

Entrevista com Ana Maria de Paula, Mãe Ana de Iansã
A Bola de Caboclo na Umbanda em Minas Gerais

Do Reino do Congo para Minas Gerais: A transformação de Santo Antônio nas comunidades negras de Umbanda do Brasil
Vanicleia Silva Santos

Sítio arqueológico Casa da Chica da Silva: Apresentando a cerâmica afroadiaspórica e sua relação com a população escravizada de Diamantina-MG

Paulo Andrade Campos

Vozes do Kandombe de Oliveira, Minas Gerais

Ana Luzia da Silva Moraes, Letícia Helena Pereira Rosa, Paulo Andrade Campos, Pedrina de Lourdes Santos, Pedro Augusto Soares de Menezes

Vestígios Visuais da Proteção: Amuletos nos Corpos Negros do Brasil Setecentista
Vanicleia Silva-Santos

Adivinhação com Obì: Uma Comparação das Técnicas nos Cultos Nagô e Iorubá no Brasil
Rhonnel Americo Silva

Vozes Ancestrais no Rosário de Anastásia em Minas Gerais: Uma Autoetnografia de Simone de Assis
Simone de Assis

O catálogo sobre cultura material africana e indígena em Minas Gerais surgiu das reflexões e trocas realizadas no grupo de estudos sobre Cultura Material vinculado ao projeto de pesquisa “Passados Presentes: Memórias Negras e Afro-indígenas em Minas Gerais”. Ao longo do processo, nosso grupo de trabalho teve a oportunidade de aprender com detentores de saberes tradicionais, que nos ensinaram outras formas de ver, compreender e se relacionar com o mundo. Portanto, o catálogo que apresentamos busca oferecer uma perspectiva multidimensional sobre essas influências em Minas Gerais, articulando saberes ancestrais, pesquisas acadêmicas e intervenções culturais.

Assim, este material foi pensado para abranger todas essas experiências. Esperamos que as páginas a seguir ajudem a inspirar futuras pesquisas, ações comunitárias e, principalmente, a manter viva a memória daqueles que, com suas lutas e existências, moldaram o presente que hoje compartilhamos.

Projeto “Passados Presentes: patrimônios e memórias negras e afro-indígenas em Minas Gerais”. Processo: 421223/2022-7.

Passados Presentes_{MG} | **CNPq**



f @ @ @ [@saggaeditora](#)



ISBN: 978-65-86555-85-1
9 786586 555851

CULTURA MATERIAL DE ORIGEM AFRO-INDÍGENA EM MINAS-GERAIS (SÉCULOS XVIII AO XXI)



CULTURA MATERIAL DE ORIGEM AFRO-INDÍGENA EM MINAS-GERAIS (SÉCULOS XVIII AO XXI)



SAGA
EDITORIA

Além de três anos, detentores de saberes de Minas Gerais compartilharam seus saberes, por meio de oficinas culturais abertas à comunidade, que se tornaram espaços privilegiados de troca intergeracional, e das gravações das Cantigas de Exu Santo Antônio na Associação Afro-Ancestral e Terreiro Caboclo Pedra Branca, sob a liderança da detentora Mãe Ana Maria de Iansã, em Poços de Caldas.

Além disso, no município de Oliveira, fizemos o registro arqueológico para identificar estruturas, artefatos e paisagens ligadas à ocupação afro-indígena na região, incluindo a localização do sítio “Muro de Pedras da Fazenda Diamante”, em parceria com a Capitã Pedrina. Também registramos as histórias e vivências do Kandombe, entidades que se relacionam através da materialidade, da espiritualidade e de saberes ancestrais com a comunidade.

Esta publicação resulta das pesquisas e debates do Grupo de Estudos sobre Cultura Material, vinculado ao projeto “Passados Presentes: Memórias Negras e Afro-indígenas em Minas Gerais”.





**CULTURA
MATERIAL
DE ORIGEM
AFRO-INDIGENA
EM MINAS-GERAIS**

(SÉCULOS XVIII AO XXI)



Salvador



2025

FICHA TÉCNICA

© 2025, By Vanicléia Silva-Santos

Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida, sejam quais forem os meios empregados, a não ser com permissão escrita do autor ou da Sagga Editora, conforme a Lei nº 9610, de 19 de fevereiro de 1998. Feito o depósito Legal

Editor	Grimaldo Carneiro Zachariadhes
Revisão de textos	Felipe Torquato
Projeto Gráfico e Diagramação	Érico Lisboa

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

C968 Cultura material de origem afro-indígena em Minas Gerais
(séculos XVIII ao XXI) / Vanicléia Silva-Santos. — 1.
ed. — Salvador : Sagga, 2O25.
120 p. ; 25 cm.
Inclui bibliografia.
ISBN 978-65-86555-85-1
1. Cultura material - Aspectos sociais - Minas Gerais.
2. Etnologia. 3. Antropologia cultural. 4. Identidade
étnica. I. Silva-Santos, Vanicléia.

25-256095

CDD-302.2345

Bibliotecária: Priscila Pena Machado - CRB-7/6971

Projeto “Passados Presentes: patrimônios e memórias negras
e afro-indígenas em Minas Gerais”. Processo: 421223/2022-7.



Sagga editora e comunicação

Avenida Sete de Setembro, nº 32
2 de Julho | Cep 40.060-904 | Salvador – BA
saggaeditora@gmail.com.com

SUMÁRIO

**CULTURA MATERIAL
DE ORIGEM AFRO-INDÍGENA
EM MINAS GERAIS
(SÉCULOS XVIII AO XXI)**
Vanicléia Silva-Santos

5

I
**DO REINO DO CONGO
PARA MINAS GERAIS:
A TRANSFORMAÇÃO
DE SANTO ANTÔNIO NAS
COMUNIDADES NEGRAS
DE UMBANDA DO BRASIL**
Vanicléia Silva Santos

19

**ENTREVISTA COM
ANA MARIA DE PAULA,
MÃE ANA DE IANSÃ**
*A Bola de Caboclo na Umbanda
em Minas Gerais*

31

II
**SÍTIO ARQUEOLÓGICO
CASA DA CHICA DA SILVA:
APRESENTANDO A CERÂMICA
AFRODIASPÓRICA
E SUA RELAÇÃO COM
A POPULAÇÃO ESCRAVIZADA
DE DIAMANTINA-MG**
Paulo Andrade Campos

47

III

**VOZES DO KANDOMBE
DE OLIVEIRA, MINAS GERAIS**

*Ana Luzia da Silva Morais,
Letícia Helena Pereira Rosa,
Paulo Andrade Campos,
Pedrina de Lourdes Santos,
Pedro Augusto Soares de Menezes*

59

IV

**VESTÍGIOS VISUAIS
DA PROTEÇÃO:
AMULETOS NOS CORPOS
NEGROS DO BRASIL
SETECENTISTA**

Vanicléia Silva-Santos

V

**ADIVINHAÇÃO COM OBÌ:
UMA COMPARAÇÃO DAS
TÉCNICAS NOS CULTOS NAGÔ
E IORUBÁ NO BRASIL**

Rhonnel Americo Silva

87

VI

97

**VOZES ANCESTRAIS NO
ROSÁRIO DE ANASTÁCIA
EM MINAS GERAIS:
UMA AUTOETNOGRAFIA
DE SIMONE DE ASSIS**

Simone de Assis

VII

**SOBRE OS AUTORES
E AUTORAS**

115

APRESENTAÇÃO

Vanicléia Silva Santos¹
(University of Pennsylvania)

CULTURA MATERIAL DE ORIGEM AFRO-INDÍGENA EM MINAS GERAIS (SÉCULOS XVIII AO XXI)

Este catálogo é resultado dos trabalhos do Grupo Cultura Material do projeto *Passados Presentes: Patrimônios e Memórias Negras e Afro-Indígenas em Minas Gerais*, uma iniciativa dedicada a identificar, documentar e valorizar a cultura material de matriz africana e indígena no referido estado, de modo a incluir diferentes vozes. O projeto busca evidenciar a presença e epistemologias das comunidades afrodescendentes e indígenas na formação do patrimônio cultural mineiro, reconhecendo a importância histórica e contemporânea desses grupos na configuração das identidades locais. O projeto conta com a consultoria de detentores e detentoras de saberes tradicionais de Minas Gerais, em colaboração com uma equipe de pesquisadores e pesquisadoras vinculados a universidades do mesmo estado. Ao integrar diferentes grupos com formações e experiências distintas, buscamos mostrar que existem múltiplas formas de conhecer e interpretar a história dos objetos, cada uma enraizada em contextos históricos e culturais específicos. As narrativas orais, histórias de vida e metodologias participativas deste catálogo nos ensinam sobre as epistemologias próprias das comunidades. Isto é, mostram como as comunidades entendem e compartilham o conhecimento,

1 A organização deste catálogo foi realizada no âmbito da minha consultoria para o Projeto *Passados Presentes: Patrimônios e Memórias Negras e Afro-Indígenas em Minas Gerais* (Processo: 421223/2022-7). Expresso minha sincera gratidão aos pesquisadores, pesquisadoras e detentores(as) de saberes tradicionais do Grupo de Cultura Material pela produção dos textos que compõem esta publicação.



usando a oralidade como principal forma de criar, organizar e transmitir saberes construídos coletivamente.

O ESTUDO DA MATERIALIDADE DE ORIGEM AFRICANA

Por muito tempo, órgãos governamentais no Brasil perseguiram a cultura material religiosa afro-brasileira. Durante o período colonial, a Inquisição Portuguesa, vinculada à Igreja e à monarquia portuguesa, reprimia as pessoas que utilizavam objetos considerados não-cristãos e participavam de cerimônias religiosas fora do cristianismo. Nesse contexto, autoridades eclesiásticas acusavam pessoas de origem africana de cometer crimes contra a fé por usarem objetos de suas regiões de origem, como amuletos, coisas de procedências mineral, vegetal e animal, bem como outros tipos de objetos que criavam para uso em práticas religiosas, como cruzes, santos e instrumentos musicais. A Igreja classificava essas práticas como superstição, feitiçaria e heresia. Em meu estudo sobre as bolsas de mandinga, demonstro como a Igreja reprimia duramente o uso dos amuletos feitos por pessoas negras no Brasil e em sociedades da África Atlântica (sob jurisdição de Portugal), enquanto aceitavam e estimulavam o uso de escapulários católicos nestes lugares. Embora escapulários católicos e amuletos possuíssem a mesma função de proteger, alguns tipos de amuletos foram condenados e rotulados como superstição e feitiçaria pela Igreja, devido à sua origem africana².

Mesmo após o fim da Inquisição portuguesa (1821), da independência do Brasil (1822) e do padroado (1891), o Estado brasileiro continuou a reprimir tradições religiosas de origem africana. No século XX, leis passaram a criminalizar e deslegitimar as religiões de matriz africana, reforçando o racismo e a intolerância institucionalizados desde o final do século XIX. Em 1922, em Minas Gerais, a Igreja Católica proibiu festas de Reinado em diversas localidades, atacando práticas afro-brasileiras centenárias, como os Congados. No Rio de Janeiro, a Polícia Civil invadiu terreiros de Candomblé e Umbanda, apreendendo atabaques, imagens de santos, patuás e objetos de orixás, classificados como “magia negra”. Amparados por leis discriminatórias, policiais forneciam à imprensa informações distorcidas,

² SILVA-SANTOS, Vanicléia. *As Bolsas de Mandinga no espaço Atlântico – século XVIII*. 2008. 256f. Tese de Doutorado em História Social. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

com o objetivo de destruir a reputação dessas práticas e enfraquecer o vínculo espiritual das comunidades com suas tradições.

O preconceituoso termo “magia negra”, amplamente difundido pela polícia e pela mídia da época, reforçava a ideia de que as práticas religiosas de matriz africana eram perigosas, demoníacas e contrárias à moralidade pública, associando-as ao crime e ao charlatanismo. Em seguida, a polícia carioca criou o *Museu de Magia Negra*, onde expunham os objetos das batidas policiais retirados violentamente das casas religiosas de matriz africana do Rio de Janeiro. Esse ato de expor os objetos sagrados a partir de um ponto de vista da ilegalidade das práticas religiosas do candomblé e da umbanda teve um papel central na deseducação da população sobre a cultura afro-brasileira. Ou seja, a polícia contribuiu fortemente para consolidar a visão eurocêntrica de que apenas o cristianismo seria uma forma legítima de espiritualidade³.

Esse processo, que também aconteceu em outros estados, contribuiu para a estigmatização das religiões afro-brasileiras, perpetuando a marginalização de seus praticantes e dificultando o reconhecimento de suas práticas e dos objetos como parte integrante do patrimônio cultural e religioso do Brasil⁴. Por exemplo, ao longo do século XX, especialmente a partir de 1923, o bispado de Minas Gerais impôs restrições severas às festas de Reinado, afetando diretamente o uso da cultura material afrodescendente. As proibições não se limitaram aos rituais, mas atingiram objetos fundamentais para a continuidade das tradições, como os tambores, as bandeiras, as vestimentas cerimoniais, as músicas e as insígnias de poder. Esses elementos, carregados de significado simbólico e espiritual, foram considerados inadequados pela hierarquia católica, que buscava controlar as expressões populares. A repressão à materialidade sagrada comprometeu a realização plena dos festejos, silenciando práticas fundamentais à vivência coletiva, à ancestralidade e à transmissão de saberes afro-mineiros.

³ POSSIDONIO, Eduardo; VERSIANI, Maria Helena. Nossa Sagrado Collection: Paths of Research. *The iJournal: Student Journal of the Faculty of Information*. Toronto, vol. 7 n.3, p.8–22, 2022, disponível em <https://theijournal.ca/index.php/ijournal/article/view/39321> ALVES, Luiz Gustavo Guimarães. Aguiar. Da Coleção Magia Negra ao Acervo Nossa Sagrado: nuances entre o saque, o tombamento e a reparação. In: *AbeÁfrica: Revista da Associação Brasileira de Estudos Africanos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 8, p. 228-261, 2022.

⁴ OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. “*Adeptos da mandinga*”: candomblés, curandeiros e repressão policial na Princesa do Sertão (Feira de Santana-BA, 1938-1970).2010. 215f. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010; HURTADO, José R. J. V.. *A escrita da tradição no espaço: terreiros de macumba e candomblé em São Paulo na primeira metade do século XX*. 2023. 146f. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023; LOTT, Wanessa P. Tem festa de negro na república branca: o reinado em Belo Horizonte na Primeira República. 2017. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte; SILVA, Mauro. Largo do Rosário: do arraial dos pretos à cidade dos brancos. Belo Horizonte: Agência de Iniciativas Cidadãs, 2024.

Durante boa parte do século XX, estudiosos deram pouca atenção a objetos sagrados de origem africana que desempenhavam um papel fundamental no contexto religioso brasileiro. Esse tipo de abordagem era resultado da dominação cultural eurocêntrica no Brasil, que subjugou as artes de origem africana tanto no passado quanto na produção contemporânea e teve um profundo impacto no meio acadêmico. Ao analisar os objetos, estudiosos priorizaram o uso e a função, sem considerar plenamente suas formas, técnicas, contexto de produção e uso, bem como de transformação do objeto. No entanto, esse cenário começou a mudar na última década, como mostram vários estudos que focam na análise dos objetos religiosos⁵.

Esta coletânea faz parte desse movimento de transformação dos estudos da materialidade de origem africana no Brasil utilizada em contextos ceremoniais, pois reúne ensaios que exploram a trajetória, significado e transformação de objetos, práticas e rituais em Minas Gerais. O recorte temporal deste catálogo se estende do século XVIII ao XXI. Estes textos permitem compreender as transformações e ressignificações da materialidade em diferentes contextos históricos, incluindo processos de transformação cultural e das permanências das tradições africanas em Minas Gerais. Este catálogo contribui de forma única para o avanço do conhecimento sobre a materialidade de tradição negra e indígena e propõe um diálogo ativo com as comunidades. Por meio dos saberes aqui compartilhados, representantes de comunidades religiosas tradicionais afro-brasileiras (alguns também acadêmicos) e pesquisadores universitários oferecem perspectivas baseadas em saberes vivos, situados e ancestrais⁶. Ao incentivar novas leituras sobre a presença africana e

5 SOUZA, Marina de Mello e. Santo Antônio de nó-de-pinho e o catolicismo afro-brasileiro. In: *Tempo*, Niterói, vol. 6, n. 11, p. 171-188, 2001; PEREIRA, Rodrigo, et al. *Inventário nacional de registro cultural do candomblé no Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Musas Projetos Culturais/IPHAN, 2012; MARINHO DE CARVALHO, Patrícia. A travessia Atlântica de árvores sagradas: Estudos de paisagem e arqueologia em área de remanescente de quilombo em Vila Bela - MT (e a sua interface com a religiosidade Afro-Brasileira). In: *Revista de Arqueologia* (Sociedade de Arqueologia Brasileira.), vol. 27, n. 1 p. 287-290, 2014, disponível em <https://revista.sabnet.org/ojs/index.php/sab/article/view/398>; CORRÊA, Juliana Aparecida Garcia. *Tem festa de tambor no reinado de Nossa Senhora*: performance e agência em torno das coisas congadeiras. 2018. 227f. Tese de Doutorado em Antropologia Social. UFMG, Belo Horizonte, 2018; PEREIRA, Rodrigo. *Candomblé: história, cultura e materialidade*. Rio de Janeiro: Autografia, 2018; GORDENSTEIN, Samuel. Arqueologia do axé. Considerações sobre o estudo do Candomblé baiano oitocentista. In: SILVA SANTOS, Vanicleia; SYMANSKI, Lúis; HOLL, Augustin (Org.). *História da cultura material na África e na diáspora africana*. Curitiba: Editora Brazil Publishing, 2019. p. 295-310; NOVAES, Luciana de Castro Nunes Arqueologia do Axé: o Exu submerso e a paisagem sagrada. In: *Vestígios – Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica*, Belo Horizonte, vol. 16, n. 1, p. 74-94, 2022, disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/vestigios/article/view/32577>; CARVALHO, Cleber; RIOS, Sebastião. Insígnias de Poder na Congada: o uso de objetos sagrados na evocação de memórias negras. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, vol. 13, n. 4, 2023, disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/129593>.

6 LOTT, Wanessa P. Tem festa de negro na república branca: o reinado em Belo Horizonte na Primeira República. 2017. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte; SILVA, Mauro. Largo do Rosário: do arraial dos pretos à cidade dos brancos. Belo Horizonte: Agência de Iniciativas Cidadãs, 2024.

indígena em Minas Gerais, esta coletânea promove uma abordagem africanista para o estudo da materialidade, desafiando paradigmas eurocêntricos e construindo novas narrativas sobre as heranças africanas.

Nesta apresentação, exponho uma breve discussão sobre a cultura material. Neste sentido, proponho que a materialidade, independente da área de pesquisa, seja examinada de forma mais completa e complexa, de modo a considerar holisticamente suas formas, técnicas, contexto de produção, usos, relações sociais, bem como as transformações dos materiais.

O QUE É CULTURA MATERIAL?

A cultura material pode ser definida como o estudo de coisas, monumentos, paisagens e outros vestígios visuais e físicos produzidos e utilizados por sociedades ao longo do tempo. Esses vestígios são fontes históricas que revelam dimensões das práticas sociais, econômicas, culturais e tecnológicas. A cultura material envolve a análise das relações sociais e dos processos históricos que esses objetos ajudam a desvendar, bem como o processo de transformação dos objetos ao longo de suas vidas. A cultura material oferece evidências sobre a vida cotidiana, as hierarquias sociais, as trocas culturais e as transformações históricas. Na área da História e em outras disciplinas das ciências humanas, profissionais integram a cultura material a outras fontes históricas, como documentos escritos, iconografias, e a tradição oral para construir narrativas mais completas e multifacetadas. Em suma, a cultura material é essencial para a compreensão das sociedades, especialmente em contextos em que os registros escritos são escassos ou parciais, permitindo uma abordagem mais inclusiva e abrangente da história⁷.

Na História, Antropologia, Arqueologia, História da Arte, Museologia, Sociologia e outras disciplinas, vários tipos de fontes, tais como documentos escritos, a memória, a oralidade, a iconografia, os monumentos, a paisagem, os objetos e outros vestígios carregam informações sobre cotidiano, modos de vida, tecnologias, crenças, relações sociais e fenômenos históricos. Há vários tipos de fontes para analisar de forma abrangente os fenômenos históricos. A arqueologia utiliza uma

⁷ AGOSTINI, Camilla. (Org.). *Objetos da Escravidão: Abordagens sobre a cultura material da escravidão e seu legado*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013; LIMA, Tânia Andrade. Cultura Material: a dimensão concreta das relações sociais. In: *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, Belém, vol. 6, n. 1, p. 11-23, jan.-abr. 2011.



ampla variedade de fontes históricas para reconstruir e interpretar as sociedades do passado. Essas fontes são divididas em categorias que incluem tanto vestígios materiais quanto outras evidências que ajudam a contextualizar os achados arqueológicos, incluindo fontes escritas e imagéticas. As coleções de museus têm materiais essenciais, pois carregam informações sobre práticas culturais, sociais, econômicas e tecnológicas de diferentes períodos e sociedades. As fontes escritas, como documentos históricos, cartas, crônicas, inventários, testamentos, registros administrativos e eclesiásticos, relatórios e anúncios de jornais, permitem compreender como diferentes atores sociais narravam sobre a produção e usos de objetos de seu tempo. Fontes visuais e artísticas, como pinturas, desenhos, fotografias e esculturas, fornecem elementos iconográficos essenciais para analisar as relações sociais de determinados períodos. Fontes orais, musicais, literárias e biográficas também registram perspectivas sobre práticas culturais e históricas que envolvem a cultura material. A análise comparativa dessas fontes permite acessar uma visão multidimensional das sociedades.

A combinação de diferentes formas de registro — sejam visuais, orais, materiais, imateriais ou escritas — possibilita interpretações mais amplas e complexas das experiências humanas. No entanto, nem sempre todas essas fontes estão disponíveis; muitas vezes, apenas uma delas permanece acessível. Assim, quando possível, como neste catálogo, a articulação entre distintos tipos de registros permite que detentores de saberes e pesquisadores construam leituras mais sensíveis e plurais do passado.

Este catálogo adota uma abordagem metodológica interdisciplinar, participativa e crítica, que integra métodos da História e Arqueologia e Estudos de Cultura Material⁸. Valorizamos a participação ativa das comunidades afrodescendentes, reconhecendo suas narrativas e saberes como parte essencial da reconstrução histórica. Utilizasamos uma análise da cultura material que entende os materiais sagrados como seres que se transformam com o tempo e que criam relações com as pessoas, com o ambiente e entre si. Combinamos fontes escritas, visuais, arqueológicas e orais e para construir uma visão multidimensional das sociedades estudadas. Além disso, adotamos uma perspectiva crítica, desafiando epistemologias eurocêntricas e valorizando a agência das comunidades na preservação e ressignificação de suas tradições. Essa abordagem nos permite reconstruir as trajetórias de objetos e outras cerimônias tradicionais, bem como promover

8 SILVA-SANTOS, Vanicléia.; SYMANSKI, Luís Cláudio Pereira. Arqueologia e História. In: SILVA-SANTOS, Vanicléia; HOLL, Agustín; SYMANSKI, Luís. (Org.). *Arqueologia e história da cultura material na África e na diáspora africana*. 1 ed. Curitiba: Brazil Publishing, 2019. p. 21-38.

um diálogo ativo entre pesquisadores, comunidades e instituições patrimoniais, contribuindo para a valorização do patrimônio afro-indígena em Minas Gerais.

O conceito de materialidade adotado neste catálogo parte da premissa de que as coisas são elementos ativos na construção das relações sociais e culturais, portanto, possuem trajetórias e significados que se transformam constantemente ao longo do tempo, através das interações humanas e o ambiente⁹. Por exemplo, um tambor produzido para uso em uma irmandade religiosa ou em uma casa de Candomblé carrega, desde sua feitura, significados enraizados em saberes ancestrais. A escolha da madeira, o momento do corte — muitas vezes guiado por ciclos lunares —, o tipo de couro, as rezas e os rituais seguem orientações espirituais vinculadas à comunidade ou à divindade. O tambor não apenas participa do ritual: ele age como mediador entre mundos, evoca presenças, transforma atmosferas e convoca afetos. Ele nasce imbuído de simbolismo e carrega potências que ultrapassam a intenção de quem o produziu. Ao longo do tempo, percorre diferentes trajetórias, sendo continuamente ressignificado, sem perder sua força ritual, expressando tradição, inovação e resistência cultural¹⁰.

Do ponto de vista metodológico também refletimos sobre os interesses que orientaram a coleta e preservação desses objetos. A classificação etnocêntrica imposta por museus, arqueólogos e colecionadores frequentemente resultou em rótulos imprecisos ou distorcidos da materialidade da tradição não-europeia. Dessa maneira, objetos africanos foram muitas vezes descontextualizados de seus usos originais e categorizados de forma genérica como “artesanato”, “arte primitiva” ou “fetiche” em museus, como os já mencionados objetos do candomblé e umbanda apreendidos pela polícia, bem como as bolsas de mandingas e estatuetas de Santo

⁹ Sobre a relação entre arqueologia e ambiente, ver: MÁXIMO, Bruno Pastre. Um lugar entre dois mundos: paisagem ideativa em Mbanza Kongo, Angola. In: SILVA-SANTOS, Vanicléia; HOLL, Agustín; SYMANSKI, Luís. (org.). *Arqueologia e história da cultura material na África e na diáspora africana*. Curitiba: Brazil Publishing, 2019. p. 101-130. Sobre a tradição filosófica que se estende desde Aristóteles até hoje sobre a divisão entre matéria (substrato físico) e forma (essência que dá identidade ao objeto) como princípios explicativos dos objetos, a questão principal que os intelectuais de várias disciplinas buscam responder é essa: *o que define um objeto – sua matéria ou sua forma?* Mais contemporaneamente este problema se concentra em outra questão: *os objetos têm agência ou são apenas receptores passivos das ações humanas e influências externas?* Este debate, que envolve uma longa discussão acadêmica na Filosofia, Antropologia e Arqueologia, estudos de cultura material, Artes e outras áreas afins enfrenta desafios teóricos, especialmente no que diz respeito à superação de dualismos e à integração de perspectivas interdisciplinares e críticas. INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, vol. 18, n. 37, p. 25-44, 2012.

