daniel-munduruku/>. Acesso em: 27 fev. 2022.

BÉNICHOU, Anne; TISSOT, Marie. Criando arenas para interações sociais. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 9, n. 18, p. 301–339, 2020. DOI: 10.26512/museologia.v9i18.35275.

BOEIRA, Bruna. **Rappers são Griots que nos falam sobre os símbolos da cultura africana**. 2020. Disponível em: <https://perraps.com/materias/rappers-sao-griots-que-nos-falam-sobre-os-simbolos-da-cultura-africana/>. Acesso em: 15 ago. 2022.

BOGÉA, Marta Vieira. **Cidade errante: arquitetura em movimento**. 2006. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BONOMO, Juliana Resende. O Tabuleiro Afro-Brasileiro: O Abastecimento Alimentar E a Resistência Das Quitadeiras Negras No Brasil Do Século XVIII. *Em*: ANAIS ELETRÔNICOS DO XXII ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP, 22, 2014, Santos. **Anais [...]**. Santos: ANPUH-São Paulo, 2014. Disponível em: http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1405976865_ARQUIVO_OTABULEIROAFROanpuhsantos.pdf. Acesso em: 9 mar. 2022.

BRIOSO, Antônia Maria Rodrigues. **Cartografia da Educação Étnico-Racial na Educação Básica - Uma experiência de ensino antirracista**. Belém: Editora Paka-Tatu, 2021.

CAMARGO, Pablo Matos. **Comunidades Quilombolas em Minas Gerais - Resiliência, luta e assertividade de um Povo**. 2019. Disponível em: <https://www.cedefes.org.br/comunidades-quilombolas-em-minas-gerais-resiliencia-luta-e-assertividade-de-um-povo/>. Acesso em: 25 dez. 2022.

CAMARGO, Pablo Matos. **Povos indígenas em Minas Gerais**. 2020. Disponível em: <https://www.cedefes.org.br/artigo-povos-indigenas-em-minas-gerais/>. Acesso em: 25 dez. 2022.

CARTOGRAFIA FILMES. **Griot - Festival de Cinema Negro Contemporâneo**. 2020. Disponível em: <https://festivalgriot.com.br/>. Acesso em: 15 ago. 2022.

CARVALHO, José Jorge De. **Um Panorama da Música Afro-Brasileira: Parte 1. Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba**. Brasília

COLETIVO CARTOGRAFIA NEGRA. **Cartografia Negra**. 2018. Disponível em: <https://cartografianegra.com.br/>. Acesso em: 25 ago. 2022.

CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS (ICOM) BRASIL. **ICOM aprova Nova Definição de Museu**. 2022. Disponível em: <https://www.icom.org.br/?p=2756>.

COSTA, Carina Martins; FERNANDES, Caroline Martins; LIMA, Sofia Carneiro; MARTINS, Victor Hugo Duarte. Maré de Histórias. *Em: (Cêça Guimarães, Org.) ANAIS DO 7º SEMINÁRIO MUSEOGRAFIA E ARQUITETURA DE MUSEUS: TECNOLOGIA E DESCOLONIZAÇÃO*, 7, 2021, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2021. Disponível em: <https://arquimuseus.arq.br/seminario2021/wp-content/uploads/2022/01/2022-01-05-anais-seminario-redux.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2022.

COSTA E SANTOS, Rafael Barbi. Sobre cultura e segredo entre os Xakriabá de São João das Missões/MG. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 23, p. 241–255, 2014. DOI: 10.11606/issn.2316-9133.v23i23p241-255.

COSTA FILHO, Aderval. **Os Gurutubanos: territorialização, produção e sociabilidade em um quilombo do centro norte-mineiro**. 2008. Tese (Doutorado) em Antropologia Social - Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

COUBE, Roberta Jardim. **A Corporeidade Na Educação Escolar Indígena**. 2012. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2012.

CRUZ, Rafael Almeida. **Da pele ao digital, do griot ao MC: Emicida, um griot da contemporaneidade**. Santo Antônio de Pádua. v. 01

DA ROCHA, Tânia Maria Rodrigues; DE OLIVEIRA, Marília Flores Seixas. Educação para a Diversidade: Comunidades Quilombolas, Direitos Humanos, Identidade e Cultura em Vitória da Conquista (BA). *Em: IX COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO 2011, Vitória da Conquista. Anais [...]*. Vitória da

Conquista: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia: Edições UESB, 2011. p. 1187–1199.