¹⁰ KOPYTOFF, Igor. The cultural biography of things: commoditization as process. In: APPADURAI, Arjun, (ed). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. p. 64-92; ARNOLDI, Mary Jo, et al. *African Material Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1996; OGUNDIRAN, Akinwumi; e SAUNDERS, Paula. On the Materiality of Black Atlantic Rituals. In: *Materialities of Ritual in the Black Atlantic*. Bloomington: Indiana University Press, 2014. p.1-27.



Antônio utilizados por pessoas negras em seus altares domésticos ou carregados junto ao corpo para proteção. Portanto, reconstruir a história destes objetos requer um olhar a partir da perspectiva dos sujeitos que criam e utilizam estes materiais.

Aplicamos igualmente essa metodologia da coleta para analisar objetos que permanecem em posse de comunidades religiosas negras. Assim, pesquisadores e pesquisadoras deste grupo adotaram metodologias comparativas, de modo a privilegiar a escuta ativa e incorporar as narrativas dos mestres e mestras que utilizam os materiais, reconhecendo suas histórias como parte da biografia do objeto. Além do diálogo baseado na memória coletiva dessas comunidades, pesquisadores e pesquisadoras também buscaram outros tipos de fontes, para enriquecer a análise da cultura material. A reconstituição da história dos tambores de Oliveira empregou métodos que consideram o contexto de aquisição do objeto, a tradição oral e o papel transformador e regenerador dos tambores sagrados para a comunidade.

Por fim, a abordagem adotada neste catálogo entende que a cultura material é continuamente redefinida e também nos redefine em contextos rituais e cotidianos, contribuindo para a manutenção e transformação das identidades culturais ao longo da diáspora africana. Assim, enfatizamos que a materialidade é fundamental para compreender a riqueza cultural na diáspora, pois os objetos carregam e produzem significados profundos que vão além de sua mera materialidade e forma. Elementos como a noz-de-cola, a bola de caboclo, os tambores e bandeiras do Reinado e Congado, as representações de entidades espirituais relacionadas à cultura à cultura de matriz Congo-Angola e iorubá, os amuletos e as esculturas de madeira e os vasilhames cerâmicos, entre outras coisas, estabelecem um diálogo contínuo entre as sociedades africanas e as das Américas, possibilitando tanto a preservação quanto a reinvenção das tradições culturais em contextos de constante transformação.

QUEM DEFINE OS CONCEITOS PARA ESTUDAR O NOSSO PASSADO?

No campo das ciências humanas, conceitos como *africanização*, *crioulização*, *transculturação*, *história atlântica*, *Atlântico negro*, *mundo Atlântico*, *crioulos Atlânticos*, *sincretismo*, *hibridismo*, *mestiçagem* e *correlação* tornaram-se fundamentais para estudar as tradições africanas no continente e na diáspora. Esses conceitos, desenvolvidos na academia americana, brasileira e cubana, influenciam profundamente a maneira como o conhecimento sobre rituais e sua materialidade é construído, interpretado e legitimado¹¹. A minha análise destes conceitos levanta uma questão crucial, já debatida por outros estudiosos da área: “Quem define os conceitos para estudar o nosso passado?”

Essa pergunta desafia as estruturas de poder que historicamente controlaram as narrativas sobre as tradições africanas e afrodiáspóricas, bem como propõe uma abordagem mais atenta aos conceitos que definem como devemos estudar as culturas negras. Um dos principais desafios ao analisar essas tradições reside em definir o que pode ser considerado uma continuidade das tradições africanas e o que é uma criação nova no contexto das diásporas africanas. Muitas pesquisas acadêmicas tendem a polarizar o debate: ou enfatizam a preservação dos elementos culturais africanos, ou afirmam que as manifestações analisadas são produtos de um processo de transformação ocorrido na diáspora.

Influenciados por teóricos americanos, muitos estudos sobre a diáspora africana privilegiaram a ideia de que as práticas culturais foram *recriadas* no Novo Mundo, muitas vezes subestimando a resiliência das tradições africanas¹². Essa abordagem, já superada na academia, reforçava a noção de que a cultura europeia teria exercido um papel predominante na formação dessas tradições, sugerindo uma assimilação passiva dos africanos ao universo cultural imposto pelo colonialismo. Esse debate dualista—entre a ênfase na recriação cultural e a valorização das continuidades africanas foi superado porque não é apenas acadêmico, mas também profundamente político. Em minha opinião, esta discussão envolve,

¹¹ MANN, Kristin. Shifting Paradigms in the Study of the African Diaspora and of Atlantic History and Culture. In: MANN, Kristin; BAY, Edna. *Rethinking the African Diaspora: The Making of a Black Atlantic World in the Eight of Benin and Brazil*. Londres; Portland: Frank Cass, 2001. p. 3–21.

¹² MINTZ, Sidney; PRICE, Richard. *O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.



por um lado, o questionamento sobre o poder dos africanos e afrodescendentes na construção de suas próprias trajetórias e tem implicações diretas para os membros das comunidades diáspóricas. Do outro lado, há uma luta entre grupos nas universidades que disputa sobre quem define as teorias mais influentes para abordar as culturas africanas e afrodiáspóricas.

Diversos trabalhos têm caminhado na contracorrente da perspectiva crioulista, destacando a permanência das tradições africanas no contexto da diáspora, tanto no campo da História¹³ quanto da Antropologia¹⁴. Outros estudos focam na persistência dessas tradições mesmo em contextos em que não é possível identificar uma “etnicidade” específica. Por exemplo, Marcos Souza destaca o “uso criativo” de recursos materiais em contextos de senzalas, mostrando que grupos de pessoas escravizadas empregaram soluções inovadoras com os escassos recursos disponíveis. Em muitos casos, essas soluções não seguiam um “padrão

13 Essa bibliografia é extensa e alguns exemplos são: SLENES, Robert, “Malungo ngoma vem!”: África coberta e redescoberta do Brasil. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 12, p. 48-67, 1992.; SOARES, Mariza de Carvalho. *Devotos da cor: identidade étnica, religiosidade e escravidão no Rio de Janeiro, século XVIII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000; HEYWOOD, Linda M. (ed.). *Central Africans and Cultural Transformations in the American Diaspora*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002; REIS, João José. *Rebelião Escrava no Brasil: a história do Levante dos Malês em 1835*. São Paulo: Cia das Letras, 2003; PARÉS, Luís Nicolau. *A formação do Candomblé: história e ritual da nação Jeje na Bahia*. Campinas: UNICAMP, 2006; SILVA-SANTOS, Vanicleia. *As Bolsas de Mandinga no espaço Atlântico – século XVIII*. Tese de Doutorado em História Social 2008. 256f. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008; GABARRA, Larissa Oliveira e. *O reinado do Congo no Brasil Imperial: memórias do Congado do Triângulo Mineiro século XIX*. Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2009; REGINALDO, Lucilene. *Os Rosários dos Angolas: irmandades de africanos e crioulos na Bahia setecentista*. São Paulo: Alameda, 2011; MAIA, Moacir; RODRIGUES, Aldair. *Sacerdotisas Voduns e rainhas do Rosário: mulheres africanas e Inquisição em Minas Gerais (séculos XVIII)*. São Paulo: Chão Editora, 2023; SOUZA, Keli C. Nobre. “Bailes dos Negros”: a experiência dos africanos e seus descendentes na música e na dança em Minas Gerais no século XVIII. Tese de Doutorado em História Social da Cultura. 2024. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024.

14 TAVARES, Aurea C. P. *Vestígios materiais nos enterramentos na antiga Sé de Salvador*: postura das instituições religiosas africanas frente à Igreja Católica em Salvador no período escravista. Dissertação de Mestrado em Arqueologia. 2006. 137f. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006; LIMA, Tânia; SOUZA, Marcos André T.de; SENE, Gláucia M. “Weaving the second skin: Protection against Evil among the Valongo Slaves, Nineteenth Century Rio de Janeiro”. In: *Journal of African Diaspora Archaeology & Heritage*, Illinois, vol. 3, n.2, p. 103–136, 2014; AGOSTINI, Camilla. Cachimbos de escravos? Miudezas do cotidiano entre malungos, irmãos e alteridades. In: CHEVITARESE, André L.; GOMES, Flávio dos Santos. (Org.). *Dos artefatos e das margens*. Ensaios da história social e cultura material no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018. p. 11-37; SYMANSKI, Luís Cláudio P.; GOMES, Flávio S. Rebeliões, ferreiros e cultura material: transcrições escondidas e a materialidade da resistência nas fazendas de café do vale do Paraíba. In: SILVA-SANTOS, Vanicleia; SYMANSKI, Luís Cláudio P.; HOLL, Augustin (Org.). *Arqueologia e História da Cultura Material na África e na Diáspora Africana*. Curitiba: Brazil Publishing, 2019. p. 261-292; SYMANSKI, Luís Cláudio P.. Africanos no Mato Grosso: Cultura material, identidades e cosmologias. In: AGOSTINI, Camilla. (Org.). *Objetos da Escravidão: Abordagens sobre a cultura material da escravidão e seu legado*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p. 37-58; BRITO, Patrícia Carolina L. Entre Contas e Corpos: crioulização e negociações estéticas em contextos de escravizados do Sudeste, séculos XVIII e XIX. In: *Revista de Arqueologia* (Sociedade de Arqueologia Brasileira), vol. 37, n. 3, 2024, disponível em <https://revista.sabnet.org/ojs/index.php/sab/article/view/1236>.

de etnicidade” específico, mas lançavam mão de referências africanas para criar novas formas materiais na diáspora¹⁵.

Por fim, o dualismo entre continuidade e crioulização já foi superado, uma vez que novas abordagens demonstram a necessidade de compreender o dinamismo, a complexidade e o papel ativo dos sujeitos na diáspora, bem como as comunidades negras do presente que preservam essas tradições. Essas abordagens reconhecem que as tradições de origem não foram simplesmente preservadas ou transformadas, mas ressignificadas de maneira criativa, mantendo vínculos profundos com as matrizes africanas enquanto respondiam às condições específicas da diáspora¹⁶.

Neste catálogo, buscamos destacar a permanência e a ressignificação das tradições de origem africana, mesmo em um contexto de intensas transformações - um processo que também ocorreu com outras tradições, como as religiões monoteístas. Para ilustrar essa questão controversa, que envolve a relação entre tradição e transformação, podemos recorrer ao exemplo do catolicismo. Ao longo dos séculos, essa tradição religiosa passou por mudanças significativas, como a substituição do latim por línguas vernáculas nas liturgias e a simplificação de certos rituais. No entanto, sua estrutura permanece reconhecível, e ninguém questiona sua origem. Por que, então, ao estudarmos as culturas de matriz africana e identificarmos transformações em suas práticas, tendemos a questionar a herança africana?

Assim, os participantes do Grupo de Cultura Material do projeto *Passados Presentes* buscaram questionar as epistemologias ocidentais dominantes, propondo outras formas de compreender as relações entre conhecimento e poder, a partir de saberes enraizados em experiências coletivas e tradições não hegemônicas. Cientes de que o termo epistemologia se refere à maneira de pensar e interpretar o conhecimento, os autores deste projeto buscaram ir além das abordagens tradicionais, oferecendo outras perspectivas e metodologias sobre as culturas africanas em Minas Gerais para superar o consenso das “acomodações” culturais.

-
- 15 SOUZA, Marcos André T. de. Por uma Arqueologia da Criatividade: estratégias e significações da cultura material. In: Agostini, C. (Org.). *Objetos da Escravidão: abordagens sobre cultura material da escravidão e seu legado*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2013. p. 11-36. Ver também SOUZA, Marcos André.; AGOSTINI, Camilla. Body marks, pots and pipes: some correlations between African scarifications and pottery decoration in eighteenth and nineteenth-century Brazil. In: *Historical Archaeology*, Londres, vol. 46, p. 102-123, 2012; CAMPOS, Paulo Andrade. *Sítio Arqueológico Olhos d’água*: um estudo comparativo dos lugares e objetos referentes à população Negra de Felício dos Santos e Senador Modestino Gonçalves, séculos XVIII e XIX. Dissertação de Mestrado. 2023. 101f.. Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Diamantina, 2023.
- 16 SILVA-SANTOS, Vanicléia. Estatuetas de Santo Antônio de marfim do Congo no Brasil? Uma análise sobre a produção artística e a cultura visual no Atlântico. In: SILVA-SANTOS, Vanicléia. (Org.). *Marfins Africanos como Insígnia de Poder*: contextos de produção e usos dentro e fora da África. vol. 1. Belo Horizonte: Fino Traço, 2023. p. 32-93.



APRESENTAÇÃO DOS TEXTOS DO CATÁLOGO

Esta coletânea reúne cinco ensaios e uma entrevista, acompanhados de fotografias e aquarelas relacionadas às culturas de matriz Congo-Angola, bem como iorubá, que desempenham um papel fundamental na compreensão da materialidade de origem africana em Minas Gerais. Além disso, os colaboradores e colaboradoras analisaram as imagens dos materiais que acompanham os textos, evitando que fossem tratadas como meras ilustrações, mas sim como elementos centrais para a interpretação e a reflexão sobre os objetos, suas histórias e transformações.

O primeiro texto do catálogo é uma entrevista com a zeladora de Umbanda, Mãe Ana de Iansã (Ana Maria de Paula). Ela contou que, durante uma experiência marcante em seu terreiro, recebeu uma bola de pelo de boi da entidade espiritual Boiadeiro João do Laço. Para além da materialidade, a bola é um legado de sabedoria ancestral, que ela busca preservar e utilizar com respeito. Para Mãe Ana, a pelota é uma conexão direta com as forças da natureza e as energias de cura, funcionando como elo entre o mundo material e espiritual. A pelota, cientificamente conhecida como *bezoar tricofágico*, forma-se no estômago de bovinos que ingerem pelos ou fibras vegetais. Algumas tradições religiosas, como a Umbanda, usam esse objeto em razão de seus poderes medicinais e mágicos, considerando-o um amuleto de proteção e uma fonte de cura. Algumas fotos da bola de pelo acompanham a entrevista.

De acordo com a entrevista, o Terreiro do Caboclo Pedra Branca, de Mãe Ana de Iansã, segue predominantemente a Linha dos Caboclos, pois seu guia principal é o Caboclo Pedra Branca, que a acompanha desde a infância, portanto, essa é a entidade que dá nome ao terreiro. Além disso, o terreiro também cultua fortemente os Boiadeiros, como Navizala e Seu João do Laço, que têm um papel fundamental nas práticas espirituais da casa, especialmente na cura e no trabalho energético. Adicionalmente, Mãe Ana adota tradições do candomblé nagô. Isso faz a tradição de Mãe um exemplo significativo das tradições afro-indígenas em Minas Gerais.

O ensaio “Do Reino do Congo para Minas Gerais: A transformação de Santo Antônio nas comunidades negras de Umbanda do Brasil”, de Vanicléia Silva Santos, analisa a interação entre tradições africanas e europeias na formação da Umbanda em Minas Gerais. A autora questiona a visão tradicional que atribui a devoção a Santo Antônio exclusivamente à influência europeia, destacando as

contribuições das culturas do Congo e Angola. Através das experiências de Luzia Pinta e Beatriz Kimpa Vita com Santo Antônio em Angola e no Congo, o ensaio revela como essa herança africana foi preservada e adaptada na diáspora brasileira, transformando Santo Antônio em símbolo de resistência e identidade cultural. Utilizando fontes escritas e orais, a pesquisa enfatiza o papel da oralidade e da música na transmissão das tradições africanas, enriquecendo os estudos sobre sincretismo religioso e valorizando a centralidade da África Central na formação das religiões afro-brasileiras.

A pesquisa de Paulo Andrade Campos sobre o sítio arqueológico da Casa da Chica da Silva em Diamantina/MG revelou achados importantes relacionados à cerâmica afrodiáspórica. Entre os principais resultados está a identificação de vasilhames cerâmicos produzidos localmente, com decorações incisas em linhas paralelas, zigue-zague e losangos, além de apliques em formas de tranças e círculos. Essas peças evidenciam a preservação de saberes africanos na produção e uso cotidiano de utensílios domésticos. A diversidade das formas e decorações sugere influências de diferentes regiões da África Ocidental e Central, contribuindo para uma compreensão mais inclusiva da história de Minas Gerais.

O ensaio “Vozes do Kandombe de Oliveira, Minas Gerais” resulta de uma pesquisa colaborativa entre lideranças tradicionais e acadêmicos, analisando o Kandombe em Oliveira a partir de uma perspectiva africanista. O estudo baseado em fontes orais e materiais investiga a interrupção desse ritual nas décadas de 1970 e sua revitalização. Uma parte intrigante da pesquisa refere-se ao uso do relato da entidade espiritual Pai Guiné, que contou, em sessão mediúnica, a história dos tambores desde o período colonial. Segundo a entidade Pai Guiné, os tambores passaram um longo período escondido nas matas por causa da intolerância e perseguição aos praticantes de religião afro-brasileira em Minas Gerais durante a escravidão no Brasil. Desse modo, a narrativa do Pai Guiné conecta passado e presente em torno da cultura material.

No ensaio sobre amuletos nos corpos de pessoas negras representadas por Carlos Julião, Vaniléia Silva Santos explora o uso de “vestígios visuais” oferecidos pelas fontes imagéticas para o estudo da cultura material religiosa usada por pessoas negras no Brasil colonial do século XVIII, com foco nos amuletos. O texto explora como esses objetos — amuletos, berloques, colares de contas e terços católicos — evidenciam a busca por proteção espiritual e sobrevivência ao violento contexto colonial. Além disso, a autora diferencia os objetos de proteção usados



publicamente (como amuletos e balangandãs) das “bolsas de mandinga”, proibidas pela Inquisição, mostrando que não podem ser tratados como a mesma coisa.

O ensaio de Rhonnel Américo Silva investiga o papel do *obì*, ou noz-de-cola, na adivinhação e comunicação com os orixás no Templo Irossun Ajê-Ilê Orixá Emilá, em Três Corações (MG). O estudo revela que a leitura do *obì* envolve a observação das posições dos gomos após o lançamento, interpretando combinações masculinas e femininas para transmitir mensagens divinas. O ensaio evidencia a centralidade desse elemento nas práticas religiosas e na preservação das tradições afrodescendentes em Minas Gerais.

O capítulo que encerra este catálogo, “Vozes Ancestrais no Rosário de Anastácia em Minas Gerais: Uma Autoetnografia”, de Simone de Assis, entrelaça experiência pessoal e pesquisa acadêmica. A autora historiciza saberes ancestrais das devoções a Nossa Senhora do Rosário e Anastácia, utilizando a autobiografia para evidenciar a relação intrínseca entre sua identidade e o percurso de pesquisa. O ensaio propõe reflexões sobre processos de descolonização e empoderamento negro na construção de novos saberes, incorporando elementos materiais, artísticos e espirituais em sua análise.

Como vimos, este catálogo investiga as tradições religiosas de matriz africana em Minas Gerais, com ênfase nas influências da África Centro-Oidental e do Golfo do Benim, e examina também as conexões afro-indígenas presentes na materialidade que compõe as tradições culturais e espirituais mineiras. Entre os séculos XVIII e XIX, o tráfico transatlântico de escravizados forçou o deslocamento de mais de cinco milhões de africanos para o Brasil, sendo uma parcela significativa destinada a Minas Gerais para trabalhar nas minas de ouro e diamante, na agricultura, no transporte de mercadorias e em diversas ocupações domésticas. Este catálogo destaca as tradições religiosas originárias da África Centro-Oidental (atual Congo e Angola) e do Golfo do Benim (Nigéria e República do Benim), com o objetivo de promover uma compreensão mais profunda da cultura material africana em Minas Gerais, tanto historicamente quanto na sociedade contemporânea.

O Mapa 1 ilustra as regiões geográficas dos africanos trazidos para Minas Gerais, bem como essa importante região mineradora no Brasil. Embora Minas Gerais não possuisse acesso direto ao Oceano Atlântico, principal rota de entrada dos africanos escravizados, recebeu milhares deles, enviados dos portos de Salvador e Rio de Janeiro (através do tráfico interno brasileiro por rota terrestre), os dois principais pontos de desembarque de navios negreiros no Brasil. (Mapa 1).



Mapa 1 Principais Rotas do Comércio de Pessoas da Costa Atlântica Africana para o Brasil Colonial.
Autor: Erico Lisboa, 2024.

Em suma, este catálogo representa um esforço significativo para identificar e valorizar a materialidade de origem africana em Minas Gerais. Através de uma abordagem interdisciplinar e crítica, os textos aqui reunidos oferecem novas perspectivas sobre a história e a cultura das comunidades negras, destacando sua resistência, criatividade e contribuições para o patrimônio cultural brasileiro. Ao integrar fontes escritas, orais, imagéticas, arqueológicas e etnográficas, os autores demonstram a importância de uma análise multidimensional para compreender a complexidade das experiências humanas. Este trabalho apresenta os resultados dos nossos diálogos epistêmicos e busca provocar reflexões em comunidades escolares, tradicionais e acadêmicas, incentivando a preservação e a valorização das tradições afro-indígenas em Minas Gerais. Por fim, busca promover uma abordagem mais abrangente e decolonial, ampliando a compreensão da materialidade afro-indígena em Minas Gerais e sua continuidade através dos séculos.





ENTREVISTA COM ANA MARIA DE PAULA, MÃE ANA DE IANSÃ

Ana Luzia da Silva Morais

Paulo Andrade Campos



Fig. 1 Ana Maria de Paula, MÃe Ana de Iansã, zeladora de Umbanda, do Terreiro do Caboclo Pedra Branca e presidente da Associação Afro Ancestral, Poços de Caldas. Foto: João Paulo Ferreira, 2024.

**“ ELE É CABOCLO DESSA ALDEIA,
É GUERREIRO NA JUREMA,
É CAVALEIRO DA CAMPINA,
É SEMENTINHA DE LEMBA,
Ô MEU PAI VENHA VER SEUS FILHOS,
VENHA VER TODOS ABENÇOAR,
SE TUAS FOLHAS QUE NOS CURA,
É SEGREDO DO JUREMA.
OIA VENHA VÊ CABOCLO,
VENHA VÊ A SUA ALDEIA,
VENHA VÊ, SEU JUREMA. ,”**

Cantiga de boiadeiro, entoada pela Mãe Ana,
depois da transcrição no dia 01/10/2024.

A BOLA DE CABOCLO NA UMBANDA EM MINAS GERAIS

Ana Luzia: Então, hoje 29 de julho 2024, nós, eu e Paulo Campos, do Projeto Passados e Presentes, membros do grupo de Cultura Material, estamos aqui com a Mãe Ana de Iansã. Mãe Ana, nós temos algumas perguntas para fazer para senhora. A senhora pode responder como desejar. Responda do jeito e no tempo da senhora, fique à vontade com a conversa. Então, eu vou fazer algumas questões que eu separei e depois o Paulo também pode fazer as questões dele. Só lembrando que hoje, a gente vai ficar em torno mesmo só da bola. Eu não sei como é que a senhora chama esse objeto. Então, para começar é bom que a senhora fale sobre isso como que a senhora chama esse objeto. Então a nossa entrevista hoje vai girar em torno só desse elemento e do que ele representa para a senhora para a sua prática espiritual, tá bom? Então, eu queria que a senhora se apresentasse, de que lugar a senhora fala e como foi o processo de iniciação da Senhora na Umbanda.

Mãe Ana: Meu nome é Ana Maria de Paula, Mãe Ana de Iansã, zeladora de Umbanda, do Terreiro do Caboclo Pedra Branca e presidente da Associação Afro Ancestral, tenho 57 anos, e falo aqui da cidade de Poços de Caldas.

Ana Luzia: Mãe Ana, como foi o processo de iniciação da senhora na Umbanda?

Mãe Ana: Então, desde os oitos anos, eu sou médium, né? E eu só descobri que eu era médium, desde os oito anos. Mas, quando eu comecei a entrar na fase adulta que eu comecei a descobrir que o meu amigo imaginário era o Caboclo Pedra Branca que na minha infância toda eu tive, era um homem indígena né, como meu amigo. Ele era meu amigo de sentar e ficar conversando por horas. A ponto de eu ouvir o meu pai e a minha mãe falarem que precisavam me levar para fazer o exame de cabeça que eu falava muito sozinha. E eu como criança não entendia, eu não tô falando sozinha, eu tô falando com meu amigo.

Aí depois, na fase adulta quando eu entrei na adolescência, ele veio menos, veio vindo menos, até na semana do meu casamento que ele veio para dizer que ele ia ficar um tempo sem vim, porque eu precisava ficar esse tempo, para entender a vivência. Ele falou desse jeito, que eu e ele iria ficar um tempo distante e eu não ia vê-lo. Mas iria ficar um tempo distante para eu entender vivência e eu



entendi com o passar do tempo que eu precisava ficar longe dele para entender mesmo a vida, para entender a vida nua e crua, e isso foi muito difícil.