D'ALLEVEDO, Pedro Tadeu Faria. Bailes Blacks: música e sociabilidade nas noites paulistanas. *Em*: 29ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA 2014, Natal. **Anais [...]**. Natal

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (editores); SOARES, Bruno Brulon; CURY, Marília Xavier (trad. e comentários). Museu. *Em*: **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DICIO. Cosmovisão. *Em*: **Dicionário Online de Português**. (online): 7Graus, 2022.

DIETSCHZ, Anna; SILVA, Luis Octavio P. L. de Faria e. Manual da Arquitetura Kamayurá: Arquitetos tradicionais em busca da sistematização de seus saberes. *Em*: UIA 2021 RIO: 27º CONGRESSO MUNDIAL DE ARQUITETOS 2021, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Instituto de Arquitetos do Brasil, 2021. p. 1466–1472.

DÓRIA, Carlos Alberto. A Formação da Culinária Brasileira. *Em*: **Série 21**. São Paulo: Publifolha, 2009.

DRUCKER, Claudia. Desde que o samba é samba. **Estação Literária**, Londrina, v. 10A, p. 242–246, 2012.

ESCOLA DA CIDADE; POVO KAMAYURÁ. **Manual da Arquitetura Kamayurá**. aldeia Ypawu. Disponível em: https://issuu.com/annajubs/docs/190812_casakamayurasingles. Acesso em: 4 ago. 2022.

FARIA, Juliana Prestes Ribeiro De. **Influência africana na arquitetura de terra de Minas Gerais**. 2011. Escola de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/MMMD-8T7TBZ>.

FÉ, Elisângela Guimarães Moura; GOMES, Jaíra Maria Alcobaça. Territorialidade E Sociobiodiversidade Na Configuração Do Espaço Produtivo Da Comunidade Olho D'Água Dos Negros No Município De Esperantina-Pi.

Sociedade & Natureza, [S. l.], v. 27, n. 2, p. 297–308, 2015. DOI: 10.1590/1982-451320150208.

FERREIRA, Maria Beatriz Rocha. Jogos dos Povos Indígenas: diversidades. **O público e o privado**, Itaperi, n. 16, p. 65–80, 2010.

FERREIRA, Simone Raquel Batista. Brejo dos Crioulos: saberes tradicionais e afirmação do território. **Geografias**, Belo Horizonte, v. 02, n. 1, p. 58–77, 2006.

FONSECA, Alexandre. Cinema Comentado de MOC realiza mostra sobre a luta dos povos indígenas. **O Norte de Minas**, Montes Claros, 2022.

FORGANES, Fabricio. “Fé e resistência na arquitetura católica afro-brasileira”, uma pesquisa de Fabrício Forganés. **Por dentro da África**, [online], 2017.

COSTA, Jurandir Freire. Da cor ao corpo: a violência do racismo. *Em*: **SOUZA, Neusa Santos. Tornar-se Negro**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FURGERI, Julia Alice Vila; DIETRICH, Ana Maria. Projeto de Extensão em Africanidade: agrobiodiversidade e memória biocultural da culinária griot e votiva afro-brasileira. *Em*: ANAIS DO XI CBA, 11, 2020, São Cristóvão. **Anais [...]**. São Cristóvão: Cadernos de Agroecologia, 2020. Acesso em: 8 dez. 2021.

GELEDÉS. **Baobá – árvore símbolo das culturas africanas**. 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/baoba-arvore-simbolo-das-culturas-africanas/>. Acesso em: 19 nov. 2022.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2001.

GONZALES, Lélia. A Categoria Político-Cultural de Amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69–82, 1988. Disponível em: <https://institutoodara.org.br/wp-content/uploads/2019/09/a-categoria-polc3adtico-cultural-de-amefricanidade-lelia-gonzales1.pdf>.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Queiroz. **Guia básico da Educação Patrimonial**. Brasília.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. Estética. *Em*: **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

JECUPÉ, Kaká Werá. **A terra dos mil povos: história indígena no Brasil contada por um índio**. 2. ed. São Paulo: Peirópolis, 2020.

MASSERAN, Paulo Roberto. **Diálogo atrevido entre a pedra e o tijolo, ou popular e nacional na arquitetura brasileira, por Luiz Saia e Mário de Andrade**. 2011. Tese (Doutorado) em História e Sociedade - Universidade Estadual Paulista, Assis, 2011.