Aí eu lembro que no dia do meu casamento, na hora do meu casamento, uns 10 minutos antes, eu falei pra minha mãe que não queria casar. Minha mãe disse, “vai sim, eu não mandei você inventar moda! O que que eu vou fazer com esse monte de gente que tá na igreja? você vai casar sim!”. E aí ela pegou e falou assim, ela falou essas palavras “ô Cumpatido (Compadre Tido) vai lá conversar com a sua afilhada que ela não quer casar”! Aí, meu padrinho né... (nessa época meu pai já tinha morrido, meu pai morreu eu tinha 13 anos) aí o padrinho chega e me levou para o quartinho assim, uma dispensa que tinha na casa da minha mãe, e falou que eu precisava é cumprir essa fase na minha vida porque eu tinha uma missão muito grande a ser cumprida. E eu sempre ouvi muito os meus mais velhos: “tá bom, e se eu tenho uma missão ser cumprida, e a minha missão é casar, eu vou casar para cumprir essa missão”. O casamento foi um terror, uma coisa louca, tudo de ruim eu descobri em 17 anos de casamento. Eu tive um casamento muito violento e obsessivo, tudo muito triste aquilo.

Quando meu padrinho morreu aqui em Poços eu morava em Alfenas, e eu acordei com o Caboclo do lado da minha cama, falando assim: “o meu cavalo já não está mais aqui, agora a missão é tua!”. Eu acordei assim meio assustada, sem saber muito bem sobre aquilo, com uma crise de choro. O meu ex-marido, para variar, falou que aquilo era bobagem e coisa e tal. E eu deixei aquilo, aquele sonho eu não comentei. Aí passou dez, quinze dias e minha mãe foi na minha casa. Minha mãe chegou na minha casa, ela tava muito sem assunto, muito sem graça, e ela geralmente não era assim, a gente conhece os nossos. Eu vi que tinha alguma coisa errada, ela chegou foi para a cozinha mexer em algumas coisinhas, porque quando ela chegava lá em casa, eu falava que a casa era dela, e ela tentando puxar algum assunto. Então eu disse, “mãe o padrinho morreu, né?” Ela assustou e disse: “minha fia, que isso Aninha, aonde você tirou isso?” Eu disse: “Mãe o padrinho morreu”. Ela falou, “morreu... mas como você sabe? Eu falei tanto para ninguém te contar, pois ia ser muito difícil procê!” “Foi o Caboclo Pedra Branca, ele veio aqui e me avisou, e ele disse que a partir de agora, a missão era minha.” Mas eu não sabia que missão era essa.

Quinze dias depois, eu peguei meu marido em uma traição, e aí eu terminei meu casamento. Um dia, mandei as crianças para Poços no outro, mandei ele pra fora no mesmo dia, e assim foi-se a vida. E aí eu estava sozinha com três

crianças para criar, e eu precisava me virar. Então veio todo aquele tormento de separação, minha mãe longe, eu totalmente dependente, porque ele não me deixava trabalhar, e aí eu vim pra Poços. E nesta época, quando eu era casada, eu era ministra da Eucaristia na Igreja e quando eu cheguei na igreja e o padre falou que eu não podia ministrar, pois eu já não era mais bem-vinda no ministério da igreja, porque eu era uma mulher largada. Eu disse: "eu não sou uma mulher largada, quem fez o erro foi o meu ex-marido"! Mas o padre disse que eu tinha que ser mais submissa e aceitar, porque ele é homem. Eu disse "padre, eu casei na igreja, lá o padre falou, na alegria e na tristeza, na saúde e na doença, na riqueza e na pobreza, e eu passei esses três sacrifícios na minha vida, mas em nenhum momento ele disse que eu tinha que aceitar o chifre, e eu não aceito"! Então, eu sair da igreja, abandonada sozinha e aí eu disse: "meu Deus, aonde era pra me dar colo me desprezou, como vai ser, né!"

E aí passou, eu vim pra Poços, e eu estava procurando um lugar e eu sempre soube que a gente precisa acreditar que existe uma força, maior do que a gente, que leva a gente para esses caminhos. E neste tempo eu realmente fiquei longe da religião, eu estava na igreja, meu ex-marido ficou lá e eu resolvi ficar longe. E aí eu fui procurar, igreja católica eu não queria mais, fui na igreja evangélica, não, fui para a igreja evangélica, tentando encontrar, mas eu sou uma pessoa muito crítica e observadora, e eu ficava observando e pensando assim, mas isso não é Deus pra mim, e eu vi outra coisa e pensava, não é assim.

Eu tenho uma amiga, ela chama Eliamara, e um dia eu estava em casa sozinha, ela passou e disse: "Ana, eu estou indo para o terreiro para fazer uma faxina, vamos lá para você me ajudar?" Eu disse: "ah Lia, eu não conheço o pai de santo". Ela disse: "vamos lá, você está sozinha, as crianças não estão aí". Eles eram tudo adolescente, o Felipe tinha 15, a Elis 14 e o Lucas 11. E aí eles estavam na escola, foi em um sábado, estava na casa da minha irmã, eles não estavam em casa. Aí eu peguei e fui, eu cheguei no terreiro e dei de cara com a casa do boiadeiro e aquele lugar por ter o berrante. Até então, eu só conhecia o Caboclo Pedra Branca, eu tinha ido em outros terreiros, mas eu nunca tinha visto um boiadeiro. E eu tô contando [isso] para chegar na bola. E eu vi a casa de boiadeiro, aquela coisa mais linda, tudo, muito... muito... encantado, e eu fiquei muito mexida com aquilo, porque eu abri o portão e dei de cara com a casa e fui limpar o terreiro e fui ajudar a Lia [Eliamara] a limpar. Então, a Lia foi para a casa do pai de santo limpar e eu fiquei no salão limpando.



Bateu na porta, tocou a campainha, eu fui lá abrir, era um pedinte, mendigo mesmo, sujo, rasgado, cheirando mal, porque acho que fazia muito tempo que ele não tomava banho e ele queria alguma coisa pra comer, e eu não tinha liberdade nenhuma, o moço estava pedindo e eu fui lá. Eu fui chegando e o pai de santo estava sentado em uma cadeira, ele chama Rovilson, eu fui chegando e falei: “Pai, tem um moço no portão e ele está pedindo comida”. Então, ele disse “dá comida pra ele”. Mas, aí eu falei: “ele está muito sujo, tá cheirando ruim”. Então, Pai Rovilson falou assim: “fia põe ele pra dentro, dá banho”. E ia ter uma festa de boiadeiro à noite. Então ele disse: “põe ele pra dentro, dá banho, dá o de comer e fala pra ele que tem uma festa; se ele quiser ficar, arruma um cantinho pra ele ficar até começar, se ele não quiser ficar, você abre a porta e deixa ele ir embora.” Aquilo me tocou de um jeito, de um jeito, que eu nunca imaginei. Aí eu fui indo pra cozinha do salão para arrumar comida pra ele e eu pensei assim, “mas gente é isso que eu quero pra minha vida, é fazer o bem sem olhar a quem, sem julgar.” Qualquer outra pessoa ia falar, que nada fecha o portão e deixa ir embora, mas não, ele teve o cuidado de dizer se ele não quiser ficar, deixa o portão aberto pra ele ir, ou seja, fica quem tem que ficar, quem realmente quer ficar.

Hoje eu consigo fazer essa leitura, mas no dia eu só conseguia chorar. E aí ele foi, começou a festa. Eu não ia ficar na festa, mas eu tive que ficar, porque o marido dela chegou atrasado e não deu pra me trazer embora. E eu fiquei na festa no terreiro, muito encantada. O pai de santo saiu e falou: “fia” – neste caso falando com a Lia – “ali tem umas roupas brancas, dá pra essa menina colocar, como vai ficar na festa de boiadeiro”. Mas, eu falei: “não quero”. Aí, ele disse: “só vai pô pra você não ficar diferente dos outros, você não está na casa e só vai ficar se você quiser”. Então tá, eu botei a roupa muito sem graça, sem saber o que fazer, e começou a gira. Eu achei tudo muito bonito, tudo muito bonito. E aí chegou o Seu Lajeiro em terra. Ele chama Seu Lajeiro e fazendo as coisas que precisava fazer. Eu muito sem jeito, meio desengonçada, pois não era na igreja católica, né? E, mesmo tendo sido criada dentro deste mistério da espiritualidade, eu estava dentro da igreja desde os 7 anos de casada, mesmo discordando das coisas que eu via lá, eu estava lá, obrigada, mas eu estava.

E aí começou a festa e o Seu Lajeiro, cantava... e cantava... e dançava e pulava, aquela expectanteira que boiadeiro faz, e ele olhava para mim e dizia: “você está assustada né fia?” E eu nem falava, só chacoalhava a cabeça. E ele dizia: “não assusta não que esse é o teu caminho.” Isso nunca tinha passou[sic] pela cabeça, aliás, passou mas achava que não era o meu caminho, por conta de todas as

experiências mediúnicas e espirituais que tinha com o Caboclo, para mim era muito natural aquilo, e aí passou a festa. No final da festa, o Seu Lajeiro, falou pra mim assim: “porque essa tristeza?”. Eu falei “meu velho”... (Na época eu não falei meu velho), hoje eu falo meu velho. Naquela época, eu falei: “ô meu pai! É por conta das coisas da vida...” Eu já estava querendo chorar, e ele saiu, foi lá na casinha, pegou essa pelota. E eu chamo ela de “Seu Lajeiro, porque foi ele que me deu, mas na época ele chamou de “pelota”, ele foi lá pegou e trouxe pra mim. E ele falou pra mim assim, nessas palavras: “de hoje em diante vai ser o seu elo com o povo do campo, na boiada do Seu Lajeiro, tá faltando um gado, mas esse gado está vindo, mas esse gado precisa entender o caminho”. E eles falam muito assim, né?! E eu não esqueço, porque foi um negócio muito marcante assim pra mim, era tudo muito familiar, mas ao mesmo tempo muito estranho, porque eu nunca tinha vivido aquilo. E ele me deu essa pelota. E eu perguntei: “o que é isso?” Ele disse: “pergunta para o meu menino que ele vai te contar, mas não deixa perder, porque ela vai ter uma serventia”. Eu guardei nas minhas coisas, e eu lembro que a roupa que o pai Rovilson me deu, eu catei o dorso enrolei a bola e voltei pra casa, e fiquei pensando, mas gente o que é isso? Ai eu olhava não era pedra, eu sentia que ela tem uma aspereza que parece, que parece...cimento, né? Mas não é também. E trouxe pra casa fiquei uns dez, quinze dias com essa bola em casa. Aí um dia o pai Rovilson me chamou e disse “ô fia, você vem cá que eu preciso conversar comocê”. Eu fui e na época eu achava que era pra conversar com os meninos, sobre o Felipe que na época ele achava que era Ogan, mas é filho de Xangô, iniciado em Xangô. Aí eu fui pra lá, eu fiz café pra ele, nós começamos a conversar, pois falaram pra ele que eu tinha uma coisa e que ele não sabia o quê, e ele tinha um apreço por mim.

“Pai, o Seu Lajeiro me deu uma bola e eu não sei o que é aquilo, ele falou pra me guardar.” E ele perguntou: “você guardou fia?” “Tá lá guardadinha no pano branco, do jeitinho que ele falou que vai servir pra mim”. E aí, ele [pai Rovilson] contou que aquela bola é criada no estômago do boi; e o boi tem quatro estômago e que pra fazer a digestão vai passando de um bucho pro outro e dentro do bucho, vai criando essa bola de capim. E [essa bola] não dá em boi criado no terreiro, criado com aquele capim, como que chama aquele capim de boi... braquiara. Não é boi criado, é boi de montanha, que fica lá no alto e eles se viram lá mesmo, e é só esse boi que cria essa pelota. E essa pelota vai criando, e é um sofrimento muito grande para o boi, porque é uma pedra no rim né?! Então, essa pedra para ficar dentro do boi, ela causa muito sofrimento. (Figura 2)





Fig. 2 Bola de Caboclo que Mãe Ana ganhou durante uma festa de boiadeiro no terreiro, da entidade Seu Lajeiro, após ter se mudado para Poços de Caldas e passado por um processo de descoberta e reconexão com sua espiritualidade afro-indígena no início dos anos 2000. Nesta foto, a bola está dentro de um casco de vaca, preso a uma ferradura, símbolos do caboclo boiadeiro. Terreiro do Caboclo Pedra Branca de Mãe Ana, Poços de Caldas.

Foto: João Paulo Ferreira, 2024.

E ele contou essa história, e falou para mim assim “vai ter um dia que o teu boiaideiro” – eu nem sabia que eu tinha – “vai ter um dia com Seu Boiaideiro, ela vai ter muita serventia, porque ele vai fazer muita cura”. “Eu nem tô no terreiro, mas como eu tenho boiaideiro?” Ele falou assim, “o seu é meu”. E aí passou-se o tempo, os meninos começou a ir no terreiro, e eu não, o Felipe, o Lucas, a Elis, eles começou a ir no terreiro, começou a ir no terreiro, começou a ir no terreiro. O Felipe, era um dia, o pai de santo fez um corte para ele foi muito chocante, ele não quis voltar mais e a minha irmã achava que ele tinha que ir de qualquer jeito. Então eu vou lá conversar. Ele falou assim: “não... é uma missão do Felipe”. E eu falei: “pai, mas como ele vai comprar missão, se ele tá com medo, se ele não dorme. Ele tá dormindo comigo no quarto, porque o que ele viu, e eu brava, porque o que ele viu, foi muito chocante, pois não estava acostumado com isso”. E aí ele falou assim: “tem uma situação que pode mudar isso, você é a mãe e pode cumprir a missão dele”. E foi aí que eu entrei no terreiro.

E aí que eu trouxe as minhas entidades e foi uma briga danada porque eu não entendia né? Na minha ignorância, eu devia estar com, sei lá... 28, 29 anos, na minha ignorância eu achava que o primeiro a vir na minha cabeça, seria o Caboclo Pedra Branca, eu achava, né? Mal sabia eu que ele é que estava lá guiando todos para vim. E aí eu comecei a trabalhar com a Cigana. E um dia, [estando] muito brava, eu desafiei ela... ignorância da gente. Eu falei: “ah quer saber, se ela tiver mesmo que vier, ela que me prova, porque ninguém me comentou que não é ela, tem que ser o caboclo”. Eu estava estendendo roupa no jeitinho que eu caí de frente assim, eu fui caindo, e fui lembrando que se eu batesse a cara no chão eu ia ficar sem nenhum dente. E nesse tempo que eu ia caindo, lembrei que eu tinha desafiado ela... só que, aí ela não deixou bater a cara. Eu bati de lado assim, eu acho que foi só um susto. E aí ela falou que ela ficou com dó, porque sabia que era minha ignorância que não me deixava enxergar. Eu entendi que ela veio de frente porque acabou que deu permissão, tudo isso que a gente aprende na dor, nas pernas. E aí eu fiquei doente e lá no terreiro fazendo a minha função, fazendo atendimento.

E aí parei, o terreno fechou, e eu comecei a fazer atendimento na minha casa, eu fui atendendo, atendendo, e eu fiquei doente e aí quando eu fiquei doente, teve a festa de boiaideiro. O Pedra Branca falou assim que ia chegar, ele falou que eu ia ser um cavalo novo, eu e a Lia não entendeu o que ele falou, a Lia não entendeu que ele falou assim: que hoje ele não estaria trabalhando, não



ia trabalhar na minha cabeça, porque eu seria um cavalo novo e nisso chegou o Seu João do Laço. Eu tô contando o que as pessoas me contou o que aconteceu. Aí veio dançou muito, cantou muito e fez o que ele gosta de fazer. Das minhas entidades, ele é o mais alegre, que fala, que conversa e que brinca. Aí ele chegou, falou que aquela bola tinha sido preparado para mim que era um elemento que causava muita dor no gado e o gado é escolhido para isso que era um elemento que causa que causava muita dor no gado, e o gado é escolhido para criar essa energia que é uma energia de muito sofrimento, mas que só tem quem é escolhido no caso, o boi que é escolhido que é o boi lá da serra, que ele é criado no tempo que ele não é cuidado, ele não tem manuseio humano. E aí ele falou que a forma que era para eu usar: era para eu ralar quando quisesse melhorar as energias, que era para fazer chá quando fosse para curar uma dor interna ou algum mal interno e era para eu colocar na mão se fosse o caso de uma energia espiritual. É assim que o seu João do Laço trabalha. E a bola tá lá no terreno.

E eu já falei ela 300 vezes, para banho para chá e ela continua no mesmo formato não me peça para explicar porque eu não sei. Eu ralo, e ela fica deformadinha. Eu esqueci de trazer, porque eu tô sem carro, hoje não tive jeito de ir lá na associação pegar, pois eu ia trazer, eu queria mostrar, mas a gente faz isso um outro dia. E aí eu entendi que aquela bola do seu Lajedo, que eu chamo ela assim “a bola do seu Lajeiro”, ela é usada para cura física, espiritual e energética, essa é a história. (Figura 3)



Fig. 3 Bola de Caboclo que Mãe Ana ganhou durante uma festa de boiadeiro no terreiro, da entidade Seu Lajeiro, após ter se mudado para Poços de Caldas e passado por um processo de descoberta e reconexão com sua espiritualidade afro-indígena no início dos anos 2000. Nesta foto a bola está no altar, em meio a outros objetos cerimoniais. Terreiro do Caboclo Pedra Branca de Mãe Ana, Poços de Caldas. Foto: João Paulo Ferreira, 2024.

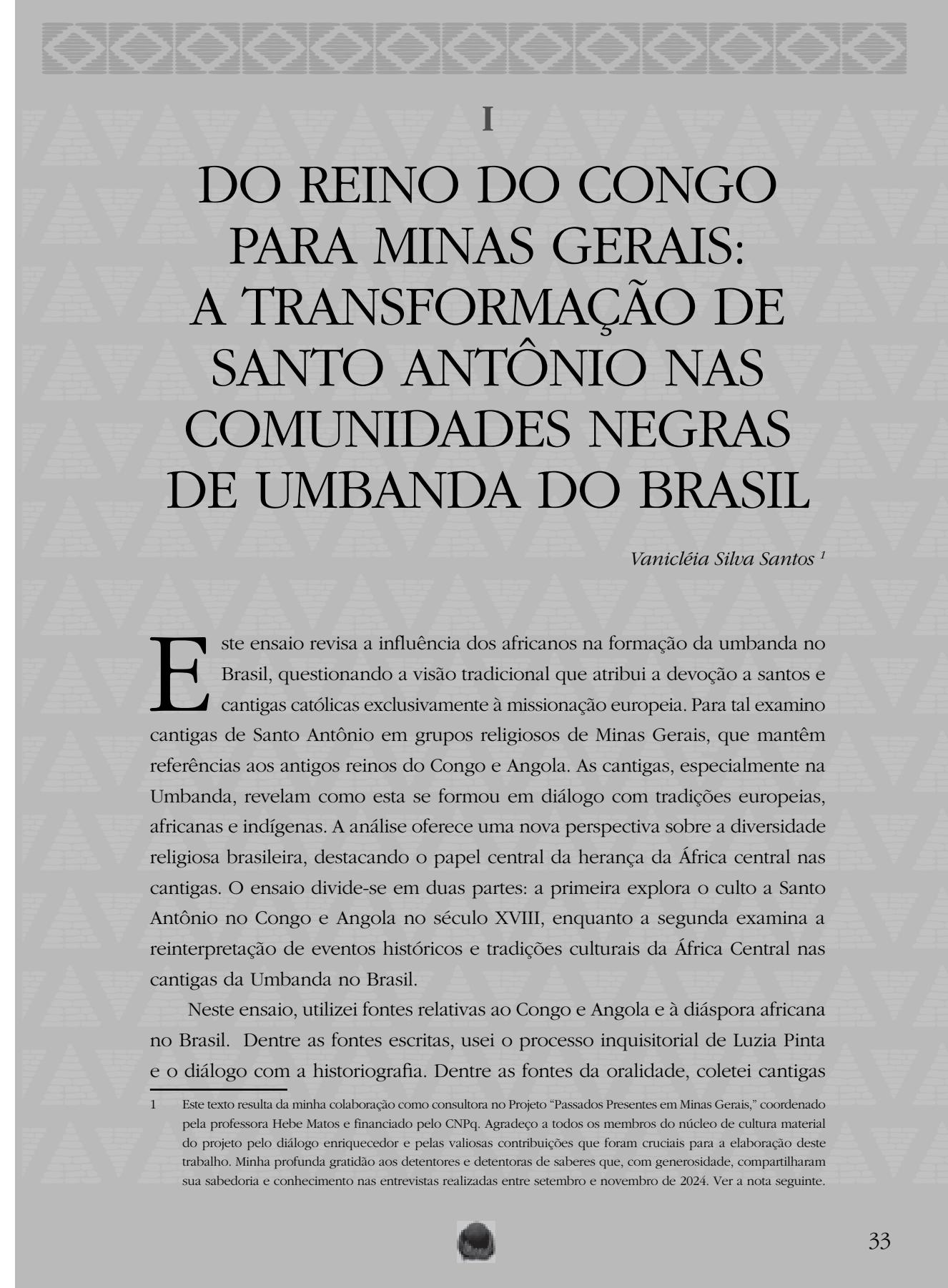
Ana Luzia: Eu não tenho nem outras questões, porque as outras questões que eu ia fazer para a Senhora, a Senhora já respondeu. Respondeu de forma muito bonita né!? e potente, no sentido da gente falar sobre esse objeto. E eu quero saber se a senhora nos autoriza fotografar, tirar algumas fotografias. A gente tem que pensar como a gente faz isso. Não sei se o pessoal da senhora pode fazer isso para gente.

Mãe Ana: ela tem uma câmera eu acho que ela consegue tirar umas fotos que ela é boa de fotografia eu não sei se o Paulo tem alguma orientação para passar para a senhora né,

Paulo Campos: A Senhora Mãe Ana sabe de outros lugares que também utilizou?

Mãe Ana: Eu não conheço nenhum outro boiadeiro que tem essa pelota, até porque esses dias eu tava vendo uma reportagem, eu acho que ficou na internet ou é reportagem na TV... não sei, eu acho que foi na TV sim, que lá na China tinha o povo pagando um monte. Inclusive o Valdeci, que é da casa, falou assim se [fosse] você negociava essa bola, dá para aumentar o tempo. Eu disse: "nunca, por dinheiro nenhum na vida". Mas, lógico que ele falou de brincadeira, porque agora ele é bravo, né!? E eu fico louca quando o povo coloca dinheiro junto com a coisa do sagrada. Mas vale muito mesmo, porque além de ser muito raro, não existe mais essa criação de boi de campina né!?

Inclusive eu não vou lembrar agora, mas o Seu Lajeiro, o Seu João do Laço, ele tem uma cantiga que fala de boi de campina, eu vou lembrar, e aí eu canto, agora não vou conseguir lembrar, então eu acho assim, eu tenho que dizer que eu sou muito privilegiada. Tem várias coisas que eu sou a única, né!? Inclusive essa bola do Boiadeiro eu acho que aqui na cidade não tem ninguém, e eu nunca ouvi falar que alguém tem essa bola que é criada no estômago.



I DO REINO DO CONGO PARA MINAS GERAIS: A TRANSFORMAÇÃO DE SANTO ANTÔNIO NAS COMUNIDADES NEGRAS DE UMBANDA DO BRASIL

Vanicléia Silva Santos¹

Este ensaio revisa a influência dos africanos na formação da umbanda no Brasil, questionando a visão tradicional que atribui a devoção a santos e cantigas católicas exclusivamente à missão europeia. Para tal examinou cantigas de Santo Antônio em grupos religiosos de Minas Gerais, que mantêm referências aos antigos reinos do Congo e Angola. As cantigas, especialmente na Umbanda, revelam como esta se formou em diálogo com tradições europeias, africanas e indígenas. A análise oferece uma nova perspectiva sobre a diversidade religiosa brasileira, destacando o papel central da herança da África central nas cantigas. O ensaio divide-se em duas partes: a primeira explora o culto a Santo Antônio no Congo e Angola no século XVIII, enquanto a segunda examina a reinterpretar de eventos históricos e tradições culturais da África Central nas cantigas da Umbanda no Brasil.

Neste ensaio, utilizei fontes relativas ao Congo e Angola e à diáspora africana no Brasil. Dentre as fontes escritas, usei o processo inquisitorial de Luzia Pinta e o diálogo com a historiografia. Dentre as fontes da oralidade, coletei cantigas

¹ Este texto resulta da minha colaboração como consultora no Projeto “Passados Presentes em Minas Gerais,” coordenado pela professora Hebe Matos e financiado pelo CNPq. Agradeço a todos os membros do núcleo de cultura material do projeto pelo diálogo enriquecedor e pelas valiosas contribuições que foram cruciais para a elaboração deste trabalho. Minha profunda gratidão aos detentores e detentoras de saberes que, com generosidade, compartilharam sua sabedoria e conhecimento nas entrevistas realizadas entre setembro e novembro de 2024. Ver a nota seguinte.



de Santo Antônio junto a lideranças religiosas de Minas Gerais: Mãe Ana, Capitã Pedrina e Babá Rhonnel², bem como identifiquei gravações disponíveis em sites de umbanda na internet. Como procedimento, conversei com as lideranças sobre as cantigas que faziam referência ao Congo e Angola e questionei sobre a função das cantigas para Santo Antônio na tradição³. Por fim, analisei as referidas cantigas à luz dos acontecimentos no Congo e Angola nos séculos 17 e 18, no contexto do comércio de pessoas daquela região para o Brasil.

Partindo da perspectiva de descolonizar conhecimentos sobre pessoas africanas, considero centrais as experiências que eles compartilharam nas diásporas dentro e fora do continente africano. Este ensaio tem início com Luzia Pinta, que conheceu a devoção a Santo Antônio ainda em sua terra natal e ajudou a difundi-la em Minas Gerais. Ou seja, pessoas da região Congo-Angola foram agentes de difusão desta devoção deste santo no Brasil. O argumento central é mostrar que narrativas de acontecimentos do Congo chegaram ao conhecimento dos africanos na diáspora e se perpetuaram por meio da oralidade e música até a atualidade. Os católicos negros no Brasil, em outras partes das Américas e na África viviam sua fé de forma integrada à sociedade. O recurso aos santos, amplamente utilizado por pessoas negras, levou a Igreja a considerar suas canções e danças como expressões genuínas da fé cristã, muitas vezes sem perceber ou compreender os elementos africanos que sustentavam e moldavam essa relação.

2 Ana Maria de Paula, nascida em 1967, é conhecida como Mãe Ana de Iansã. Ela é zeladora do Terreiro de Umbanda “Caboclo Pedra Branca” e presidente da Associação Afro Ancestral, em Poços de Caldas/MG.

Pedrina de Lourdes Santos, nascida em 1961, é Mestra em Saberes Tradicionais e Doutora em Comunicação (Universidade Federal de Minas Gerais). Capitã de Massambike e Mameto no Candomblé Angola Moxikongo (Casa Azul, Oliveira/MG).

Rhonei Américo Silva, pesquisador e Babá Fátólá do Templo Irosun Ajé - Ilê Orixá Emilá, em Três Corações/MG.

3 Leda Maria Martins, professora universitária, Rainha do Reinado da Irmandade do Jatobá, em Belo Horizonte, e também Rainha de Nossa Senhora das Mercês, criou o conceito de *Afrografias da Memória*. Utilizo esse conceito como metodologia de pesquisa para a análise de fontes orais, valorizando as memórias culturais de lideranças religiosas negras. Essa abordagem, que articula oralidade e grafia (escrita), reconhece as tradições orais como fontes legítimas de conhecimento. Com base nessa perspectiva, realizei entrevistas com membros de comunidades religiosas de Minas Gerais para registrar suas histórias, cantos e rituais transmitidos de geração em geração, buscando compreender como essas comunidades transformaram a imagem de santos católicos, como Santo Antônio. Ver: MARTINS, Leda. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário do Jatobá*. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições; São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.

O CULTO A SANTO ANTÔNIO NO CONGO E ANGOLA NO SÉCULO XVIII

Luzia Pinta nasceu em Luanda, por volta de 1690, sua mãe era Maria da Conceição, natural do Reino do Congo. Com cerca de 12 anos de idade, Luzia Pinta recebeu, em Luanda, os primeiros ensinamentos sobre divindades da terra, práticas religiosas-terapêuticas, comunicação com o mundo dos ancestrais e sobre o pantheon do catolicismo, como Santo Antônio. Pouco tempo depois, cerca de 1705, ainda adolescente, foi vendida em Luanda para traficantes brasileiros e levada para Sabará, interior de Minas Gerais. Em 1721, com mais ou menos trinta anos de idade, Luzia Pinta comprou sua alforria. Vinte anos depois, autoridades de Sabará a enviaram para Portugal, onde foi presa nos cárceres da Inquisição Portuguesa, acusada de bruxaria e superstições. A Figura 4 mostra a capa do processo de Luzia Pinta com as informações referentes à condição jurídica, mãe, naturalidade, local de morada e o ano em que chegou em Lisboa, 1744.



Fig. 4 Transcrição da capa do processo inquisitorial: “1744. Processo de Luzia pinta, preta forra, filha de Isabel da Graça, natural da Cidade de Angola, e moradora na Vila do Sabará, Arcebispado do Rio de Janeiro. Inquisição de Lisboa, Mº 26. Procº 252. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.”

No dia 12 de agosto de 1743, Luzia Pinta chamava por Santo Antônio, enquanto era torturada pelos funcionários da Inquisição de Lisboa. Estes queriam que ela confessasse um pacto demoníaco. Mas, ao invés de confessar algo que não fez, ela chamou várias vezes por Santo Antônio. Ela confessou e esclareceu que estava

sendo mal interpretada. Explicou aos inquisidores que tinha o dom de descobrir causas de doenças e de ministrar curas; ressaltou ainda que Santo Antônio e São Gonçalo eram os seus intermediadores e não o demônio, como postulavam os inquisidores. Contou ainda que cobrava 7,6 gramas de ouro de seus clientes por cada serviço espiritual prestados e ainda encomendava missas para os dois santos supracitados, como uma forma de lhes retribuir pela “intervenção” espiritual. A narrativa sobre Luzia Pinta e sua ligação com Santo Antônio não se restringiu a ela no Brasil, onde várias pessoas da África Centro-Ocidental eram devotas deste santo. Do outro lado do Atlântico, os habitantes do Congo também estavam familiarizados com narrativas e imagens de Santo Antônio.

Do outro lado do Atlântico, habitantes do Congo também conheciam narrativas e imagens do famoso Santo Antônio. No início dos anos 1700, a jovem Dona Beatriz Kimpa Vita (1684-1706), membro da nobreza local, também tinha uma conexão especial com Santo Antônio. Ela foi educada e batizada no catolicismo, bem como foi iniciada no rito propiciatório do *kimpasi*, voltado para resolver problemas que afetavam a comunidade. Esta moça nobre ganhou notoriedade no contexto da crise política de sucessão de reis que assolava o Congo desde 1665, ano da batalha de Ambuila. Nesta batalha, os portugueses mataram o rei do Congo Antônio I (também conhecido como Antônio Vita a Nkanga). Neste contexto, Kimpa Vita falecia (morte ritual) e “ressuscitava” com outro nome e nova identidade, Santo Antônio. Como “a nova Santo Antônio”, ela passou a pregar ao povo. Por volta de 1702-1703, ela liderou no reino do Congo uma mobilização de cunho religioso, popular e profético. Ela defendia que Maria e José eram congeses, que Cristo nasceu na capital, São Salvador, e que tinha sido batizado em Nsundi, antiga província do Congo, considerada o verdadeiro berço da igreja congolese. Kimpa Vita teve um final trágico. Devido à popularidade dela e da mensagem profética, os missionários capuchinhos a queimaram viva numa fogueira, em 1706, em São Salvador (atual M'banza-Kongo), que era a capital do Reino do Congo. Um dos missionários envolvidos neste evento trágico fez uma representação de Kimpa Vita (Figura 5) Vários seguidores de Kimpa Vita foram enviados para as Américas nos navios negreiros.



Fig. 5 Antoniana com uma coroa na cabeça [Antoniano colla corona in testa], Padre Bernardo da Gallo, 1710. Aquarela. Fonte original: Scritture originali riferite nelle congregazioni generali, vol. 576, fo. 314. Licença: CC BY 4.0. Link da imagem: https://en.wikipedia.org/wiki/Kimpa_Vita#/media/File:Kimpa_Vita_Mvita.jpg.

A trajetória de Beatriz Kimpa Vita e de seus seguidores ilustra a profunda interseção entre fé, política, resistência e identidade cultural na diáspora africana⁴. Embora os documentos específicos sobre os parentes e assistentes de Kimpa Vita na diáspora ainda sejam escassos, a influência coletiva de seu movimento teve repercussões significativas nas Américas. Seus seguidores, transportados através do tráfico transatlântico de escravos, levaram consigo não apenas as práticas religiosas, políticas e crenças originárias do Congo, mas também um legado de resistência espiritual e cultural que se manifestou em diversas comunidades afro-americanas.

Além das histórias dessas duas mulheres, nascidas no Congo e em Angola, que viveram em diferentes contextos e estratos sociais (Luzia Pinta era escravizada e Kimpa Vita era parte da nobreza do Congo), Santo Antônio também era conhecido de outros africanos e africanas residentes no continente e nas diásporas africanas. Missionários europeus, especialmente italianos e espanhóis, difundiram a história desse santo e de outros pelos quatro cantos do mundo, por meio da nomeação de igrejas, fortalezas, cidades, vilas, navios e pessoas. Contudo, não houve uma cópia da devoção europeia e nem o santo foi recebido de forma acrítica nos

⁴ SLENES, Robert. W. Saint Anthony at the crossroads in Kongo and Brazil: “creolization” and identity politics in the black south Atlantic, ca. 1700-1850”. In: BARRY, B. et al. (ed.). *Africa, Brazil, and the Construction of Trans-Atlantic Black Identities*. New Jersey-Eritrea, US: Africa World Press, 2008. p. 209-254.

continentes da África, Ásia e Américas. Narrativas sobre Santo Antônio e a sua imagem foram apreendidas e transformadas, conforme os costumes dos lugares onde ele foi introduzido. Nas Américas e nas Áfricas, setores da elite e do povo redefiniram Santo Antônio, tanto em seus usos como na sua produção artística⁵.

Como pessoas da África Central levaram esse culto para o sudeste do Brasil? Com a descoberta das minas de ouro em Minas Gerais, no final do século XVII, comerciantes portugueses introduziram lá africanos da Costa da Mina, na África Ocidental, para o trabalho forçado na mineração, agricultura e serviços domésticos. Contudo, a partir da segunda metade do século XVIII, mudanças nas sociedades da África Central e no Brasil alteraram a composição demográfica africana. Conflitos locais e novas alianças comerciais, como a expulsão dos comerciantes baianos do Forte de São Jorge da Mina em 1743, levaram à redução do tráfico na Costa da Mina. Paralelamente, os portos da África Central, como Luanda, Benguela e Cabinda, consolidaram-se como os principais fornecedores de mão de obra escravizada. Assim, os povos do Congo e Angola passaram a predominar em Minas Gerais. Essa mudança não eliminou a presença de africanos de outras regiões, mas refletiu a complexidade do tráfico transatlântico, que atendia às demandas específicas das economias coloniais. Neste contexto, pessoas provenientes do Congo e de Angola chegaram a Minas Gerais já familiarizadas com o catolicismo e a devoção a Santo Antônio, que haviam sido integrados às suas práticas culturais em sua terra natal.

SANTO ANTÔNIO NAS CANTIGAS DE UMBANDA

As origens da Umbanda no Brasil estão ligadas a cultos afro-brasileiros do século XIX que reinterpretaram tradições centro-africanas (especialmente do Congo e Angola) dentro de um contexto de resistência escrava e reinterpretação do universo religioso católico colonial. Assim, casas de Umbanda resguardam tradições indígenas, católicas e africanas. Dentre as tradições de origem africana

5 SOUZA, Marina de Melo; VAINFAS, Ronaldo. Catolização e poder no tempo do tráfico: o reino do Congo da conversão coroada ao movimento Antoniano, séculos XV-XVIII. In: *Tempo*, Niterói, vol. 3, n. 6, p. 95-118, 1998; SOUZA, Marina de Melo. Santo Antônio de nó-de-pinho e o catolicismo afro-brasileiro, In: *Tempo*, Niterói, vol. 6, n. 11, p. 171-188, 2001.; SOUZA, Marina de Melo. Catolicismo negro no Brasil: santos e *Minkisi*, uma reflexão sobre miscigenação cultural In: *Afro-Ásia*, Salvador, n. 28, p. 125-146, 2002; SILVA-SANTOS, Vanicléia. Estatuetas de Santo Antônio de marfim do Congo no Brasil? Uma análise sobre a produção artística e a cultura visual no Atlântico. In: SILVA-SANTOS, Vanicléia (Org.). *Marfins Africanos como Insignia de Poder*: contextos de produção e usos dentro e fora da África. vol. 1. Belo Horizonte: Fino Traço, 2023. p. 32-93.

destacam-se aquelas de origem iorubá (atual Nigéria), quimbundo e quicongo (antigos reinos do Congo e Angola). Para este texto, examinarei apenas as tradições desta última região. Na Umbanda contemporânea, canta-se para diversas entidades espirituais, incluindo orixás (como Oxalá e Ogum), guias protetores (Caboclos, Pretos-Velhos e Crianças), Exus e Pombagiras (guardiões), Encantados e Marinheiros. Santo Antônio, ressignificado com Exu, é invocado como protetor e abridor de caminhos. Por isso, há milhares de cantigas de Umbanda no Brasil, designadas para essas entidades e suas variações regionais.

Não é possível identificar a data, o local ou a autoria das cantigas na Umbanda. De todo modo, por causa das imigrações forçadas de pessoas africanas no Brasil, essas cantigas fazem parte das tradições brasileiras há séculos. Apropriada pela população mais simples, em situações religiosas e lúdicas, as cantigas de umbanda apresentam uma variedade de letras e melodias, que podem ser modificadas e recriadas pelas casas. Participantes da Umbanda adaptam essas canções conforme o estado, a cidade e a casa em que são entoadas. Assim, as tradições de cada casa e as preferências dos frequentadores influenciam diretamente essas modificações.

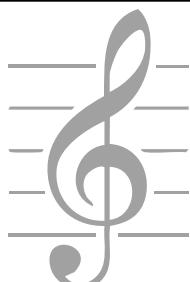
FUNÇÃO DA MÚSICA NA UMBANDA

A música tem uma função essencial no contato entre os participantes da cerimônia com o mundo espiritual. Tambores, cantigas e danças são essenciais para que as entidades se incorporarem em humanos para se comunicarem com as pessoas. Na Umbanda, os pontos cantados invocam e interagem com entidades espirituais durante as cerimônias. As cantigas possuem funções específicas: abertura, chamada, demanda, sotaque, subida e encerramento. Cada ponto estabelece a conexão espiritual e energética apropriada. Samba de Roda e Zuela intensificam a união e vibração do ritual. As cantigas de Santo Antônio são evocadas apenas em casos de muitas demandas, energias pesadas e no sotaque. Cada casa, tem seu procedimento. Na casa de Mãe Ana, por exemplo, primeiro canta-se para Exu, segundo para o Ogun (o caminho) e terceiro para o *Ori* da liderança da casa. Em seguida, defuma-se a casa. Somente depois se inicia a gira e a entonação dos pontos.



CONGO E ANGOLA NAS CANTIGAS DA UMBANDA

A seleção de cantigas que realizei aponta para essa presença de tradições do Congo e Angola na Umbanda e são entoadas nestes momentos da cerimônia: **abertura, chamada, sotaque e demanda**. A análise seguirá essa ordem. O primeiro que analiso é o ponto de **abertura** chamado “Santo Antônio é quem abre os caminhos”, que evoca elementos da tradição Congo ao representar Santo Antônio como uma figura que “abre os caminhos” e protege o congá (altar sagrado), refletindo a adaptação e ressignificação da figura de Santo Antônio como uma força protetora e guardiã, semelhante a um ancestral ou guia espiritual do Congo.



*Santo Antônio é quem abre os caminhos,
Santo Antônio é quem abre o congá!
Segura minha canjira meu Santo Antônio:
não deixe meu barco virar!!*

Nas religiões de matriz Congo-Angola, há uma forte reverência por espíritos e divindades que abrem caminhos e protegem a comunidade, sendo comuns as invocações a essas entidades para garantir proteção e harmonia. O verso “Segura minha canjira, meu Santo Antônio” reforça essa conexão espiritual. A palavra “canjira”, de origem quimbundo e quicongo, significa “caminho” e remete à força, ao apoio e à estabilidade. Segundo Mãe Ana de Iansã, ao pedir para segurar a canjira, evoca-se Santo Antônio para manter a segurança espiritual do congá e a firmeza na caminhada dos praticantes. Além disso, o pedido “não deixe o barco virar” mobiliza a metáfora da travessia espiritual e do cuidado em tempos de incerteza — ideia presente nas cosmologias bantu. Assim, o ponto cantado associa Santo Antônio a entidades da linha Congo que atuam como guias espirituais nas religiões afro-brasileiras, destacando-o como um protetor que assegura equilíbrio e força no espaço sagrado do terreiro.

O segundo ponto é de **chamada**, que serve para chamar a entidade para a terra e a auxilia a manifestar sua presença e começar a se comunicar com os participantes do ritual. Neste exemplo, Santo Antônio mandou chamar outras entidades que vieram de Angola, como Pai Joaquim, uma entidade da linha dos

Pretos Velhos na Umbanda. Ele representa a ancestralidade, a sabedoria africana, especialmente com raízes no Congo e antigos conhecimentos espirituais. Assim, Pai Joaquim, traz conselhos e cura aos praticantes, simbolizando a conexão entre tradições do Congo e as religiões afro-brasileiras.

*E na aroeira de São Benedito
Santo Antônio mandou me chamar
Pai Joaquim, ê ê
Pai Joaquim, ê a
Pai Joaquim veio de Angola
Pai Joaquim veio de Angola, Angolá*



Outro ponto de destaque que faz referência direta às tradições do Congo e de Angola é o Santo Antônio de Pemba. De acordo com Mãe Ana, essa cantiga revela que o santo precisou caminhar para muito longe a fim de encontrar o anjo banido do céu — ou seja, Santo Antônio teve que se deslocar para combater forças negativas que não estavam presentes em seu local de origem.

*Santo Antônio de Pemba
Caminhou sete anos
A procura de um anjo
Até que encontrou,
Como caminhou, como caminhou,
Santo Antônio de Pemba,
como caminhou,
Santo Antônio encontrou.*



Para mim, a canção “Santo Antônio de Pemba” é uma referência a Santo Antônio vinculado a Mpemba Kasi, o núcleo originário do Reino do Kongo, depois chamado de Mbanza Mpemba e, posteriormente, de Mbanza Kongo, capital do reino. A partir do século XVI, com a presença de missionários europeus na região, Santo Antônio foi incorporado às tradições espirituais locais como uma entidade capaz de transitar entre o mundo material e o espiritual. O trecho “caminhou sete anos à procura de um anjo” sugere um percurso espiritual — e não apenas geográfico —, associado à jornada iniciática de lideranças religiosas e ancestrais. A conclusão “Santo Antônio encontrou” indica a conquista espiritual após a travessia, reforçando seu papel como mediador entre o visível e o invisível. Assim, a cantiga recupera uma memória ancestral enraizada em Mpemba e reafirma Santo Antônio como figura espiritual central nas religiões de matriz Congo-Angola.

O terceiro tipo de ponto que examinamos é o sotaque, que, segundo Mãe Ana de Iansã, se evoca em uma festa onde há muitas lideranças religiosas, de modo que cada pessoa canta uma parte da história contada na cantiga. Por exemplo, o sotaque abaixo, conhecido como “Lei da Inquisição”, faz uma referência à Kimpa Vita, a jovem da realeza do Congo mencionada acima, que os padres capuchinhos queimaram viva na capital do Congo, em 1706. Não havia tribunal da Inquisição Portuguesa no Congo, mas os padres italianos resolveram queimá-la porque ela havia se tornado muito popular com a mensagem profética de restauração do poder no Congo.



*O povo queria matar uma mulher
O padre não concordou e a rezou com muita fé (2x)
Ele era pecador e na fogueira morreu junto
Foi parar lá no inferno aquele casal de defunto
Ela se juntou às cinzas, gargalhou à luz da Lua
A mulher virou Mulambo e o padre seu Tranca-Ruas*

*Foi condenada pela lei da inquisição
Para ser queimada viva, sexta-feira da paixão (2x)
O padre rezava e o povo acompanhava
Quanto mais o fogo ardia, ela dava gargalhada*

*Foi condenada pela lei da inquisição
Para ser queimada viva, sexta-feira da paixão (2x)
O padre rezava e o povo acompanhava
Quanto mais o fogo ardia, ela dava gargalhada (2x)*

A diferença é que na tradição oral e musical do Brasil, substituiu-se o nome de Kimpa Vita por Maria Mulambo. A cantiga de Maria Mulambo evoca elementos que dialogam com a recriação das tradições espirituais e culturais do Congo no Brasil, especialmente no contexto da resistência e da subversão de valores impostos pela colonização e pela Igreja. Na Umbanda, Maria Mulambo é uma entidade espiritual que atua na linha das Pombagiras. Existem diversas linhas de Maria Mulambo e cada terreiro pode trabalhar com uma específica. Mãe Ana de Iansã explixou que, na casa dela, Maria Mulambo é considerada uma só, e ao se cantar essa cantiga, evocam-se todas as suas linhas.

Embora esse ponto não mencione diretamente Santo Antônio, ele se relaciona à história de Kimpa Vita, que, durante as cerimônias no Congo, incorporava Santo Antônio como uma entidade capaz de auxiliá-la no contato com o mundo espiritual. Sem qualquer julgamento, Kimpa Vita foi queimada no Congo. E essa memória ressurgiu na figura de Maria Mulambo no Brasil. Esse ponto reafirma a



impressionante capacidade de reelaboração e preservação, por meio da tradição oral das comunidades negras, de uma história do Congo ocorrida no século XVIII.

O quarto e último tipo ponto que analiso é o de **demandas**. Entoa-se pontos de demanda em situações de confronto ou proteção espiritual, geralmente quando é necessário afastar energias negativas ou resolver conflitos espirituais. Cantigas como *Exu Calunga* são comuns em momentos de limpeza e defesa contra demandas (influências espirituais negativas enviadas por terceiros). No que tange as referências à África Central, a palavra “Calunga” é muito importante para compreender essa referência.



<i>Exu Calunga</i>	<i>Exu Calunga</i>
<i>Venha me dizer agora</i>	<i>Venha me dizer agora</i>
<i>Exu Calunga</i>	<i>Exu Calunga</i>
<i>Venha me dizer agora</i>	<i>Venha me dizer agora</i>
<i>Santo Antônio tá de ronda,</i>	<i>Santo Antônio ta de ronda,</i>
<i>O inimigo vai embora</i>	<i>O inimigo foi embora</i>
<i>Santo Antônio tá de ronda,</i>	<i>Santo Antônio ta de ronda,</i>
<i>O inimigo vai embora</i>	<i>O inimigo foi embora.</i>

A palavra «calunga» tem origem no quicongo (ou kikongo), uma língua bantu falada nas regiões do Congo e Angola. Em quicongo, kalunga significa “imenso”, “grande”, ou “infinito” e refere-se a algo vasto e sagrado. No contexto espiritual, kalunga simboliza a ideia de um grande portal ou um limite entre o mundo dos vivos e o dos mortos, representando tanto o mar quanto o cemitério – locais considerados pontos de passagem para o mundo espiritual. Em religiões afrobrasileiras, como a Umbanda, Calunga tem dois sentidos principais: refere-se ao mar (Calunga Grande) e ao cemitério (Calunga Pequena). Ambos os lugares representam portais entre o mundo material e o espiritual, espaços onde os mortos e os ancestrais estão simbolicamente presentes. Ao invocar “Exu Kalunga”, que mora nos cemitérios, a canção destaca Exu como guardião entre dimensões, capaz de afastar influências negativas e proteger os praticantes. Kalunga representa, assim, a habilidade de Exu de navegar entre o mundo dos vivos e dos mortos. A inclusão de Santo Antônio reforça a multiplicidade, combinando a proteção espiritual de Exu com a vigilância de

Santo Antônio, garantindo que o “inimigo” ou energias negativas se afastem e assegurando uma proteção espiritual completa.

EXU E SANTO ANTÔNIO NA UMBANDA

No Candomblé de origem iorubá, Exu é o orixá mensageiro e guardião da comunicação entre os mundos espiritual e material. Ele é invocado no início do xirê para abrir os caminhos, garantindo proteção e fluidez na comunicação espiritual. Exu desempenha um papel de regulador das energias, removendo obstáculos e promovendo harmonia nos rituais, sendo uma presença essencial para assegurar o equilíbrio e a ordem durante os trabalhos espirituais. Devido à predominância de povos de origem iorubá no século XIX no Brasil e à expansão dessa tradição, cantigas de Umbanda fazem referência aos orixás.

Em resumo, no Brasil e no Congo, Santo Antônio é associado a entidades ligadas à comunicação entre o mundo terreno e o espiritual. Isso ocorre porque Frei Antônio, em vida, era reconhecido por dons extraordinários, como a intercessão e a realização de milagres, incluindo a bilocação (a capacidade de estar em dois lugares ao mesmo tempo), que utilizava para promover curas e feitos prodigiosos, como a salvação de seu pai da força. Esses elementos indicam uma constante comunicação com o divino e uma atuação entre os planos espiritual e material. No Congo e no Brasil, as comunidades veem Santo Antônio como “abridor de caminhos” e protetor contra forças negativas, atribuindo-lhe também o poder de comunicação transcendental, inclusive com o mundo dos mortos⁶.

CRIAÇÕES E RECRIAÇÕES DE SANTO ANTÔNIO NA DIÁSPORA AFRICANA NO BRASIL

O processo de recriação das tradições de origem congolesa no Brasil também gera outro movimento que é a “africanização” de Santo Antônio. Este movimento tem uma influência da tradição oral, do processo de africanização da umbanda nos ritos de iniciação do candomblé Angola e de pesquisas acadêmicas. A cantiga

⁶ SLENES, Robert W. A Árvore de Nsanda transplantada: cultos Kongo de aflição e identidade escrava no Sudeste brasileiro (século XIX). In: FURTADO, Júnia; LIBBY, Douglas C. (org.). *Trabalho livre, trabalho escravo: Brasil e Europa, séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 273-316.