KAWAKAMI, Erica. Uma leitura pós-colonial das presenças indígenas na Universidade. **Estud. sociol.**, Araraquara, v. 21, n. 41, p. 429–446, 2016.

KHOURY, Yara Aun. Narrativas Oraís Na Investigação Da História Social. **Projeto História**, São Paulo, v. 22, n. 0, p. 79–103, 2001.

LANDAU, Laura. **OS HIBRIDISMOS DO ARTESANATO QUILOMBOLA DO RIO ANDIRÁ, AMAZONAS: ANÁLISE DA REDE SOCIOTÉCNICAS À LUZ DOS SABERES LOCAIS E ETNOECOLÓGICOS**. 2020. Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2020.

LE MOS, Carlos Alberto Cerqueira. Transformações do espaço habitacional ocorridos na arquitetura brasileira do século XIX. *Em*: ANAIS DO MUSEU PAULISTA: HISTÓRIA E CULTURA MATERIAL 1993, [S. l.]. **Anais** [...]. [S. l.] p. 95–106. DOI: 10.1590/S0101-47141993000100009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5277>. Acesso em: 13 mar. 2022.

LOPES, Luzionira de Souza. **Loas e Versos Xakriabá: Tradição e Oralidade**. 2016. Curso Acadêmico (Formação Intercultural para Educadores Indígenas) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

LOPES, Nei. Malungo. *Em*: **Dicionário escolar afro-brasileiro**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2014.

MAGALHÃES, Kelly Cristina; UGAYA, Andresa de Souza; SANTOS, Tatiana Pereira Dos; SANTOS, Amanda Albino Moraes Dos; TERRA, Daiana. OPABI, Ó! Observatório do Patrimônio Afro-brasileiro e Indígena. Bauru. No prelo, 2022.

MARQUES, Lucas. Fazendo orixás: sobre o modo de existência das coisas no candomblé. **Religião & Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 38, n. 2, p. 221–243, 2018. DOI: 10.1590/0100-85872018v38n2cap08.

MARTINEZ, Andressa Carmo Pena. **Pequenas Intervenções em Espaços Livres Públicos: itinerância, flexibilidade e interatividade**. 2008. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

MARTINS, Luciana Conrado. **A relação museu/escola: teoria e prática educacionais nas visitas escolares ao Museu de Zoologia da USP**. 2006. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MELO, Marilene Carlos do Vale. A Figura do Griot e a Relação Memória e Narrativa. *Em*: LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey (org.). **Griots - culturas africanas linguagem, memória, imaginário**. Natal: Lucgraf, 2021. p. 148–156.

MENDONÇA, Elizabete de Castro. Museu, patrimônio imaterial e performance. **Museologia & Interdisciplinaridade**, (online), v. 9, n. 18, p. 177–208, 2020. DOI: 10.26512/museologia.v9i18.34749. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/34749>.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO, Secretaria de Educação Fundamental. **Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas**. Brasília: MEC/SEF, 1998.

MIRANDA, Eduardo Oliveira. Experiências do corpo-território: possibilidades afro-brasileiras para a Geografia Cultural. **Élisée - Revista de Geografia da UEG**, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 116–128, 2018.

MORAES, Carolina. Entenda como a Semana de 22 escondeu negros e índios em mostra que revê história. **Folha Ilustrada**, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/05/>.

MOREIRA, Rui. Vamos Falar Sobre Danças Negras. *Em*: CESAR, Marta; XAVIER, Jussara (org.). **Múltipla Dança: festival internacional de dança contemporânea**. 1. ed. Florianópolis, SC: Múltipla Dança, 2020. p. 333–354.

MUNDURUKU, Daniel. **Literatura indígena e o tênue fio entre escrita e oralidade**. 2008. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/literatura-indigena>. Acesso em: 27 fev. 2022.

NASCIMENTO, Abdias Do. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Revista Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209–224, 2004.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição**. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NETO, Josias Pires. **(Ca)lundus, Batuques e Samba - Permanências e Atualizações**. 2020. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, 2020.

NEVES, Ivânia dos Santos. ENTRE A PANDEMIA E AS QUEIMADAS: O CORPO INDÍGENA E O RACISMO DE ESTADO. *Em*: ANAIS DO XXXV ENANPOLL 2020, online. **Anais [...]**. online

OLIVEIRA, Oseias De. Jeroky Mbaekua -. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, Rio Grande, v. 4, n. Nº 8, p. 358–368, 2012.

OLIVEIRA, Laura Aparecida Gomes; AQUINO, Adriana Duarte Borges; ALVES, Keila das Dores; DOS SANTOS, Jôse Augusta Barbosa. Comunidade Negra e Quilombola Brejo dos Crioulos: da “Tradição Inventada” à Identidade Ressignificada. *Em*: 8º FEPEG - FÓRUM ENSINO PESQUISA EXTENSÃO GESTÃO 2014, Montes Claros. **Anais [...]**. Montes Claros: Universidade Estadual de Montes Claros, 2014. Disponível em: http://www.ufrgs.br/proin/versao_1/casa/index01.html.

PAIM, Elison Antonio; ARAÚJO, Helena Maria Marques. Memórias Outras, Patrimônios Outros e Decolonialidades: Contribuições Teórico-metodológicas para o Estudo de História da África e dos Afrodescendentes e de História dos Indígenas no Brasil. **arquivos analíticos de políticas educativas**, Tempe, Arizona, EUA, v. 26, n. 92, 2018. DOI: 10.14507/epaa.26.3543.

PATAXÓ, Alice. **Arquitetura indígena: A arquitetura indígena não se limita a casas redondas, e eu posso mostrar pra vcs que a matemática apesar de importante não é tudo nas nossas construções. (A minha casa**

ai na 3ºft) Segue o fio. (TI) Pataxó, Pindorama - Porto Seguro, 2020. Disponível em: https://twitter.com/alice_pataxo/status/1246798397597798400. Acesso em: 4 ago. 2022.

PAZ, Daniel. Arquitetura efêmera ou transitória. Esboços de uma caracterização. **Arquitextos**, São Paulo, v. 09, n. 102.06, 2008. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.102/97>.

PAZ, Francisco Phelipe Cunha. **Retalhos de Sabença: ofícios, saberes e modos de fazer dos Mestres e artífices da construção tradicional em Natividade - Tocantins**. 2013. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2013.

PEREIRA, Tamires Santos. **O(a)s Pataxó Meridionais e o Território Tradicional do Monte Pascoal no Extremo Sul da Bahia: Patrimônio, Cultura e Memórias CorpOrais**. 2016. Dissertação (Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade) - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2016.

PEREIRA, Vanina Margarida Tomar Borges. A herança da arquitetura africana nas comunidades quilombolas. *Em*: ANAIS DO XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26, 2011, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo

PINA, Juliana Ayres. Corpo, espírito e espaço: Celebrações e festejos negros na zona leste de São Paulo como forma de resistência e preservação da memória. *Em*: XII CONFERÊNCIA BRASILEIRA DE COMUNICAÇÃO ECLESICAL (ECLESIOCOM) 2013, Campinas. **Anais [...]**. Campinas p. 1–13.

PINN, Maria Lídia de Godoy. Maria Beatriz Nascimento: caminhos para (re)escrever a História. **Aedos**, Porto Alegre, v. 14, n. 31, p. 133–150, 2022.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patricia; ELIZALDE, Paz Concha. Uma breve história dos estudos decoloniais. *Em*: ARTE E DESCOLONIZAÇÃO 2019, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-QE1LhobgtE4MbKZhc8Jv.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2022.

RIBEIRO, Pedro Henrique Mendes. Ajeum: O Comer Votivo Africano na História da Alimentação Brasileira. *Em*: LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel;

OLIVEIRA, Andrey (org.). **Griots - culturas africanas linguagem, memória, imaginário**. Natal: Lucgraf, 2021. p. 196–202.

R.I.S.A.D.A. **RISADA - Rede Indígena Solidária de Arte e de Artesanato**. (online).

RODRIGUES, Aldair. Malungos E Parentes: “Sumário Contra Os Pretos De Angola Do Continente De Pernambuco” (1779). **Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**, São Paulo, v. Ano XII, n. XXII, 2019.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Em*: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SANTOS FILHO, Eudaldo Francisco; ALVES, Janaina Bastos. A construção e difusão do conhecimento por meio de contos africanos. **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas, v. 20, p. 1–21, 2020. DOI: 10.20396/rho.v20i0.8653745. Acesso em: 10 mar. 2022.