“Meu Santo Antônio dos olhos de búzio”,⁷ estabelece uma conexão com práticas espirituais africanas, onde o búzio é um símbolo de adivinhação e proteção, comum nos sistemas religiosos Bantu.



*Meu Santo Antonio dos olhos de buzio,
guerreiro e feiticeiro,
não vem de Pádua, nem de Lisboa,
ele vem do Kongo e era nganga musundi.
Salve Taata Mpemba,
Taata Malembe,
Taata Tundearuvemba,
Ta Makuenda Yaya,
e todos os seus outros nomes sagrados pelos caminhos
e quilombos de sua infindável diáspora.
Saravá!!*

Este ponto revela uma profunda ressignificação de Santo Antônio, situando-o na tradição espiritual do Congo, onde ele é visto não apenas como um santo católico, mas também como uma figura com características de *nganga* (sacerdote, curandeiro ou feiticeiro). A frase «não vem de Pádua, nem de Lisboa, ele vem do Kongo» enfatiza a independência de Santo Antônio da narrativa europeia, localizando-o no contexto africano, onde ele é reverenciado com o título de *ngangamusundi* — possivelmente uma referência a seu papel como mediador espiritual e protetor no Congo. A saudação como «*Taata*» e outros nomes sagrados exalta a multiplicidade e ancestralidade de Santo Antônio, reconhecendo-o sob nomes de poder africanos e celebrando sua presença em comunidades da diáspora.

⁷ Esta cantiga é tradicional no Vale do Paraíba, bem como nos reinados e umbandas de Minas Gerais. Agradeço ao pesquisador Rafael Galante por compartilhar essa informação comigo em novembro de 2024.



CONCLUSÃO

Este ensaio examina a trajetória de Santo Antônio nas comunidades negras de Umbanda em Minas Gerais, destacando o papel central das tradições da África Central, especialmente do Congo e de Angola, na formação do catolicismo e das práticas umbandistas no Brasil. Através da história de Luzia Pinta e Kimpa Vita e das cantigas coletadas, o ensaio mostra como africanos vindos da região Congo-Angola trouxeram e adaptaram a devoção a Santo Antônio, transformando-a em um símbolo de resistência e de preservação cultural. Essas cantigas, que invocam temas de proteção e ancestralidade, funcionam como documentos orais, transmitindo referências ao Reino do Congo e preservando a herança africana na Umbanda.

Este ensaio traz uma colaboração essencial para os estudos sobre a figura de Santo Antônio, revelando-o como uma entidade espiritual que transita entre os mundos terreno e espiritual. Ao analisar sua ressignificação nas religiões afro-brasileiras, especialmente na Umbanda, o texto destaca a maneira como Santo Antônio incorpora características das entidades espirituais de regiões como o Congo, Angola e Nigéria. Assim como os *minkisi* e orixás dessas tradições, Santo Antônio assume um papel de intermediário, abridor de caminhos e protetor. Essa perspectiva amplia a compreensão de sua figura, posicionando-o como um símbolo de comunicação transcendental, capaz de atuar em ambos os planos de existência. A análise das cantigas reforça a influência das práticas espirituais africanas no Brasil, mostrando que Santo Antônio é recriado e enraizado na diversidade cultural e religiosa afro-brasileira.



II

SÍTIO ARQUEOLÓGICO CASA DA CHICA DA SILVA: APRESENTANDO A CERÂMICA AFRODIASPÓRICA E SUA RELAÇÃO COM A POPULAÇÃO ESCRAVIZADA DE DIAMANTINA-MG

Paulo Andrade Campos¹

A presença de vasilhames cerâmicos, com indicativos de produção local e decorações incisas, identificadas em sítios afrodiaspóricos no Brasil, demonstra mecanismos de resistência e reprodução de um arcabouço cultural da população negra a partir de atividades que envolviam a produção e o compartilhamento de alimentos². Dessa forma, apresento neste catálogo uma parte dos materiais coletados no sítio arqueológico da “Casa da Chica da Silva”, com destaque para os fragmentos de vasilhames produzidos e utilizados pela

¹ Agradeço à equipe do Laboratório de Arqueologia e Estudos da Paisagem (LAEP), na Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM), em Diamantina, sob coordenação do Prof. Marcelo Fagundes e estudantes, pelo apoio na pesquisa, colaboração na interpretação dos dados e liberação do acervo para consulta. O LAEP desenvolve há duas décadas pesquisas de arqueologia no norte de Minas Gerais, bem como atividades de educação patrimonial.

² CAMPOS, Paulo Andrade. *Sítio Arqueológico Olhos d’água: um estudo comparativo dos lugares e objetos referentes à população Negra de Felício dos Santos e Senador Modestino Gonçalves, séculos XVIII e XIX*. Dissertação de Mestrado. 2023. 101f.. UFVJM, Diamantina, 2023.



população negra, alforriada e seus descendentes no contexto colonial no Brasil, mais especificamente na cidade de Diamantina, em Minas Gerais (Figura 6).

Este ensaio tem dois objetivos. O primeiro é apresentar de forma visual parte da diversidade de decorações presente no material arqueológico da “Casa da Chica da Silva”. Outros arqueólogos podem comparar estas imagens com a cultura material de outros contextos no Brasil para examinar os símbolos produzidos pela população negra em diferentes partes do território. O segundo objetivo é divulgar para um público amplo aspectos da cultura material da população negra do período colonial que fujam das narrativas do sofrimento, mostrando como seus saberes envolviam a produção e decoração de peças cerâmicas, amplamente utilizadas no território brasileiro. Em outras palavras, busco mostrar por meio das imagens do material arqueológico a diversidade presente na produção dos utensílios de consumo e preparo de alimentos, tendo em mente que tais momentos envolviam diversas vivências, histórias e saberes.



Fig. 6 Fragmentos de vasilhames cerâmicos com alça, produzido entre os séculos XVIII e XIX. Material cerâmico proveniente das escavações no quintal do sítio arqueológico “Casa Chica da Silva”. Fonte: Paulo Campos, 2023.

A partir das imagens que apresento neste texto, ofereço aos leitores um vislumbre de parte da cultura material associada ao período da Chica da Silva (1732-1796). Ressalto que neste caso, o material arqueológico é uma das principais ferramentas narrativas para se compreender aspectos do cotidiano auxiliando na construção de uma memória mais diversa e plural, muitas vezes não retratada - ou descrita de forma preconceituosa - na documentação do período colonial.

A análise de parte do material arqueológico proveniente do quintal do casarão de Chica da Silva foi alvo do trabalho de Thaís Macedo que analisou fragmentos de louça e de Ana Lima responsável por estudar os cachimbos de barro.³ No momento, minha pesquisa de doutorado buscar compreender a relação entre a cerâmica arqueológica e o ato de compartilhar energias, tal como o axé, e alimentos, ainda presente, na atualidade, nas cerimônias de matriz africanas.

O material arqueológico que apresento neste ensaio encontra-se atualmente na reserva técnica do Laboratório de Arqueologia e Estudos da Paisagem (LAEP), na Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM), em Diamantina. Para este catálogo separei uma pequena parte do material cerâmico decorado, com enfoque em algumas temáticas que se repetem no sítio arqueológico, tal como: linhas paralelas, losangos, zigue-zague, entre outros (Figura 7), sendo as peças aqui apresentadas uma amostra representativa do conjunto.

Para esta apresentação, meu enfoque não estará na morfologia do vasilhame ou em sua possível função utilitária, ou seja, as peças fotografadas não apresentarão nas legendas denominações tais como: pratos, bules, bacias, panelas, objetos para armazenar líquidos, para cocção de alimentos, para servir ou para consumir. Eu decidi por esta abordagem porque minha pesquisa concentra seus esforços na relação entre os/as artesãos/as e seus saberes na produção das peças cerâmicas, na decoração escolhida e empregada em cada peça, o que pode ser observado na recorrência dos “desenhos” reproduzidos nos vasilhames e na forma de confeccioná-los.

Por exemplo, no passado essas peças podem ter sido utilizadas para atividades do cotidiano, tal como ferver a água para um café, ou religioso, tal como ferver a água para um banho de ervas, desse modo, na incapacidade de distinguir significados tão diferentes para a mesma ação, ferver a água, as imagens que eu escolhi para este texto terão destaque apenas para os fragmentos decorados

³ MACEDO, Thaís. *Modo de vida e cultura em Diamantina do XIX – história e arqueologia: um estudo de caso dos conjuntos artefatuais da escavação do quintal da casa da Chica, Diamantina, MG.2013.* Monografia de conclusão de Curso apresentado na Faculdade Interdisciplinar de Humanidade, UFVJM, Diamantina, 2013; LIMA, Ana Rosa Silva. *Os Sentimentos marcados no Barro: Análise Estilística Dos Cachimbos Afro-Brasileiros Em Diamantina, MG.* Trabalho de Conclusão de Curso. 2017. UFVJM, Diamantina, 2017.





sem lhes imputar uma possível interpretação funcional morfológica, tão corriqueira no modo de pensamento eurocêntrico. Logo, as imagens aqui apresentadas mostrarão algumas semelhanças decorativas entre o material arqueológico o que eu identifico como um conhecimento compartilhado pela população afrodiáspórica no contexto colonial diamantinense.⁴



Fig. 7 Fragmentos de vasilhames cerâmicos, borda e corpo, produzido entre os séculos XVIII e XIX. Material cerâmico, possui decoração incisa e apliques no corpo do vasilhame. Os fragmentos são provenientes das escavações no quintal do sítio arqueológico “Casa Chica da Silva”. Fonte: Paulo Campos, 2023.

CONTEXTO AFRODIASPÓRICO EM DIAMANTINA

A seguir, apresento uma breve contextualização sobre a cidade de Diamantina, o contexto de ocupação do casarão onde Chica da Silva morou por um período

⁴ CAMPOS, Paulo Andrade. *Sítio Arqueológico Olhos d’água: um estudo comparativo dos lugares e objetos referentes à população Negra de Felício dos Santos e Senador Modestino Gonçalves, séculos XVIII e XIX*. Dissertação de Mestrado. 2023. 101f. UFVJM, Diamantina, 2023.



e da presença da população escravizada do período colonial na região. O início da ocupação do território do Tejuco, atual Diamantina, iniciou-se a partir de 1713 com a identificação de diamantes na região, sendo incorporado no ano de 1734 ao Distrito Diamantino que incluía também os arraiais e povoados de Milho Verde, Gouveia, São Gonçalo, Chapada, Rio Manso, Picada e Pé do Morro. Nesse período, Diamantina era governada por uma pequena classe dominante branca, sendo a maioria composta por portugueses em postos administrativos e militares.

A sociedade diamantinense também era composta por uma grande camada de escravizados, responsáveis pela produção da riqueza local, com foco na mineração, provenientes de distintas regiões da África Ocidental (Costa da Mina, Costa do Ouro, Costa dos Escravos) e da África Central (Congo e Angola). Havia poucas possibilidades de mobilidade social para a população negra, pobre e escravizada, mas a documentação dos séculos XVIII e XIX, disponíveis nos arquivos públicos, demonstram que algumas pessoas alforriadas conseguiram em certa medida acumular riquezas e desenvolver atividades econômicas no arraial do Tejuco, sendo o caso da Chica da Silva o mais conhecido no Brasil.⁵

O censo de 1774 de Tejuco mostrou que 58,3% das pessoas negras chefiavam os domicílios. Essa categoria incluía negros, crioulos, mulatos, pardos e cabras, totalizando 261 indivíduos. Este estudo de Júnia Furtado (2001) também revelou que, entre as 212 mulheres de cor (termo analítico utilizado pela autora), 155 eram chefes de seus domicílios e viviam sozinhas em condição livre. Além disso, das 57 mulheres que compartilhavam a residência com outras pessoas, apenas 29 eram casadas, enquanto as demais viviam com parentes, amigas ou agregados.

Furtado (2003), em sua obra “Chica da Silva e o contratador de Diamantes”, realizou um extenso levantamento documental sobre o período no qual viveu Chica da Silva em Diamantina, identificando inventários, matrículas de escravizados, cartas de alforria, batismos, entre outros textos que permitiram uma reconstituição das redes de relação de Chica e de parte da sociabilidade da população diamantinense da época. Entre 1754 e 1796, Chica da Silva possuía 104 escravizados. A autora identificou a origem de 33 deles, sendo que 21 eram africanos de diferentes “nações” da África Atlântica.

Identificar a composição demográfica do Tejuco é uma forma de nos aproximar dos artesãos e artesãs que produziram os vasilhames cerâmicos. A diversidade

⁵ FURTADO, Júnia F. Família e relações de gênero no Tejuco: o caso de Chica da Silva. In: *Varia História*, Belo Horizonte, vol. 24, p. 33-74, 2001; FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o contratador de diamantes: o outro lado do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.



de grupos e pessoas trazidas forçadamente para a região de Diamantina no período colonial resultou na produção de diversas formas e decorações de cerâmicas, recorrentes no contexto afrodiáspórico brasileiro. A literatura caracteriza as decorações como incisas, sendo os motivos mais recorrentes: as linhas paralelas, os zigue-zague, os losangos e os apliques circulares com incisão. Estes motivos são identificados em contextos da diáspora em Minas Gerais, Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo, entre outros⁶ (Figura 8).



Fig. 8 Fragmentos de vasilhames cerâmicos com decoração incisa (linhas em paralelas, em zigue-zague, formando losangos. As peças foram produzidas entre os séculos XVIII e XIX. Material cerâmico proveniente das escavações no quintal do sítio arqueológico “Casa Chica da Silva”. Fonte: Paulo Campos, 2023.

6 SYMANSKI, Luís Cláudio Pereira ; HIROOKA, Suzana. Engenho Bom Jardim: cultura material e dinâmica identitária de uma comunidade escravizada do Mato Grosso. In: *Vestígios*, Belo Horizonte, vol. 7, p. 23-72, 2013; AGOSTINI, Camila. *Mundo atlântico e clandestinidade*. Dinâmica material e simbólica em uma fazenda litorânea no sudeste, século XIX. Tese de Doutorado. 2011. 195f. UFF, Niterói, 2011.

PESQUISAS ARQUEOLÓGICAS NA CASA DE CHICA DA SILVA

A casa no centro do antigo arraial onde Chica da Silva viveu com o comendador de diamantes João Fernandes de Oliveira, entre os anos de 1763 e 1771, foi alvo de atividades arqueológicas entre os anos de 2011 e 2014, coordenadas pelo arqueólogo Marcelo Fagundes juntamente com a equipe do LAEP. O quintal da Casa da Chica possui 1.182m² dos quais 6m² foram escavados, sendo coletados aproximadamente 20 mil vestígios arqueológicos, entre cerâmicas, louças, cachimbos, vidros, metais e material construtivo.⁷ (Figura 9)

A equipe de arqueólogos que atuou na casa da Chica da Silva, delimitou e dividiu o quintal em 12 setores de pesquisa e realizou as escavações apenas no setor 6. A área da escavação o setor 6 foi adequado para o plano cartesiano, a partir de quadrículas de 1x1m². As quadras foram nomeadas a partir da interseção entre os eixos x (formado por letras) e o eixo y (formado por números), por exemplo: Quadra A2, B5 ou E3 (Figura 9 e 10).



Fig. 9 Escavação do quintal da Chica da Silva no ano de 2011. Fonte: Thaís Macedo, 2013.

⁷ MACEDO, Thaís. *Modo de vida e cultura em Diamantina do XIX – história e arqueologia: um estudo de caso dos conjuntos artefatuais da escavação do quintal da casa da Chica, Diamantina, MG.2013.* Monografia de conclusão de Curso apresentado na Faculdade Interdisciplinar de Humanidade, UFVJM, Diamantina, 2013.

Na quadra F4, por exemplo, a equipe coletou 143 fragmentos cerâmicos. A maior concentração dos vestígios arqueológicos na quadra F4 estava concentrada na profundidade de 60 cm, onde coletaram 44 peças; e este padrão se repetiu em toda a área de escavação. O material que analiso neste trabalho, é proveniente de distintas quadras do setor 6, coletado entre 20 cm e 140 cm de profundidade (Figura 10).

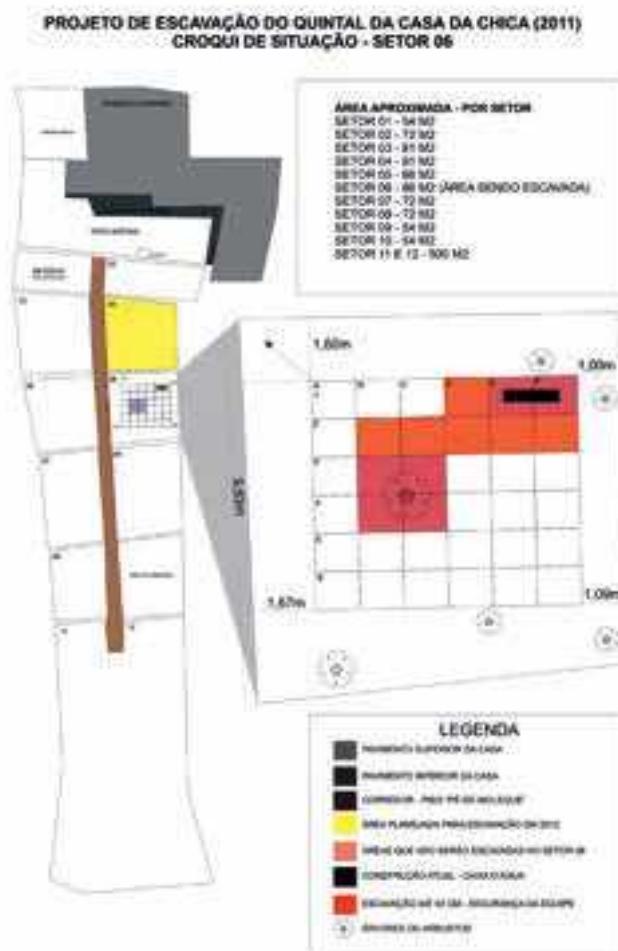


Fig. 10 Croqui das escavações realizada no quintal da Chica da Silva, adaptado por Paulo Campos. Fonte Thaís Macedo, 2013.⁸

8 MACEDO, Thaís. *Modo de vida e cultura em Diamantina do XIX – história e arqueologia: um estudo de caso dos conjuntos artefatuais da escavação do quintal da casa da Chica, Diamantina, MG.2013.* Monografia de conclusão de Curso apresentado na Faculdade Interdisciplinar de Humanidade, UFVJM, Diamantina, 2013.p.54.



Dentre os fragmentos cerâmicos, destacam-se os de faianças portuguesas, faianças inglesas, porcelana, além de cachimbos e vasilhames de barro. A população negra da região produzia e utilizava os cachimbos e vasilhames de barro, a partir de saberes e de uma estética amplamente compartilhada pelo território brasileiro.

As análises realizadas no laboratório de arqueologia apontam três fases da produção dos vasilhames de cerâmica. Primeiramente, artesãos ou artesãs confeccionaram as vasilhas a partir de técnicas de modelagem da argila em roletes ou no torno. Em seguida, utilizaram alguns objetos do dia a dia, como garfos ou espátulas para fazer a decoração incisa nas peças. (Figuras 11 e 12). Por fim, colocaram os objetos para queimar, estando assim prontos para sua utilização.



Fig. 11 Fragmento diminuto de vasilhame cerâmico (5x6cm), produzido entre os séculos XVIII e XIX. As marcas de decoração indicam a utilização de objetos do cotidiano, tal como garfo. Material cerâmico proveniente das escavações no quintal do sítio arqueológico “Casa Chica da Silva”. Fonte: Paulo Campos, 2023.





Fig. 12 Fragmentos de borda de vasilhames cerâmicos, produzidos entre os séculos XVIII e XIX. Material cerâmico com decoração incisa no corpo do vasilhame proveniente das escavações no quintal do sítio arqueológico “Casa Chica da Silva”. Esses exemplares demonstram parte da variação de formas “paralelas” e “onduladas” presente nos motivos decorativos. Fonte: Paulo Campos, 2023.



Além da decoração incisa, há também “aplicações cerâmicas”, que são peças menores de argila moldadas e fixadas nos vasilhames antes da queima. Os aplicados cerâmicos apresentam formas diversas. Em Diamantina sobressaem as peças decoradas com aplicações denominadas de “trançados” e os “círculos com incisões” (Figura 13).





Fig. 13 Fragmentos de vasilhames cerâmicos com apliques em forma de “trança”, produzido entre os séculos XVIII e XIX. Material cerâmico proveniente das escavações no quintal do sítio arqueológico “Casa Chica da Silva”. Fonte: Paulo Campos, 2023.

A partir da observação das marcas de quebra dos fragmentos cerâmicos e de vestígios de matéria orgânica na pasta de argila de tais fragmentos, identificamos um aspecto importante sobre a queima. Para a produção das peças artesãose artesãs queimaram os vasilhames em fornos de baixa temperatura provavelmente produzidos na região. Para a queima poderiam ser utilizados fornos de chão, que consistem em áreas escavadas em “U” e preenchidas com brasas e lenha, sendo cobertas por folhagens para o controle da temperatura. Até o momento ainda não identificamos no entorno do sítio áreas de queima de argila.

Em alguns casos marcas de uso identificadas na análise realizada pela equipe do LAEP, tal como fuligem, apontam para o uso dos vasilhames no preparo de alimentos. Este tem sido o ponto central da minha pesquisa de doutorado,



buscar como possíveis relações no ato de se alimentar, observadas no contexto arqueológico, possam ser pensadas e refletidas a partir de práticas atuais existentes nas religiões de matriz africana. Para isso, tomo o devido cuidado metodológico de não sobrepor de forma acrítica práticas do presente no passado, mesmo assim entendo que pensar as relações contemporâneas que envolvem o ato de alimentar podem auxiliar a nossa compreensão sobre as relações existentes anteriormente nos sítios arqueológicos.

É importante ressaltar que as pesquisas envolvendo a materialidade da casa da Chica da Silva e de outros sítios na região continuam sendo efetuadas pelos(as) pesquisadores(as) do LAEP. Destaco também que, ao identificar itens do cotidiano das pessoas que ocuparam o sítio arqueológico, a pesquisa arqueológica traz informações complementares sobre a sociabilidade da população negra e escravizada que habitou o casarão e o município de Diamantina entre os séculos XVIII e XIX.

Por fim, as informações compartilhadas neste texto buscaram apresentar parte do material arqueológico identificado no sítio arqueológico Casa da Chica da Silva. A partir do estudo das decorações podemos compreender como esses símbolos eram compartilhados e reproduzidos nos vasilhames cerâmicos. Dessa forma, temos que um saber ancestral era amplamente difundido entre os/as artesãos/as afrodiáspóricos, visto que em diversas partes do Brasil são identificadas peças fabricadas e decoradas de forma similar.

A produção local, identificada a partir das marcas de queima da cerâmica no forno e da decoração realizada nos vasilhames com o auxílio de utensílios do dia-a-dia, mostra uma interação entre as pessoas e as peças produzidas por elas, sendo agenciados objetos, saberes e tempo para a produção dessa materialidade. De modo resumido, produzir cerâmica e decorá-la com “desenhos” significativos para o grupo era de tal importância que podemos perceber o esforço, o cuidado e o tempo empregado na elaboração das peças. Desse modo, produzir, decorar e posteriormente utilizar as vasilhas fazia parte do cotidiano da população escravizada, sendo também um espaço para a reprodução e manutenção de saberes, a partir dos símbolos compartilhados na decoração.

III

VOZES DO KANDOMBE DE OLIVEIRA, MINAS GERAIS

Sá Rainha Konga Ana Luzia Silva Moraes

Letícia Helena Pereira Rosa

Paulo Andrade Campos

Capitã Pedrina de Lourdes Santos

Pedro Augusto Soares de Menezes



Fig. 14 Capitã Pedrina e o Kandombe de Oliveira. Casa Azul - Oliveira/MG, 7 de setembro de 2024.
Autoria: Letícia Helena Pereira

Este ensaio é resultado de um diálogo epistêmico que está sendo desenvolvido entre a Capitã Pedrina de Lourdes Santos, a Rainha Konga Ana Luzia da Silva Moraes e alguns membros do grupo de pesquisa Cultura Material, do Projeto Passados Presentes Patrimônios e Memórias Negras e Afro-indígenas em Minas Gerais. A equipe busca por meio da pesquisa sobre a



História Afro-indígena de Oliveira, também revisar e produzir novas fontes orais e materiais do Reinado.

Neste ensaio, descrevemos os passos iniciais desta pesquisa, as metodologias que utilizamos e as fontes utilizadas para compreender a existência e a relação histórica dos tambores de Kandombe com a comunidade Reinadeira de Oliveira, bem como o próprio ritual. Utilizamos fontes orais e a materialidade dos tambores. Dentre as fontes orais, consideramos também a memória dos Pretos Velhos, que se comunicam espiritualmente por meio das lideranças religiosas. Essas entidades ganham protagonismo, pois são elas que orientam o retorno do ritual do Kandombe, devido à retirada dos tambores da cidade de Oliveira entre as décadas de 1950 e 1970.

ORIGEM DO KANDOMBE

Dentro da estrutura familiar de algumas comunidades Reinadeiras de Minas Gerais, o *Kandombe* é o conjunto de tambores, bem como o ritual no qual se toca tais instrumentos. As comunidades tradicionais detentoras de saberes afrodiáspóricos tem o Rosário dos Pretos como um modo de vida e o Reinado como a manifestação religiosa desta cosmologia. Kandombe é também considerado o pai da família de sete irmãos, uma das origens que conecta o Rosário dos Pretos, enquanto modo de vida, às suas raízes ancestrais africanas. A palavra Kandombe, significa “lugar de fazer oração”, Ka é “lugar” e Ndombe “oração”, mas convencionou-se chamar tudo de kandombe. Os tambores são cinco, e são reconhecidos como Sobas.¹ Na língua portuguesa possuem os seguintes nomes, possivelmente parte da herança deixada pelos africanos escravizados de Oliveira: Santana, Chama, Santa Maria, Crivo, Puíta e o Guaiá.