SILVA, Bruno de Jesus Da. Pisa-pé: um pensamento coreográfico e infâncias negras. *Em*: ANAIS DO VI CONGRESSO DA ANDA 2021, Campinas. **Anais [...]**. Campinas: Galoá, 2021. p. 2578–2593. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2021/papers/danca-s--afro-brasileira-s--da-bahia--uma-proposicao-pedagogica-decolonial-de-mediacao-de-ensino-aprendizagem>. Acesso em: 16 ago. 2022.

SILVA, Priscila Aquino. Comunidade no mundo contemporâneo: Identidade e lugar. **Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 113–121, 2003. DOI: 10.12957/contemporanea.2003.21245.

SOUZA, Rose Mara Vidal De; CARACRISTI, Maria de Fátima. Cultura Hip Hop Identidade e Sociabilidade: Estudo de Caso do Movimento em Palmas. *Em*: XXX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO 2007, **Anais [...]**. : Intercom-Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2007.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se Negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

TEMPASS, Martín César. Os Grupos Indígenas E Os Doces Brasileiros. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 98–114, 2008. DOI: 10.22456/1982-6524.7201.

TEMPASS, Martín César. Antes importantes, agora estigmatizados: a contribuição dos sistemas culinários indígenas para a formação da culinária brasileira e a sua atual marginalização. **Revista Eletrônica Interações Sociais - REIS**, Rio Grande, v. 3, n. 2, p. 62–81, 2019. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/reis/article/view/9805>. Acesso em: 5 mar. 2022.

TERRITÓRIOS DE RESISTÊNCIA - FLORESTANIAS, SERTANIAS, RIBEIRIAS. Direção: Maria Thaís; Yghor Boy. Brasil: SESCTV, 2021.

THOMPSON, Analucia. O museu na decolonialidade. *Em*: (Cêça Guimarães, Org.) ANAIS DO 7º SEMINÁRIO MUSEOGRAFIA E ARQUITETURA DE MUSEUS: TECNOLOGIA E DESCOLONIZAÇÃO, 7, 2021, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2021. p. 17–28. Disponível em: <https://arqumuseus.arq.br/seminario2021/wp-content/uploads/2022/01/2022-01-05-anais-seminario-redux.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2022.

TOBAR ACOSTA, María del Pilar. **Construções discursivas de reexistência: um estudo em análise de discurso crítica sobre marchas de mulheres no Brasil**. 2018. Tese (Doutorado em Linguística) - Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/32462>. Acesso em: 14 jul. 2022.

VAINSENCER, Semira Adler. **Buriti. Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, , 2009. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=483%253Aburiti&catid=37%253Aletra-b&Itemid=1. Acesso em: 11 dez. 2022.

VIDEIRA, Dra. Piedade Lino; NUNES, Dra. Cicera. Dança Afro: Teoria, Prática e Novas Perspectivas no Cotidiano Escolar. *Em*: XXII CONFAEB ARTE/EDUCAÇÃO: CORPOS EM TRÂNSITO, 22, 2012, São Paulo. **Anais [...]**.

São Paulo: Federação de Arte/Educadores do Brasil, 2012. Acesso em: 28 fev. 2022.

VIEIRA, Lílian Cavalcanti Fernandes. Educação e Espiritualidade: um diálogo com a Cosmovisão Africana. *Em*: CUNHA JÚNIOR, Henrique; BIÉ, Estanislau Ferreira; SILVA, Maria Saraiva (org.). **Bairros Negros: Identidade e Educação**. Fortaleza - CE: Editora Via Dourada, 2019. p. 56–85.

WALDMAN, Maurício. O Baobá na paisagem africana: singularidades de uma conjugação entre natural e artificial. **África: Revista do Centro de Estudos Africanos**, São Paulo, v. número especial, p. 223–236, 2012. Disponível em: www.mw.pro.br.

WEIMER, Gunter. Arquitetura popular afro-brasileira. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 26, p. 291–316, 2020. DOI: 10.19132/1808-5245260.291-316. Acesso em: 13 mar. 2022.

XAVIER, Denise Walter. Museus em movimento: Uma análise sobre experiências museológicas itinerantes. **Cadernos de Sociomuseologia**, [S. l.], v. 46, n. 2, 2013. DOI: <https://doi.org/10.36572/csm.2013.vol.46.01>. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/4519>. Acesso em: 16 ago. 2022.