Os tambores são centrais nas cerimônias do Kandome de Oliveira. As tradições orais indicam que pessoas escravizadas confeccionaram os tambores no final do século XVIII para utilizá-los em suas cerimônias religiosas, como forma de comunicação com o mundo espiritual. Um grande problema foram as proibições da Igreja Católica em Minas Gerais que, a partir de 1923, passou a restringir a

¹ Em quimbundo, soba refere-se a um chefe tradicional ou líder comunitário, responsável por governar uma aldeia ou região. Ele atua como uma autoridade política, judicial e espiritual, mediando conflitos, tomando decisões importantes e mantendo a coesão social. No Reinado de Oliveira os tambores são seres espirituais que lideram a comunicação com o mundo espiritual e trazem orientações deste mundo para o mundo físico.

realização das festas de Reinado. Capitã Pedrina explicou que os participantes decidiram retirar os tambores de Oliveira porque, quando um lugar tem Reinado e tambores de Kandombe, mas não os toca, isso não faz bem para a comunidade. Por esse motivo, as cerimônias foram suspensas em Oliveira. Mas, no início dos anos 2000, os tambores reapareceram e as tradições foram retomadas. Neste ensaio, mostramos os resultados parciais dessa pesquisa e os desafios do trabalho com a memória coletiva e a vozes dos ancestrais para reconstituir a história do Kandombe de Oliveira.

A PROIBIÇÃO DO KANDOMBE E O RETORNO DA TRADIÇÃO

No ano de 1980, na apresentação que acabou se tornando a despedida pública do nganga² Capitão Leonídio (1894-1981), ele disse: “adeus kandombeiro, adeus”. Alguns anos depois, ao escutar essa gravação, a filha do Capitão Leonídio, a Capitã de Massambike³ Pedrina de Lourdes Santos (Figura 14), resolveu recorrer à gira⁴ para buscar conhecimentos sobre o Kandombe, que parecia ter se perdido no interior da sua comunidade.⁵ Ela queria compreender o processo que resultou na retirada desses tambores de Oliveira, interrompendo assim o ritual. Nesta consulta espiritual, os Pretos Velhos, como Pai Guiné, informaram para ela que africanos escravizados naquelas terras construíram os tambores de Kandombe, por volta de 1781. Durante uma perseguição, os praticantes tiveram que abandonar esses tambores e avô dela, o capitão Pedro os encontrou.

O relato de Pai Guiné conta a história dos tambores, desde o período colonial, destacando a perseguição aos praticantes de religiões afro-brasileiras em Minas Gerais e insere a família da capitã de Massambike na narrativa dele:

“É chegada a hora, nego vai sim embora, agradeço a todos que vieram aqui com devoção à Nossa Senhora. Que Zambi é quem sabe

² Conhecedor dos fundamentos das comunidades tradicionais africanas e afrodescendentes.

³ Capitã de Massambike é a Liderança, sacerdote ou sacerdotisa da comunidade Reinadeira que pratica no seu ritual religioso uma dança sagrada que vem de Angola.

⁴ Na linguagem das comunidades de terreiro, “correr gira” significa fazer o movimento de buscar o que é necessário para transformar ou resolver uma situação.

⁵ OLIVEIRA, Luciana de; SANTOS, Ester Antonieta. *Pedrina de Lourdes Santos: meu rosário, minha guia*. Belo Horizonte: PPGCOM/UFGM, 2022.



das coisa, e que se esse ano não pode sair na rua, mas no plano espiritual os nego tá tudo trabaiano, e nois tamo aqui a semana inteira. E eu queria contar pra quem não sabe, que esses tambores foram feitos por um povo que aqui nessa terra do Oliveira viveu, no ano de 1781, faz a conta pra ver quantos anos. E todas as veis que eles tocavam esses tambores nas matas que era esse bairro, sempre tinha perseguição e foi numa dessas perseguições que eles saíram tudo apavorados e deixaram esses tambor para trás, **e foi o Capitão Pedro, pai do Capitão Leonídio que achou esses tambor, e depois que ele se foi, ficou na responsabilidade do Capitão Leonídio.** Essa festa já teve muita interrupção, por conta dos homem da terra, e esses tambor e ficaram fora de Oliveira muitos anos, por graça de Zambi, de Nossa Senhora, São Benedito e Santa Efigênia eles retornaram para essa terra que é deles e aqui está, por isso tem que ser louvado. Era com esses tambor que se fazia tudo, atabaque não existia, e esses tambor tocavam no Reinado”.⁶

Um grande desafio em produzir essa narrativa refere-se ao uso da narrativa de uma entidade espiritual, bem como a datação dos eventos sobre a origem dos tambores, as proibições das cerimônias e o reaparecimento dos referidos instrumentos. Não conseguimos identificar o ano exato da perseguição aos praticantes do Kandombe e nem quando o Capitão Pedro (nascido por volta de 1870)⁷ reencontrou os tambores. Os tambores ficaram por décadas na guarda do filho de Capitão Pedro, o Capitão Leonídio (1894-1981). Mesmo com tantas lacunas, pode-se apontar que, provavelmente, entre os anos de 1950 e 1970, membros do reinado retiraram os tambores de Oliveira.

Na década de 1950, o Reinado de Oliveira retornou após o último processo de paralisação, que a Igreja Católica e a elite letrada local impuseram ao ritual. Fernanda Rubião⁸ identifica esse período como um momento de mudanças na estrutura ritualística do Reinado na cidade. A hipótese sugere que, nesse retorno,

⁶ MORAIS, Ana Luzia da Silva. *Diferentes Crenças rezam uma mesma fé: Contemplação do Rosário por uma Rainha Konga em diálogo com as memórias dos (as) reinadeiros (as) de Oliveira/MG*. Tese de Mestrado em História. 2022. 303f. UFSJ, São João del-Rei, 2022. p.45. (Grifos dos autores).

⁷ A Capitã Pedrina não sabe nos informar o período de vida do Sr. Pedro, pois não era algo comentado no seio familiar. Com base na idade do seu pai, o Capitão Leonídio, estima-se que o Sr. Pedro nasceu pelo menos vinte anos antes, isto é, por volta de 1870.

⁸ RUBIÃO, Fernanda Pires. *Os negros do Rosário: Memória, Identidade e tradição no Congadeiros de Oliveira (1950-2009)*. 2010. 185f. Tese de Mestrado em História.UFF, Niterói, 2010.

o medo das violências e proibições silenciou o ritual do Kandombe. O antigo Capitão-Mor do Estado de Minas Gerais, Edson Tomaz de Souza, que participou do Reinado de Oliveira até a década de 1970, e a Rainha Alzira da Comunidade do Jatobá retiraram o ritual de Oliveira. Eles realizaram esse processo em um ritual que durou três dias, dentro de um cômodo feito de adobe, possivelmente na antiga residência do Capitão Leonídio, localizada no Bairro São Sebastião, na rua hoje conhecida como Rua Sete de Setembro.

Assim, diante da retirada dos tambores, Capitã Pedrina consultou aos pretos velhos no início dos anos 2000. Em seguida, decidiu encomendar a feitura de novos tambores de Kandombe para Oliveira ao Sr. Domingos da Lagoa de Santo Antônio. Após uma possível dificuldade de construí-los, o Sr. Domingos vendeu para ela uns tambores já velhos e com bastante marcas do tempo, que ele possuía. Para os mais jovens da comunidade, ela teria sido enganada, diante do alto valor pago pelos tambores. No entanto, em reuniões mediúnicas que Capitã Pedrina realizava com certa frequência em sua residência em Belo Horizonte, as entidades disseram que os tambores comprados do Sr. Domingos eram os tambores originais de Oliveira do século XVIII. As reuniões mediúnicas da Capitã consistiam em encontros religiosos com duas partes distintas: a leitura do Evangelho Segundo o Espiritismo e, posteriormente, a manifestação de entidades da Umbanda.

Em 2012, na ocasião do Festival de Inverno da UFMG, que reuniu Mestres do Reinado de Oliveira, Ciriacos, Arturos e Jardim Industrial, para preparar a peça teatral “A Santinha e os Congadeiros”⁹, a Capitã Pedrina comentou com os Capitães sobre ter encontrado com os tambores de Oliveira e sobre as dúvidas que havia sobre estes instrumentos. O Capitão-Mor dos Ciriacos, Sr. Antônio Jorge Muniz (Antonzinho), disse que ainda jovem soube que os Tambores de Kandombe da Lagoa de Santo Antônio eram de Oliveira. Ela ainda acrescentou que Edson Tomaz de Souza, Capitão do Reinado de Oliveira até a década de 1970, certamente retirou os tambores de Oliveira e se manteve um silêncio sobre isso até os anos 2000. Ou seja, em diálogo com as entidades espirituais e lideranças Reinadeiras da região metropolitana de Belo Horizonte, a Capitã Pedrina, encontra algumas respostas que justificaram a retirada dos tambores da cidade de Oliveira. As Figuras 15 e 16 revelam fisicamente o desgaste e a antiguidade dos objetos.

9 Espetáculo de João da Neves que estreou em Minas Gerais, em novembro de 2008.





Fig. 15 O Kandombe de Oliveira. Ngoma com marcas de uso e detalhe para os pregos antigos. Casa Azul - Oliveira/MG, 7 de setembro de 2024. Autoria: Letícia Helena Pereira Rosa



Fig. 16 O Kandombe de Oliveira, com detalhes para os pregos antigos. Casa Azul - Oliveira/MG, 7 de setembro de 2024. Autoria: Letícia Helena Pereira Rosa

A VISITA DE CAMPO AO KANDOMBE NO REINADO DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

Em 2024, antes do ritual do Kandombe no Reinado de Nossa Senhora do Rosário, no Njo dya Manganá (Casa Azul), em Oliveira/MG, durante a Festa do Congo, estivemos com a Capitã Pedrina na sede da Irmandade dos Leonídios, no mesmo ambiente em que estavam os tambores de Kandombe (Figura 17). Na tentativa de compreender a dimensão espaço-tempo que nos conduziu até ali, estabelecemos um método. Observando a uma distância inferior a dois metros, pedimos licença para entrar, ver e fotografar os tambores, e ouvir a história que a Capitã nos contou mais de uma vez.

No mesmo dia, o pessoal da casa posicionou os Kandombe próximos ao fogo para a afinação do couro, mas não os fotografamos imediatamente. Sentamo-nos, conversamos, olhamos ao redor e aguardamos a devida permissão. Ao recebê-la, fotografamos os tambores de diversos ângulos, na tentativa de que a lente pudesse capturar detalhes que percebíamos a cada novo segundo de olhar atento: “olha só aquela marca”, “a coloração desse é diferente”, “tenta mostrar aquele buraco”, “os pregos”, “deu pra ver essas linhas?”, “desfocou”, “tenta de novo”.

Nesta visita realizamos registros fotográficos dos tambores e concluímos que o valor material dos tambores é incalculável, visto que eles são corpos-sagrados responsáveis pela comunicação entre as pessoas e as entidades, tal como os pretos velhos. A Figura 17 mostra os tambores sendo aquecidos à beira da fogueira. Aquecer os tambores de couro antes de tocar é essencial para afinar o instrumento, garantindo que o som esteja claro, ressonante e em harmonia com a energia espiritual do ritual.





Fig. 17 O Kandombe de Oliveira. As ngoma aquecendo na fogueira. Casa Azul - Oliveira/MG, 7 de setembro de 2024.
Autoria: Letícia Helena Pereira Rosa

O RITUAL DO KANDOMBE

Desde a aquisição dos tambores, em 2005, o Kandombe vem sendo tocado pela Irmandade dos Leonídios, no Reinado e na Festa da Abolição de Oliveira, retomando uma conexão ancestral africana, que a comunidade parecia ter esquecido. Atualmente, o ritual do Kandombe de Oliveira começa à beira de uma fogueira, a partir de meia-noite. Ao redor do fogo, pessoas dançam e cantam à maneira dos africanos e bebem a jurema, que é uma cachaça curtida com ervas medicinais preparada pelas lideranças da comunidade. Na visita que fizemos, vivenciamos os Pretos Velhos em círculo, tocando, cantando, fumando e bebendo. Essa vivência nos permitiu aprender muito ao experientiar a caridez, a dor, os agradecimentos, os lamentos e o profundo respeito pela sabedoria ancestral. Presenciamos saudações e pedidos de bênção a Nossa Senhora do Rosário, além da emocionante coroação de uma Rainha Perpétua pelos Pretos Velhos.

A cerimônia que testemunhamos representava o momento em que os mais velhos (espíritos) se manifestavam em terra. O som constante do tambor Puítá criava

um balanço rítmico, que ia e vinha marcando o ritmo da celebração. Enquanto isso, um vizinho reclamava do barulho, contrastando com a atmosfera sagrada do ritual. O frio da noite, a cor do fogo, a manutenção da lenha e a presença dos mais velhos em círculo compunham uma cena única e poderosa. A imagem que mais permanece em nossa memória é a dos mais velhos em círculo, unidos em harmonia. Em certo momento, as palavras se tornaram desnecessárias, e só nos restava sentir ou guardar na memória as imagens e sensações que, certamente, jamais esqueceremos.

Esses tambores nos permitem compreender como se reorganizam as relações com Santa Manganá (Nossa Senhora do Rosário) e a ancestralidade negra. Essa ancestralidade se expressa como uma narrativa que se grava no corpo, no canto, no falar, no gesto, no vestir e no mistério do Reinado de Oliveira. O fundamento, o mandamento e o sacramento contam a trajetória negra, desde o contexto africano até o trânsito forçado para o Brasil, a resistência à escravidão e a conquista da abolição. As irmandades criam possibilidades para se viver a liberdade, mesmo em um período de cerceamento dessas mesmas liberdades. No Reinado, as forças invisíveis que atuam no mundo visível se acionam, abrindo caminho para que novas formas de liberdade possam surgir no presente.

PERSPECTIVAS FUTURAS DE PESQUISA SOBRE O KANDOMBE

A partir das narrativas do Pai de Todos, de Pai Guiné¹⁰ e de Capitã Pedrina, analisadas por Sá Rainha Konga Ana Luzia em sua dissertação (Moraes, 2022), estamos em busca de outras fontes históricas e arqueológicas para cruzar com as fontes que ambos apresentaram. Os tambores de Kandombe e o ritual são hoje guardados e mantidos pela família dos Leonídios no *Njo dya Manganá* (Casa Azul) em Oliveira/MG. Contudo, os tambores ainda são ignorados por uma parcela grande de Reinadeiros(as) que não reconhece o ritual como parte do Reinado e nem conhece o valor histórico dos tambores. Na comunidade, ainda prevalece a narrativa que vincula o Reinado de Oliveira apenas ao catolicismo, pois a comunidade ainda não conhece as raízes africanas dos tambores. Portanto,

10 Entidades da Umbanda da linha dos Pretos Velhos. O Pai de Todos e o Pai Guiné são entidades que trabalham com a Capitã Pedrina.



esta pesquisa pode elucidar um importante componente da cultura material dos rituais do Kandombe em Oliveira.

Este texto apresenta parte dos registros etnográficos e fotográficos que realizamos durante o ritual do Kandombe em 2024, uma experiência profundamente enriquecedora vivida no reinado. Após esse primeiro contato, decidimos dar continuidade à pesquisa, ampliando o diálogo interdisciplinar com interlocutores humanos e espirituais (Pretos Velhos). Além disso, buscarmos parcerias com profissionais da arqueologia para investigar aspectos dos tambores, como a datação e a origem dos materiais. No futuro, pretendemos realizar análises físico-químicas em peças já substituídas, como o couro, identificando a matéria-prima, o modo de confecção e o uso desses objetos sagrados.

Estudar o Kandombe em Oliveira significa compreender como as populações africanas utilizaram suas tecnologias e matrizes de organização social para resistir à colonização por meio da religiosidade. O Kandombe não se limita ao campo religioso, mas abrange a materialidade, modos de vida, saberes de cura, formas de resolução de conflitos e caminhos para trajetórias pessoais e coletivas. A expressão «*ka*» + «*ndombe*», associada ao espaço de oração, estabelece conexões com as estruturas sociais centro-africanas, nas quais as *ngoma* (tambores) são acionadas para fazer justiça e resolver conflitos do cotidiano.

VI

VESTÍGIOS VISUAIS DA PROTEÇÃO: AMULETOS NOS CORPOS NEGROS DO BRASIL SETECENTISTA

Vanicléia Silva Santos

INTRODUÇÃO

No Brasil colonial do século XVIII, os registros imagéticos de pessoas negras são escassos, mas reveladores. Por meio de “figurinhas” ou “registros de costumes”, artistas buscavam mostrar o cotidiano das pessoas comuns e da elite, bem como criar uma narrativa ou crônica visual do Brasil Colonial, classificando e hierarquizando os grupos sociais.¹ Este ensaio analisa um conjunto de aquarelas do militar e artista italiano Carlos Julião (1740-1811), com foco nos “vestígios visuais” da cultura material utilizada por pessoas negras, especialmente os amuletos. Este tipo de material é, em geral, usado por pesquisadores como meras ilustrações das evidências mostradas pelas fontes escritas. Este tipo de abordagem das artes visuais é superficial e não explora adequadamente o potencial de fontes não escritas sobre a cultura material africana no Brasil colonial.

Para compreender os amuletos e outros objetos de proteção presentes na obra de Julião, eu ofereço o conceito de “vestígios visuais”, que são elementos ou traços deixados em obras artísticas que funcionam como evidências materiais

¹ Agradeço à professora Renata Felinto pela leitura cuidadosa deste texto e pelas sugestões (Universidade Regional do Cariri).



de práticas, costumes, crenças e interações sociais de uma determinada época ou cultura. Esses vestígios podem incluir detalhes como vestimentas, adereços, objetos de uso cotidiano, instrumentos de trabalho, símbolos religiosos ou rituais, que foram registrados por artistas em suas obras visuais (pinturas, desenhos, gravuras, aquarelas etc.). Eles servem como vestígios e pistas que permitem aos pesquisadores reconstruir aspectos da vida cotidiana, das hierarquias sociais e das expressões culturais de um período histórico.

A metodologia incluiu a seleção e análise de oito aquarelas que retratam o uso de amuletos, a contextualização histórica de produção das obras, bem como das intenções do artista. As perguntas centrais que orientam este estudo são: Por que Carlos Julião escolheu retratar adereços usados por pessoas negras? E quais eram os significados e diferenças entre esses adereços? O foco deste texto é analisar a presença da cultura material africana que Julião representou em suas aquarelas na segunda metade do século XVIII. O texto está organizado em três partes: a primeira trata da importância das fontes imagéticas para o estudo dos amuletos, a segunda analisa os motivos de Julião para produzir as figurinhas e a terceira examina os amuletos nos corpos das pessoas negras nas aquarelas de Julião, indicando suas especificidades.

O argumento central deste ensaio é que, no contexto da escravidão, Carlos Julião capturou, por meio das vestimentas e objetos de proteção usados por pessoas negras, vestígios visuais de uma época sobre formas de proteção física e espiritual. Ao destacar objetos como amuletos, berloques e terços como forma de proteção física e espiritual, ele também mostrou a relação entre tradições africanas e o que ele interpretou como um processo de “assimilação cultural” imposto pelo colonialismo no Brasil.

AMULETOS E FONTES NO BRASIL COLONIAL

Durante o período colonial, africanos submetidos à escravidão no Brasil carregavam consigo amuletos e objetos de proteção que faziam parte de suas tradições espirituais e culturais. Esses amuletos eram confeccionados com materiais como tecidos e couro e dentro deles colocava-se sementes, metais, ossos, ervas, e muitas vezes continham inscrições ou símbolos sagrados escritos em papel.

Amuletos tinham a função de proteger o corpo e o espírito das pessoas contra males físicos e espirituais, como doenças, feitiçarias e a violência da escravidão. A presença desses amuletos no Brasil colonial é parte das tradições religiosas africanas, que, mesmo sob repressão, continuaram a influenciar práticas culturais e espirituais no Brasil. No século XVIII, os amuletos combinavam elementos católicos e coisas da natureza. As autoridades coloniais denominavam pejorativamente alguns amuletos como “bolsas de mandinga” e proibiu os usos delas, pois as consideravam como não-cristãs (Figura 18).

Do século XVII ao XX, há muitas fontes e imagens sobre amuletos usados no Brasil e em sociedades africanas. No entanto, elas não podem ser interpretadas de forma linear, como se representassem uma prática cultural de origem africana inalterada durante o período do tráfico de escravos. Na verdade, as bolsas de amuleto eram objetos dinâmicos, que respondiam às necessidades imediatas da vida cotidiana e tiveram seus significados transformados ao longo do tempo. Mudanças significativas ocorreram entre os relatos sobre bolsas de amuleto na África Ocidental e Central nos séculos XVII e XVIII e aquilo que surgiu no século XIX na diáspora. Contudo, é preciso cautela ao analisar esses objetos, especialmente ao comparar os do século XVII com os dos séculos XVIII e XIX em contextos islâmicos. Isso se aplica, sobretudo, aos exemplares que aparecem no século XX em contextos artísticos.

Registros sobre amuletos, como as bolsas de mandinga, são frequentes na documentação escrita do período colonial, uma vez que muitas pessoas que os utilizavam eram denunciadas a padres e funcionários da Inquisição. Esses documentos sobre amuletos estão organizados em fundos como devassas eclesiásticas e processos da Inquisição. Além dos registros escritos, a cultura material também sobreviveu ao tempo. O Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Portugal, por exemplo, conserva os documentos da Inquisição referentes a moradores de Portugal, de regiões da África Atlântica e do Brasil, bem como bolsas de mandinga confiscadas pelos inquisidores dos usuários e anexadas aos processos, como mostra a Figura 18.²

A Figura 18 retrata a bolsa de mandinga que pertenceu a Jacques Viegas, um jovem escravizado de vinte anos, natural da Costa da Mina (atual Gana/Benin). Com cerca de 2,5 cm de largura, a bolsa foi confeccionada em tecido originalmente verde, mas desbotado pelo tempo, e costurada com ponto de sobreposição em

² SILVA-SANTOS, Vanicléia. *As Bolsas de Mandinga no espaço Atlântico – século XVIII*. 2008. 256f. Tese de Doutorado em História Social. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008Vanicléia;



linha branca. Em seu interior, havia cabelos pretos, sementes, algodão e um papel dobrado — provavelmente contendo uma oração, textos sagrados ou símbolos, conforme práticas da época. Os inquisidores anexaram o objeto ao processo judicial de 1704. Como está permaneceu pressionada entre as folhas do manuscrito por mais de 300 anos, a bolsa tem hoje um aspecto achatado.³



Fig. 18 Bolsa de mandinga anexada ao processo de Jacques Viegas, 1704. A bolsa de mandinga está circulada na cor vermelha. Tribunal do Santo Ofício Inquisição de Lisboa, proc. 2355: pt/tt/tso-il/028/02355. Fólio 21. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Lisboa, Portugal.

³ RAREY, Matthew Francis. *Insignificant things: amulets and the art of survival in the early Black Atlantic*. Durham: Duke University Press, 2023. p.1-3

OUTROS TIPOS DE AMULETOS

No Brasil colonial, a população negra usava vários tipos de amuletos, sendo que alguns não eram permitidos pelas autoridades coloniais. Os registros dos outros tipos de amuletos que as autoridades admitiam podem ainda ser encontrados em vestígios visuais, como pinturas do *gênero* ou *costume*. Esse tipo de pintura se concentra em temas mundanos e corriqueiros, como mercados, festas, trabalhos domésticos, cenas rurais ou urbanas e interações sociais. Este gênero se diferente das pinturas históricas, religiosas ou mitológicas, que tendem a representar eventos grandiosos ou figuras importantes do ponto de vista político ou religioso. A pintura de *gênero* no Brasil colonial focava, em geral, no mundo do trabalho de pessoas negras no campo, na mineração, nas residências, o comércio nas ruas, a condição de liberdade ou escravidão das pessoas, bem mostravam festividades públicas, vestimentas e outros costumes. Por meio de “figurinhas” ou “registros de costumes”, artistas como Carlos Julião buscavam criar uma narrativa ou crônica visual do Brasil colonial.

Essas fontes — escritas, materiais e visuais — oferecem um rico panorama sobre as práticas culturais e de resistência dos africanos e seus descendentes no Brasil colonial. Carlos Julião, que esteve no Brasil colonial como funcionário da monarquia portuguesa, produziu um dos raros vestígios visuais de amuletos usados por africanos. Suas aquarelas capturaram detalhes desses objetos, contribuindo para a compreensão da complexa relação entre tradições africanas e o contexto colonial. Os vestígios visuais são fundamentais para o estudo da cultura material africana no Brasil colonial, pois permitem analisar objetos, práticas culturais e seus contextos de produção, uso e significados, como mostrei em outro estudo que realizei sobre a cultura material de mulheres negras no Rio de Janeiro no século XIX.⁴

Ilustrações, pinturas e aquarelas oferecem vestígios visuais sobre as formas, variedade, cores e materiais dos amuletos e ainda evidenciam outras narrativas sobre a sua circulação e uso cotidiano. Essas fontes também ajudam a compreender a relação entre os artefatos e os indivíduos ou sociedades que os produziram e utilizaram, fornecendo hipóteses sobre crenças, valores e dinâmicas sociais. Além disso, em casos em que os objetos originais foram perdidos ou modificados, os

⁴ SILVA-SANTOS, Vanicléia. “A Free Black-Girl” e “Preta de Ballas” e outras pinturas. A Cultura Material nos Corpos de Mulheres Forras Representadas por Artistas Oitocentistas Presentes no Acervo do IMS”. In: BITTENCOURT, Renata. (ed.). *Negras Imagens*. São Paulo: IMS, 2023. p. 98-113.



vestígios visuais se tornam registros essenciais para a reconstrução histórica e a preservação da memória.

Este ensaio analisa as aquarelas de Carlos Julião como fontes históricas ou vestígios visuais para examinar os amuletos usados por pessoas negras de origem africana e seus descendentes, por dois motivos principais: o primeiro é que são os únicos vestígios visuais conhecidos da população negra em Minas Gerais e no Rio de Janeiro no século XVIII. O segundo motivo é que Julião dedicou especial atenção à cultura material utilizada por pessoas negras.

CARLOS JULIÃO NO BRASIL

Para compreender a produção de Carlos Julião, é essencial analisar sua formação artística e o contexto de sua atuação no Brasil. Nascido em Turim em 1740, Julião ingressou no Real Regimento de Artilharia em 1763, onde recebeu treinamento em engenharia militar, cartografia, topografia e desenho técnico. Ele é mais conhecido pelo conjunto *“Figurinhos de Brancos e Negros dos Uzos do Rio de Janeiro e Serra do Frio”*, composta por 43 aquarelas, que oferece um raro panorama visual das vestimentas, ocupações e interações entre diferentes grupos sociais, incluindo europeus, africanos escravizados e livres, indígenas e mestiços.⁵ Para elaborar as aquarelas dos figurinhos, ele adotou uma abordagem sistemática, documentando as sociedades coloniais com um olhar atento aos detalhes e à diversidade cultural.⁶

Essas imagens são um importante registro etnográfico e histórico, embora sejam influenciadas pela perspectiva eurocêntrica e hierárquica da época. No século XVIII, a tradição de criar figurinhos — representações ilustradas de tipos humanos — refletia o interesse europeu em documentar e classificar as diferentes populações e culturas encontradas nas colônias. Julião produziu séries de figurinhas que serviam tanto para fins etnográficos quanto para propaganda colonial, reforçando as hierarquias sociais e estereótipos raciais. Importante ressaltar que as composições nas pranchas de Carlos Julião não significam que ele testemunhou as cenas da maneira como se apresentam nas pranchas reunidas no álbum. Julião fez os

5 As aquarelas de Julião foram publicadas em forma de álbum em 1960 pela Fundação Biblioteca Nacional do Brasil, durante o período do Estado Novo em Portugal. A publicação ocorreu em um contexto em que o regime de Salazar buscava promover uma visão idealizada do passado colonial português, enfatizando a missão civilizadora de Portugal e a suposta harmonia entre colonizadores e colonizados.

6 TENREIRO, Maria Manuela. “Military encounters in the eighteenth century: Carlos Juliao and racial representations in the Portuguese empire.” In: *Portuguese Studies*, Cambridge, vol. 23, n. 1, p. 7-35, 2007.

estudos das figuras separadamente e depois fez as composições em cada prancha, por meio de colagem, como era comum na época, com o objetivo de criar uma narrativa da vida cotidiana, focando pessoas comuns, o mundo do trabalho, das relações sociais e das festas.

O contexto de produção das aquarelas de Julião, marcado pelo controle colonial e pela escravidão, é fundamental para entender suas motivações. Como capitão de engenharia militar, ele foi ao Brasil para trabalhar em projetos de defesa e infraestrutura, na segunda metade do século XVIII. Além do Rio de Janeiro, ele esteve em Minas Gerais, onde documentou o trabalho escravo nas minas de ouro e diamantes, além de outras atividades econômicas e sociais. Tudo indica que Julião também esteve em Salvador. Quando Julião esteve no Brasil, os africanos desempenhavam papéis centrais na economia colonial, embora sob condições extremamente opressivas e ele construiu uma narrativa visual sobre esse assunto. Ele mostrou que pessoas escravizadas trabalhavam no comércio urbano de venda de comidas, alimentação de animais, carregadores de liteira, bem como nas minas de ouro e diamante de Minas Gerais. Tudo aparece de forma organizada e sob controle, como fica explícito nos brancos vigiando o trabalho nas minas e o homem negro com gargalheira de ferro.⁷

O militar notou ainda que, apesar da violência da escravidão, os africanos criaram formas de preservação cultural, como as irmandades religiosas (por exemplo, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário) e os reinados negros, que combinavam tradições africanas com elementos locais. Uma parte significativa dos escravizados que vivia em Minas Gerais no final do século XVIII eram oriundos do Golfo do Benin e da África Central. Os desenhos de Julião das festividades indicam que as festas de reinados negros, com pessoas vestidas de reis e rainhas e outros membros da corte, eram organizadas por pessoas da região do Congo.⁸ Tudo indica que as festividades de reinados negros que ele viu pode ter sido em Minas Gerais.

Apesar das cenas terem sido inspiradas em ambientes urbanos, as aquarelas de Carlos Julião não têm qualquer paisagem, portanto, em geral, não é possível inferir em qual localidade ele viu as imagens que representou em seus registros visuais. Ele optou por não incluir paisagens de fundo, focando-se principalmente na representação de figuras humanas e seus trajes. Essa escolha reflete o gênero

⁷ JULIÃO, Carlos. *Riscos Iluminados de Figurinhas de Negros e Brancos dos Uzos do Rio de Janeiro e Serro Frio*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1960. Ver pranchas XXXIV, XLI, XLII, XLIII.

⁸ FROMONT, Cécile. "Dancing for the King of Congo from Early Modern Central Africa to Slavery-Era Brazil". In: *Colonial Latin American Review*, Londres, vol. 22, n. 2, p. 184-208, 2013.



iconográfico de “usos e costumes”, que priorizava a documentação de tipos humanos e suas práticas culturais, em vez de cenários detalhados. Ao retratar as figuras de forma isolada, Julião generaliza e abstrai as características individuais, removendo-as de contextos históricos ou geográficos específicos. Essa estratégia reforça a ideia de uma condição colonial homogênea e expõe uma visão imperialista que subordina a diversidade cultural e social ao poder colonial português, como ressalta Sílvia Lara. A única exceção são as cenas de mineração em Serro Frio, onde a inclusão de paisagens detalhadas serve para contextualizar o trabalho escravo, mesmo assim, o foco principal permanece nas figuras humanas e em suas atividades.⁹

ANÁLISE DOS AMULETOS NA OBRA DE JULIÃO

As aquarelas de Julião destacam-se pela tentativa de criar vestígios visuais de adereços e objetos de proteção, como amuletos em diferentes formatos, cordões, crucifixos e terços católicos, elementos que revelam a complexidade da cultura material e das práticas religiosas das pessoas negras retratadas. Quase metade das aquarelas representam indivíduos negros, pertencentes a diversas classes e categorias sociais. A distinção entre pessoas descalças e calçadas é um indicativo importante na narrativa visual de Julião: enquanto as primeiras geralmente representam escravizados, as segundas sugerem a condição de livres ou forros.

Organizei a análise das aquarelas, cujas pessoas foram representadas visualmente com amuletos, em dois conjuntos. No primeiro conjunto de aquarelas (Figuras 19, 20 e 21), Carlos Julião sistematizou os vestígios visuais de pessoas escravizadas que trabalhavam em ambiente urbano. Essas pessoas escravizadas que trabalhavam como vendedores, utilizavam amuletos e terços católicos no cotidiano. O vendedor de água carrega um terço de contas pretas e um amuletopendurado ao pescoço, que parece ser de couro. O amuleto tem formato de losango e com detalhes em amarelo (Figura 19).

9 LARA, Silvia Hunold. “Customs and Costumes: Carlos Julião and the Image of Black Slaves in Late Eighteenth-Century Brazil”, In: *Slavery & Abolition*, Londres, vol. 23, n. 2, 2002.

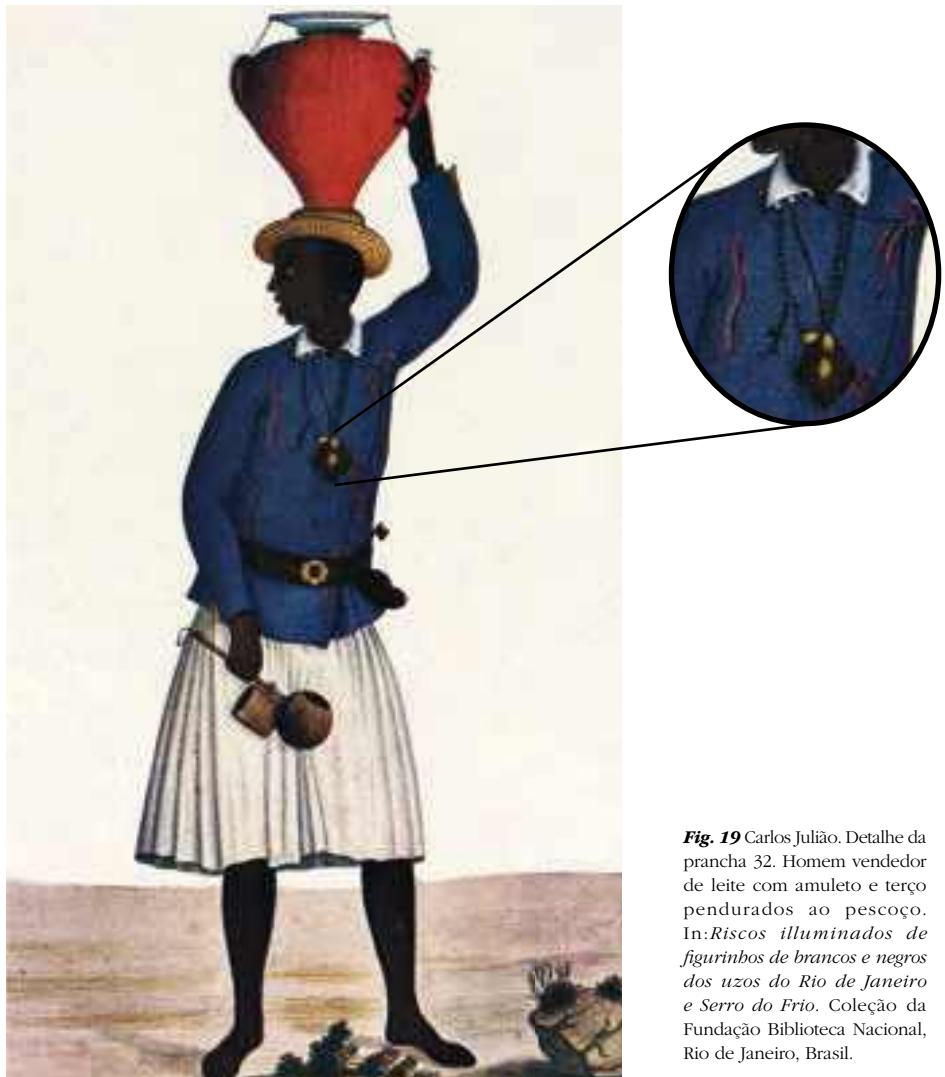


Fig. 19 Carlos Julião. Detalhe da prancha 32. Homem vendedor de leite com amuleto e terço pendurados ao pescoço. In: *Riscos illuminados de figurinhas de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Coleção da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil.

A mulher vendedora de alimentos, que transporta uma bandeja de frutas na cabeça e uma criança nas costas, usa um fascinante conjunto de objetos que fazem referência ao contexto africano e colonial (Figura 20). Da faixa de tecido na cintura pendem dois saquinhos brancos e pequenos objetos amarelos e vermelhos – esses berloques são uma versão inicial dos balangandãs, que se popularizaram no século XIX. Ela também ostenta brincos e pulseiras de contas vermelhas e amarelas, um colar de contas brancas e outro preto. A origem africana dessa mulher é evidenciada pelas marcas de escarificação nos braços. Por fim, ela usa um amuleto de couro sustentado por um cordão vermelho, em formato retangular.



Fig. 20 Carlos Julião. Detalhe da prancha 33. Mulher de origem africana (marcas de escarificação nos braços) com berloques pendurados à cintura, brincos, pulseiras de contas vermelhas e amarelas, colares branco e preto, e um amuleto de couro com cordão vermelho. In:*Riscos illuminados de figurinhas de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Coleção da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil.

Na Figura 21, duas mulheres carregam berloques em formato de figa, pimenta e frutinhas vermelhas, pendurados à cintura por uma faixa da mesma cor. A mulher à esquerda que carrega uma criança branca nas costas está calçada com tamancos vermelhos, indicando sua condição de forra. Ela usa um pequeno amuleto em formato retangular pendurado ao pescoço, colar e pulseiras de contas vermelhas e berloques pendurados à faixa de tecido amarrada aos quadris. Dentre os berloques, há uma peça de coral vermelho.¹⁰ A outra vendedora, que está representada na mesma prancha, carrega um cesto de galinhas, e certamente é escravizada porque está descalça. É de origem africana, como atestam as marcas de escarificação nos braços. Ela usa colares, pulseiras de contas, berloques (dois saquinhos e duas miniaturas de cajus vermelhos) pendurados à faixa amarela pendurada na cintura e um amuleto, que está coberto pelo pano que cobre a parte superior do corpo.

¹⁰ ALVES, Rogéria Cristina. "Marfim, corais e ouro: um estudo sobre determinados bens materiais da população alforriada (Minas Gerais, Século XVIII)". In: SILVA-SANTOS, Vanicléia; SYMANSKI, Luís Cláudio Pereira; HOLL, Augustin. (Org.). *Arqueologia e história da cultura material na África e na diáspora africana*. vol. 1. Curitiba: Brazil Publishing, 2019. p. 363-392.

Para as comunidades negras no Brasil dos séculos XVIII e XIX, as contas ou missangas de vidro podiam ser apenas adornos, ou uma importante referência religiosa, ou parte da identidade das pessoas na diáspora. As contas vermelhas eram as mais valorizadas no Rio de Janeiro, por exemplo. A preferência por essa cor pode ser porque afastava energias negativas ou porque era associada à religiosidade das pessoas ou porque eram bastante valorizadas no mercado. Portanto, as cores têm seus significados no contexto africano e afrodiáspórico, que podiam ser de proteção, de luto, estético ou de status social.¹¹



Fig. 21 Carlos Julião. Duas mulheres negras vendedoras usam amuletos, berloques e outras adereços. In: *Riscos iluminados de figurinhas de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*, prancha 31. Coleção da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil.

11 BRITO, Patricia. O Cais do Valongo e suas contas: comércio e participação escrava. In: SILVA-SANTOS, Vanicléia; SYMANSKI, Luís Cláudio Pereira; HOLL, Augustin. (Org.). *Arqueologia e história da cultura material na África e na diáspora africana*. vol. 1. Curitiba: Brazil Publishing, 2019. p. 330-334; SUGIMATSU, Isabela. Para adornar e proteger: contas de colar, corpos e escravidão. In: SILVA-SANTOS, Vanicléia; SYMANSKI, Luís Cláudio Pereira; HOLL, Augustin. (Org.). *Arqueologia e história da cultura material na África e na diáspora africana*. vol. 1. Curitiba: Brazil Publishing, 2019. p 311-335. ALVES, João Gustavo; LESSA, Andrea. Nada além de contas: os bens pessoais dos pretos novos do cemitério do Valongo. In: *Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica*, Belo Horizonte vol. 18, n. 1, p. 46-53, jan.-jun. 2024.

O segundo conjunto que selecionei são três aquarelas, que retratam três mulheres negras usando chapéus e turbantes sofisticados, capas escuras, blusas, faixas avermelhadas na cintura, saias longas e sapatos vermelhos (Figuras 22, 23 e 24). Neste grupo de aquarelas, Julião associa a adesão ao catolicismo e a ascensão social a um afastamento gradual dos amuletos tradicionais, sugerindo uma integração mais profunda à cultura colonial. Todas as mulheres neste conjunto seguram terços e usam pulseiras e colares de contas brancas e vermelhas, além de brincos.

A Figura 22 destaca uma mulher negra de alta hierarquia, vestida com um tecido de seda sob uma capa escura, usando pulseiras de coral vermelho e uma penca de balangandãs com miniaturas de frutas, chave, folha, figa e dente em metal — elementos que reforçam seu status social. Certamente, Julião presenciou festas do Rosário nas cidades que visitou no Brasil e observou que trajes e objetos específicos indicavam a posição elevada de alguns membros das irmandades negras. Neste exemplo, o terço na mão da figura reforça essa interpretação, assim como sua vestimenta, semelhante a uma opa, traje tradicional católico ainda utilizado por integrantes dessas irmandades nos dias atuais.

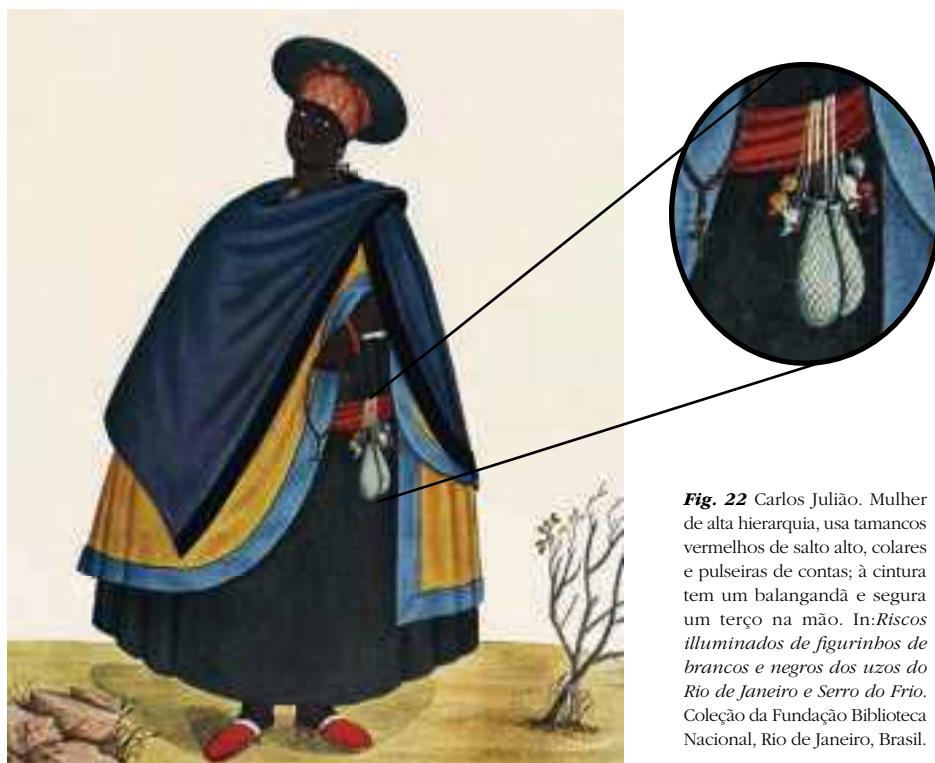


Fig. 22 Carlos Julião. Mulher de alta hierarquia, usa tamanhos vermelhos de salto alto, colares e pulseiras de contas; à cintura tem um balangandã e segura um terço na mão. In: *Riscos iluminados de figurinhas de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Coleção da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil.

Julião foi um dos poucos, se não o único artista do século XVIII a documentar de forma sistemática a vida cotidiana, as vestimentas e os adornos das pessoas negras no Brasil colonial. Julião tinha um olhar atento aos detalhes dos amuletos e isso permite uma análise mais ampla do contexto em que os amuletos eram usados e sua relação com a identidade e a proteção espiritual.

Além dos amuletos pendurados ao pescoço, na cintura ou integrados a outros adornos, como os balangandãs, Julião também notou o uso de terços católicos e explorou esse material para mostrar a coexistência de elementos africanos e europeus no contexto colonial do Brasil. As figuras 23 e 24 mostram mulheres bem-vestidas, usando adereços de distinção social, como sapato, tamancos, meias, chapéu, turbante, roupas ostentosas, capas, colares e pulseiras de conta, fitas vermelhas na parte anterior do pescoço e, por fim, o terço católico. Na visão de Julião, provavelmente, esses objetos juntamente com o conjunto da vestimenta eram indicativos de adaptação ao mundo colonial.



Fig. 23 Carlos Julião. Detalhe da prancha 28. Mulher bem-vestida com sapato de salto alto vermelho, usa colares e pulseiras de contas e segura terço de contas brancas na mão direita. In: *Riscos iluminados de figurinhas de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Coleção da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil.



Fig. 24 Carlos Julião. Detalhe da prancha 30. Mulher bem-vestida com tamancos de salto alto vermelho, usa colares e pulseiras de contas e segura terço de contas marrom na mão direita. In:*Riscos iluminados de figurinhas de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serra do Frio*. Coleção da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil.

Enquanto os documentos escritos, como os processos da Inquisição e as Devassas Eclesiásticas, descrevem os amuletos como objetos de feitiçaria ou superstição, as aquarelas de Julião oferecem uma perspectiva visual diferente. Os amuletos eram objetos de poder, e não serviam para causar malefícios, mas para proteger as pessoas. Assim, estas aquarelas ajudam a contextualizar os usos e os tipos de amuletos, incluindo escapulários, no cotidiano das pessoas, mostrando como objetos de proteção estavam integrados ao cotidiano dos moradores negros, mestiços e brancos configurando a convergência de valores espirituais de origem e de imposição colonial.

As Figuras 25 e 26 mostram mulheres usando escapulários católicos. A figura 26 mostra uma mulher mestiça, bem-vestida, sendo galanteada por um senhor branco com uma carta na mão. Ela está usando um escapulário pendurado no pescoço por um cordão vermelho amarrado por um laço, colares e pulseiras de contas, brincos de metal e chapéu. A Figura 26, por sua vez, mostra uma mulher branca, bem-vestida, usando um colar de contas e um escapulário sustentando por um cordão vermelho, cujo laço aparece na nuca. Ambas também usam um crucifixo pendurado ao pescoço, juntamente com o escapulário, que tem formato quadrado.



Fig. 25 Carlos Julião. Mulher mestiça usando amuleto e joias feitas de contas. In: *Riscos iluminados de figurinhas de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*, prancha 23. Coleção da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil.



Fig. 26 Carlos Julião. Mulher branca da élite colonial no século XVIII. Vestida com elegância, ela exibe um escapulário preso por uma fita vermelha com laço no pescoço, acompanhado de uma cruz pendurada em cordão dourado. Completa o visual com um colar e pulseiras de contas, além de brincos vermelhos. In: *Riscos iluminados de figurinhas de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*, prancha 23. Coleção da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil.

Por fim, Carlos Julião retratou de forma sistemática os amuletos e escapulários que observou nas cidades que visitou, conferindo formatos, cores e significados. Esses amuletos e escapulários, que tinham formato retangular, quadro e de losango, eram semelhantes a pequenas bolsinhas. Feitos de couro, apresentavam uma aparência rígida, como se pode notar pela forma como aparecem pendurados no colo das pessoas. Um cordão de tecido vermelho, preso às pontas superiores das bolsinhas, servia para sustentá-las. Em geral, as pessoas representadas com esses amuletos também usavam berloques pendurados em faixas de tecido amarradas à cintura, bem como exibiam colares e pulseiras de contas e objetos católicos, como terços. Nos vestígios visuais deixados por Carlos Julião, a cor vermelha aparece na maioria dos colares, pulseiras e berloque usados por mulheres. Isso indica que o vermelho tinha um significado cultural profundo para as pessoas de origem africana e brancas, uma vez que era associada à proteção e ao poder espiritual.

Os vestígios dos amuletos de Julião aproximam-se das narrativas documentais e revela que havia tipos de amuletos e escapulários que podiam ser usados publicamente em áreas urbanas e outros que eram proibidos pelas autoridades religiosas, como as bolsas de mandinga. Essas fontes imagéticas evidenciam a necessidade de diferenciar objetos de poder usados por pessoas negras publicamente, tais como amuletos, escapulários e balangandãs de outros usados sigilosamente. Todos esses objetos continham ingredientes, cujos poderes de proteção podiam ser ativados, mas não podem ser chamados genericamente de bolsas de mandinga. Como já afirmei anteriormente, o termo “bolsa de mandinga” não pode ser homogeneizado para se referir a qualquer objeto pendurado ao corpo, especialmente porque essas “bolsas de mandinga” eram uma forma proibida de objeto de proteção no contexto colonial do Brasil.

CONCLUSÃO

Carlos Julião escolheu retratar as vestimentas e adereços de pessoas brancas e negras, pois notou uma associação entre posição e os tipos objetos que portavam. Seu foco em pulseiras, colares de contas, turbantes, chapéus, tecidos africanos, sapatos e amuletos revela a importância desses elementos na formação das identidades individuais e coletivas. As aquarelas de Julião são, portanto, vestígios visuais de extrema importância para o estudo da cultura material negra no

Brasil setecentista. Elas revelam a complexidade da cultura material e religiosa das pessoas negras, destacando a coexistência de tradições africanas e práticas católicas, especialmente quando amuletos e cruzes eram usados ao mesmo tempo. Embora sua perspectiva seja marcada pelo viés colonial, sua obra oferece um rico panorama visual das hierarquias sociais, das estratégias de resistência e da adaptação ao contexto colonial.

Em suma, a obra de Carlos Julião é fundamental para o estudo dos amuletos no Brasil setecentista porque oferece um registro visual detalhado e contextualizado desses objetos, revelando seu papel na proteção espiritual e na formação das identidades das comunidades negras.





V

ADIVINHAÇÃO COM OBÌ: UMA COMPARAÇÃO DAS TÉCNICAS NOS CULTOS NAGÔ E IORUBÁ NO BRASIL

Rhonnel Américo Silva

Neste ensaio, exploro as raízes espirituais e religiosas da adivinhação com o obì, analisando seu uso nas cerimônias do candomblé da nação nagô e na religião tradicional iorubá. Identifico suas diferenças e semelhanças, além de observar como as singularidades de sua utilização religiosa indicam um processo de reafricanização do culto aos orixás no Brasil. Apresento três maneiras de utilizar o obì na adivinhação no Brasil, sendo que dois desses modelos são comumente praticados na Nigéria e em templos brasileiros que seguem a religião tradicional iorubá. Para realizar minha pesquisa, comparei diferentes métodos de adivinhação com o obì e utilizei relatos orais coletados em entrevistas com sacerdotes e praticantes do candomblé nagô. A pesquisa também analisou os usos do obì entre os iorubás na Nigéria e em templos no Brasil. O objetivo é revelar os simbolismos do obì como ferramenta de linguagem espiritual entre os devotos dos orixás e verificar sua contribuição para o processo de reafricanização do culto aos orixás no Brasil.

A NOZ-DE-COLA OU OBÌ

A noz-de-cola, outro nome do obì, é um fruto que cresce na África Ocidental e é conhecido por vários nomes, como abajá café-do-sudão, cola, mukezu, bizzy,



bissi e gôro. É extraído de uma vagem que se abre e revela seus frutos, que podem ser usadas para fins religiosos ou medicinais, já que tem propriedades estimulantes e pode reduzir o apetite¹. O obì é típico da região equatorial, sendo a Nigéria o maior produtor mundial. Nativo da África, suas árvores podem atingir até 12 metros de altura (Figura 27), com vagens parecidas com as do cacau, que contêm vários frutos de obì (Figuras 28 e 29)



Fig. 27 Árvore de Noz-de-Cola,
Fonte: Canada's Cafe Chronicles,
2021.



Fig. 28 abertura da Casca da
Vagem da Noz-de-Cola, Fonte:
Agrosponce, 2022.

1 A noz-de-cola ou obì é cientificamente denominada de *Cola acuminata*. Cola é um gênero de plantas, cujas variedades mais comuns são obtidas de várias árvores do oeste da África, das Américas Central e do Sul, compreendendo um total de 125 espécies. RIBEIRO, Anderson de Castro. *Pesquisa de bioativos e avaliação da atividade antimicrobiana de extratos hidroetanólicos de Cola acuminata*. 2017. 53f. Dissertação de Mestrado em Biociências Aplicada à Saúde. Universidade Federal de Alfenas, Alfenas/MG, 2017. p.15.





Fig. 29 Vagem Aberta da Noz-de-Cola, Fonte: Agrospice, 2020.

O obì apresenta tamanhos aproximados que variam de 2cm a 6cm, com uma coloração que vai do vinho ao tom esbranquiçado (Figura 30). O obì pode se subdividir em vários gomos – subdivisão que pode variar entre dois e seis gomos.



Fig. 30 Colorações Naturais do Obì, Rhonnel Américo Silva (Arquivo Pessoal), Fotografia: Frederico Lopes, 2020.

Apesar de pouco conhecida no Ocidente por suas aplicações religiosas, a noz-de-cola foi de extrema importância no comércio transatlântico e transaariano, tendo sido trocada por diferentes bens valiosos. No século XIII, era trocada por ouro, sal, marfim e escravos devido aos seus benefícios para a saúde. Esse comércio foi essencial para o desenvolvimento da África Ocidental, especialmente no Sudão Central, impulsionado pela expansão islâmica. Muçulmanos, atraídos pelas propriedades estimulantes da noz-de-cola, disputaram as rotas comerciais com os portugueses entre os séculos XIII e XIX².

² LOVEJOY, Paul E. *Caravans, of Kòlà The Hausa Kòlà Trade 1700-1900*. Nigeria: Ahmadu Bello University Press Limited, 1980.

O obì é muito respeitado como oráculo em várias comunidades africanas, além do seu uso divinatório, é usado também como alimentos, bebidas, tinturas, recepções sociais, e é empregado em códigos de comunicação não verbal denominados *Aroko*. Na prática religiosa, o obì é usado em rituais e para resolver conflitos sociais. Os devotos interpretam a posição em que as partes da noz caem, como parte do processo de comunicação com os orixás, prática vista como uma conexão direta com o mundo espiritual, onde as mensagens das divindades são transmitidas.

O OBÌ NO ILÈ ÒRÌSÀ ÈMILÁ – TEMPLO IROSUN AJE³

O Templo Irosun Aje - Ilè Òrìsà Èmilá foi fundado por mim em 2007, seguindo a tradição do candomblé nagô. Ao longo do tempo, fui orientado por meu mentor Babá Kòlá⁴, um sacerdote iorubá (Figura 31), e adaptamos algumas práticas do candomblé, o que alterou a dinâmica dos rituais, incluindo mudanças no vestuário, onde agora usamos trajes africanos (Figura 31), em vez dos típicos da cultura nagô.



Fig. 31 Sacerdote Nigeriano e Babá Fátolá no Ilè Òrisà Èmilá, Arquivo Pessoal de Rhonnel Américo Silva. Fotografia: Frederico Lopes, 2021.

3 A grafia do nome do templo está em idioma iorubá, a pronúncia em português é Ilê Orixá Èmilá- templo Irossun Ajé.

4 *Bamikole Ojo Kolawole* é Arabá de Ijerô no estado de Ekiti na Nigéria, rei do culto de Ifá na região.



Fig. 32 Festa dos Orixás no Ilê Òrisà Èmilá, Arquivo Pessoal de Rhonnel Américo Silva. Fotografia: Frederico Lopes, 2016.

Com as transformações no templo, seguimos o culto iorubá, mas sem deixar de lado as práticas da umbanda, que faz parte da minha trajetória espiritual desde antes da minha iniciação no candomblé nagô, em 1996. No Templo Irosun Aje, o obì está presente em quase todos os rituais, além dos instrumentos, insígnias e outros elementos africanos que passaram a fazer parte da dinâmica religiosa do templo e dos seus devotos – algo que pode ser observado na Figura 33, onde realizo um ebó (ritual de purificação) utilizando o *opon-ifá*⁵, com *ierossun*⁶, *iroké-ifá*⁷, *irukeré*⁸ e diversos obìs.

Nos rituais do templo, o obì é usado para se comunicar com os orixás, sendo uma prática comum a todos da comunidade, ao contrário do que acontece no candomblé nagô, onde apenas os líderes têm acesso a essa adivinhação. Na tradição iorubá, o obì é uma poderosa ferramenta de ligação entre humanos e orixás. Os vegetais, especialmente o obì, têm um papel importante nessas crenças, devido às suas propriedades mágicas e terapêuticas.

5 *Opón-ifá*: tábua ritualística de madeira - circular ou retangular, adornada com entalhes místicos, onde esparrama-se o *ierossun* para imprimir *odu* (signos sagrados) para rezas e rituais.

6 *Ierossun*: pó amarelo obtido de uma árvore sagrada chamada *Pterocarpus osun*, corroída naturalmente pelos cupins. É utilizado para marcar os signos dos *odus* no *opon-ifá*, nos rituais sagrados de *Ifá*.

7 *Iroké-ifá* ou *Irofá*: sineta ritualística usada pelos sacerdotes de *Orumilá-Ifá* para invocações sagradas. Geralmente é feita de madeira, mas também pode ser fabricada em bronze ou marfim (como a que está nas fotos).

8 *Iruckeré*: Confeccionado com cauda de boi, de búfalo ou de cavalo, têm as finalidades de afastar os espíritos para o seu espaço sagrado, eliminar as adversidades da comunidade e de atrair prosperidade. Na Nigéria, os babalaôs e nobres os usam como símbolos de status e proteção.



Fig. 33 Babá Fátolá realizando ritual de ebó, com Irofá, Irukérê, Opon e Obìs.
Fotografia: Frederico Lopes, 2024.

O *obì* é classificado em várias categorias, dependendo do número de partes em que se divide, que pode variar de dois a seis gomos. Essas divisões dão nomes específicos ao *obì*, e indicam suas funções religiosas. O *obì* é um objeto sagrado, profundamente ligado às crenças dos que adoram os orixás como os iorubás. Ele possui um valor simbólico importante, tanto nas culturas africanas quanto nos templos de religiões de matrizes africanas no Brasil, onde é utilizado em cerimônias. Além disso, o valor comercial do *obì* também está associado à sua função religiosa, contribuindo para a legitimidade e tradição das crenças em que os orixás são centrais.

OBÌ: MENSAGEIRA DOS ORIXÁS E A ADIVINHAÇÃO

Um dos mitos sagrados presentes no odu-Ifá *Ose'bilé* conta que, nos tempos em que não havia limite entre o “céu” e a “Terra”, quando orixás e humanos conviviam em acordos definidos de relacionamento, uma mulher quebrou esse

acordo – **essa mulher era *Obì*!** Ela era uma comerciante de ervas medicinais que mantinha contato com muitos seres humanos e com os orixás. Por conhecer tanto as divindades quanto os humanos, fofocava demais. Certa vez, quando os orixás estavam reunidos em uma comemoração anual sagrada, definindo o que poderia ser exigido dos seres humanos para proporcionar mais chuva às suas plantações, *Obì* os espiou e rapidamente saiu espalhando entre os seres humanos os planos dos orixás. Mas sua fofoca chegou aos ouvidos dos orixás. Exu, orixá que pode estar em vários lugares ao mesmo tempo e que tem o domínio sobre a comunicação, se encarregou de denunciar a fofoca a todos os orixás. Os orixás, enfurecidos com a mulher ousada – que rompeu o acordo entre eles e os humanos, revelando projetos divinos aos seres terrenos – exigiram de *Olodumare* (Deus Criador) uma providência sobre o caso. Depois de muito debate entre os orixás, a maioria decidiu que *Obì* deveria ser esquartejada como penalidade pela sua transgressão. Após longa reflexão, *Olodumare* sentenciou: “– Como penalidade pela transgressão de *Obì*, ela está fadada a fazer o que mais gosta: fofocar sobre o que vocês, orixás, querem dizer aos seres humanos!” O Criador juntou os pedaços da fofoca esquartejada, insufiou seu hálito divino, a envolveu em um pano branco e a lançou na terra. Em poucos instantes, cresceu uma árvore com vagens que se abriam e continham vários frutos de *obì*. Os seres humanos, depois de muita tentativa, descobriram que o *obì* servia para se comunicar com os orixás.

O fruto é oferecido aos orixás, depois dividido em várias partes, tendo seus olhos (miolo) arrancados e ofertados aos orixás, e então é lançado ao solo, comunicando as mensagens divinas de acordo com o posicionamento das suas partes. Ou seja, a cada fruto do *obì* ofertado às divindades, a punição de *Obì* se repete, assim como sancionado pelo Criador: a fofoca *Obì* está fadada a fofocar eternamente, transmitindo as mensagens dos orixás aos seres humanos. O mito se reproduz na ação do uso do *obì* como oferenda aos orixás: o *obì* é esquartejado (dividido em partes); seus olhos são arrancados e colocados sobre as insígnias que representam os orixás (para que veja o que eles fazem) e, ao ser lançado ao solo (como fez *Olodumare* no princípio), ele “fofoca” (comunica) suas mensagens.

A história mitológica não só revela as origens do *obì* como instrumento de adivinhação, mas também explica porque esse fruto assume o papel sagrado de mensageiro divino. Assim, o *obì* funciona como um oráculo para comunicação direta com os orixás, especialmente para validar oferendas.



COMPARAÇÃO DE TÉCNICAS DE INTERPRETAÇÃO DO OBÌ NA ADIVINHAÇÃO NO CULTO NAGÔ E IORUBÁ

O processo de adivinhação é semelhante tanto no culto nagô quanto no iorubá. Antes de dividir o obì, a liderança religiosa a oferece a um orixá, que enviará as mensagens aos devotos. A ofertante segura os obìs, faz suas orações e, em seguida, coloca-os nos assentamentos dos orixás. Essa ação cria a conexão necessária para a transmissão das mensagens e pedidos. Após as oferendas, o obì é dividido e lançado ao solo para que as mensagens divinas sejam interpretadas; os gomos são partilhados entre os presentes e com o orixá propiciado. As interpretações do posicionamento em que os gomos caem ajudam a entender o que as divindades comunicam durante os rituais.

Existe uma diferença de obìs e de interpretação dos obìs na consulta no candomblé nagô e no iorubá. Nos templos de candomblé nagô, em geral, usa-se nas consultas o obì de dois gomos – de origem nacional. Após lançado, a forma como o obì cai (se as partes ficam com a face interna para cima ou para baixo) indica a resposta: “sim”, “não” ou “incerto”. Alguns sacerdotes também utilizam dois obìs de dois gomos para essas consultas, lançando as partes juntas, buscando respostas afirmativas ou negativas para o que foi questionado. No método iorubá, utiliza-se apenas um obì de quatro partes na adivinhação — de origem africana —, no qual se observa o número de partes que caem com a face interna voltada para cima ou para baixo, além de identificar o número de gomos classificados como masculinos e femininos que ficam com a parte interna exposta. Assim, nos dois métodos iorubá apresentados neste ensaio, além das respostas objetivas (sim/não), também são fornecidas mensagens complementares, que variam entre cinco e nove possibilidades de informação, dependendo do método utilizado.

Devido à complexidade da análise dos dois métodos de origem iorubá, apresento a seguir, de forma detalhada, como ocorre a interpretação e a observação dos gomos do obì, bem como sua identificação em gomos masculinos e femininos.

A Figura 34 mostra os gomos de obì que terminam com uma linha reta, são identificados como masculinos (**Ako**). A Figura 35 mostra gomos que terminam com duas linhas, são identificados como femininos (**Abo**).



Fig. 34 Ako Obi (Gomos do obì masculino) Arquivo Pessoal de Rhonnel Américo Silva.
Fotografia: Frederico Lopes, 2020.



Fig. 35 Abó Obi (Gomos do obì feminino), Arquivo Pessoal de Rhonnel Américo Silva.
Fotografia: Frederico Lopes, 2020.

Todo obì composto por quatro gomos têm dois gomos masculinos e dois femininos. Alguns sistemas de adivinhação utilizam essa dualidade de gênero para dar significados adicionais. Nesses sistemas, onde observa-se o número de gomos masculinos e femininos que caem com a face interna voltada para cima, são possíveis nove configurações: um gomo masculino voltado para cima (**ilerá**) simboliza saúde; um gomo feminino voltado para cima (**aje**) simboliza prosperidade; um gomo masculino e um feminino voltados para cima (**ejíre**) representam parcerias; dois gomos masculinos voltados para cima (**ákòran**) simbolizam progresso; dois gomos femininos (**èrò**) representam amor; dois gomos masculinos e um feminino (**akítá**) simbolizam triunfo sobre dificuldades; dois gomos femininos e um masculino (**obítá**) referem-se a questões familiares; quatro gomos voltados para cima (**alaáfia/ogbe**) indicam paz e abertura de caminhos; quando todos caem com a parte interna voltada para baixo (**idiwò/òyèkú**), pode representar vitória sobre inimigos ou o fim de ciclos.



No Ilê Òrìṣà Èmilá – Templo Irosun Aje, o método usado se concentra em observar apenas se os gomos estão voltados para cima (abertos) ou para baixo (fechados), ignorando se são masculinos ou femininos, resultando em cinco possibilidades de interpretação.



Fig. 36 *Òkànràn* (Um gomo de Obì, faces internas para cima), Arquivo Pessoal de Rhonnel Américo Silva.
Fotografia: Frederico Lopes, 2020.



Fig. 37 *Èjifé* (Dois gomos de Obì, faces internas para cima), Arquivo Pessoal de Rhonnel Américo Silva.
Fotografia: Frederico Lopes, 2020.

Assim, as configurações possíveis são: ***Òkànràn*** (um gomo voltado para cima) indica que algo está incompleto, sendo necessário empenho e fé para que tudo dê certo (Figura 36); ***Èjifé*** (dois gomos com a face voltada para cima) que significa que está tudo certo, resposta afirmativa (Figura 37); ***Ètá/Ètawà*** (três gomos com a face voltada para cima) alerta sobre brigas e obstáculos, problemas na rua, indicando que há algo errado, se cair duas vezes fala de comemorações (Figura 38).



Fig. 38 **Ètá / Ètawà** (Três gomos de Obì, faces internas para cima), Arquivo Pessoal de Rhonnel Américo Silva.
Fotografia: Frederico Lopes, 2020.



Fig. 39 **Òyékú** (Quatro gomos de Obì, faces internas para baixo), Arquivo Pessoal de Rhonnel Américo Silva.
Fotografia: Frederico Lopes, 2020.



Fig. 40 **Àlàáfià** (Quatro gomos de Obì, faces internas para cima), Arquivo Pessoal de Rhonnel Américo Silva.
Fotografia: Frederico Lopes, 2020.

Quando os quatro gomos do obì caem com as faces voltadas para baixo, essa configuração é denominada **Òyékú** e indica conquista sobre os inimigos ou boa sorte, podendo também indicar uma resposta negativa para o que for questionado (Figura 40). A última configuração possível nesse método, chamada de **Àlàáfià**, surge quando os quatro gomos do obì caem com as faces voltadas

para cima, revelando que está tudo certo, uma resposta positiva, simbolizando paz e caminhos abertos (Figura 40).

No candomblé nagô, predomina o uso do obì de dois gomos, cultivado no Brasil. A utilização do obì como elemento divinatório nessa tradição religiosa proporciona respostas objetivas e ocorre de forma pontual em momentos religiosos específicos. Por outro lado, o obì de quatro gomos é mais comum entre os praticantes da religião tradicional iorubá. Para os seguidores desse modelo religioso, o obì de quatro gomos (de origem africana) apresenta cinco ou nove configurações — dependendo do método utilizado — que transmitem mensagens e orientações mais amplas, indo além das respostas objetivas de “sim” ou “não”. Os adeptos da religião tradicional iorubá utilizam o obì com maior frequência em comparação aos devotos do candomblé nagô, onde o obì está presente durante todos os momentos de oferenda aos orixás.

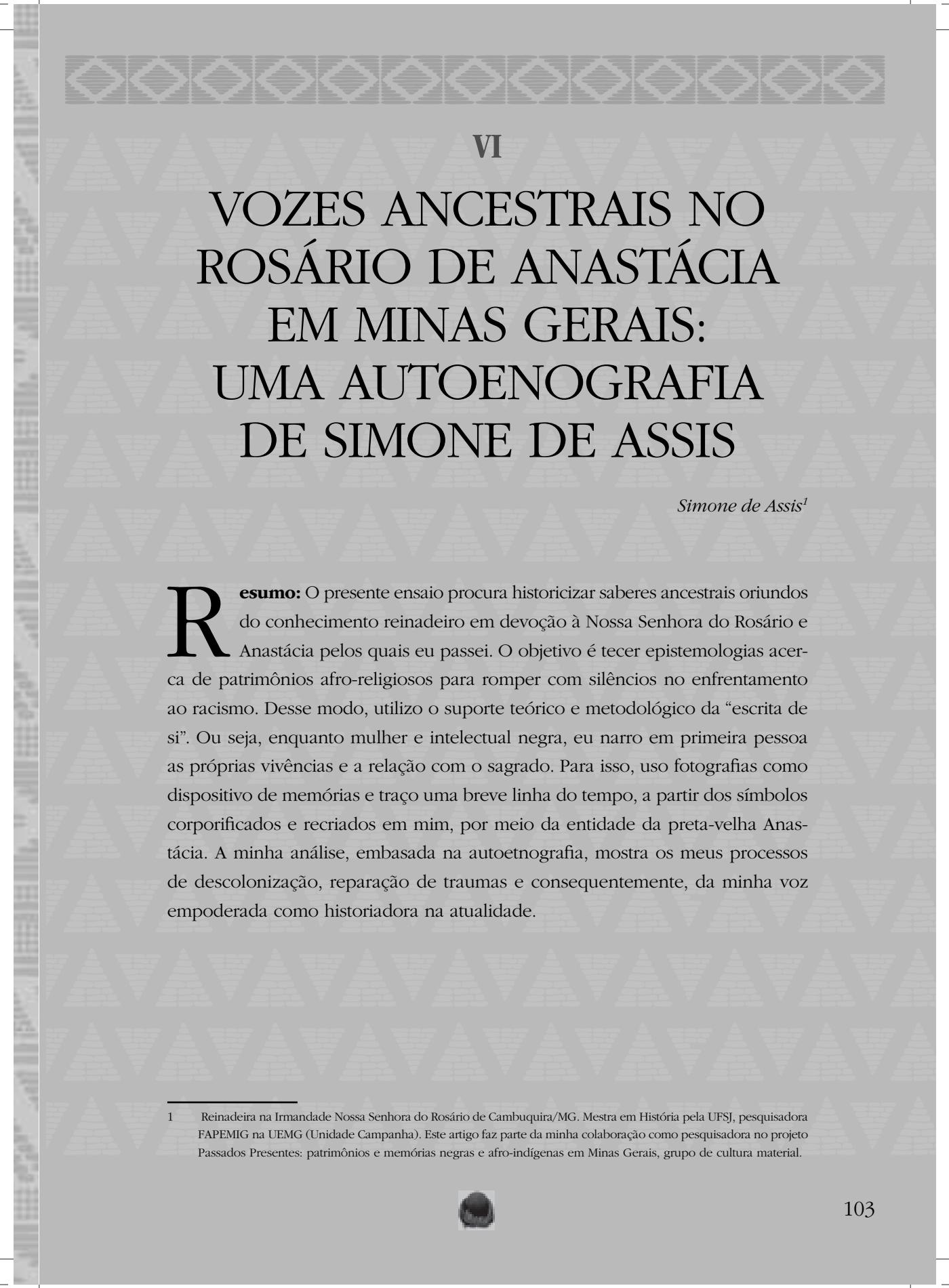
A utilização cada vez mais frequente do obì africano no culto aos orixás tem provocado algumas tensões entre os praticantes do candomblé nagô e os adeptos da religião tradicional iorubá no Brasil. Há uma disputa para provar a legitimidade dos métodos de adivinhação por meio do obì, cuja utilização é frequente e de domínio comum entre aqueles que se identificam com a religião tradicional iorubá. Já para os praticantes do candomblé nagô, o uso do obì de dois gomos, de origem nacional, é o que predomina nas práticas, sendo sua utilização pontual. Além disso, sua manipulação e interpretação são de domínio exclusivo dos sacerdotes, sacerdotisas ou daqueles com anos consideráveis de iniciação religiosa.

CONCLUSÃO

A noz-de-cola, no culto aos orixás, ocupa uma função de destaque. O obì é utilizado para revelar o desejo dos orixás e como instrumento de adivinhação, transmitindo mensagens que orientam os devotos. No candomblé nagô, prevalece o uso do obì de dois gomos, enquanto o obì de quatro gomos é mais frequente entre os adeptos da religião tradicional iorubá. Essa distinção reflete um processo de reafricanização do culto aos orixás no Brasil, onde a utilização de elementos africanos, como o obì, reforça a legitimidade das práticas religiosas. Embora existam diversas formas de uso do obì na adivinhação, os métodos abordados nesta pesquisa são os mais comuns no Brasil.

Esse ensaio não tem a intenção de classificar a eficácia dos métodos, pois, ao longo da pesquisa sobre o tema, percebi que as habilidades na interpretação do obì como instrumento de adivinhação são resultado da experiência de quem o utiliza independentemente do método escolhido. No Ilè Ọrìṣà Èmilá – Templo Irosun Aje, o obì é um símbolo essencial na construção da identidade coletiva, servindo como um meio de comunicação espiritual compartilhado por todos os devotos. A frequência do uso do obì nos rituais distingue os membros desse templo, fortalecendo o senso de pertencimento. Assim, o obì vai além de um instrumento de adivinhação: é um mecanismo linguístico e espiritual que marca identidades e diferencia práticas. Compreender essas dinâmicas é fundamental para valorizar as religiões de matriz africana e combater





VI

VOZES ANCESTRAIS NO ROSÁRIO DE ANASTÁCIA EM MINAS GERAIS: UMA AUTOENOGRAFIA DE SIMONE DE ASSIS

Simone de Assis¹

Resumo: O presente ensaio procura historicizar saberes ancestrais oriundos do conhecimento reinadeiro em devoção à Nossa Senhora do Rosário e Anastácia pelos quais eu passei. O objetivo é tecer epistemologias acerca de patrimônios afro-religiosos para romper com silêncios no enfrentamento ao racismo. Desse modo, utilizo o suporte teórico e metodológico da “escrita de si”. Ou seja, enquanto mulher e intelectual negra, eu narro em primeira pessoa as próprias vivências e a relação com o sagrado. Para isso, uso fotografias como dispositivo de memórias e traço uma breve linha do tempo, a partir dos símbolos corporificados e recriados em mim, por meio da entidade da preta-velha Anastácia. A minha análise, embasada na autoetnografia, mostra os meus processos de descolonização, reparação de traumas e consequentemente, da minha voz empoderada como historiadora na atualidade.

¹ Reinadeira na Irmandade Nossa Senhora do Rosário de Cambuquira/MG. Mestra em História pela UFSJ, pesquisadora FAPEMIG na UEMG (Unidade Campanha). Este artigo faz parte da minha colaboração como pesquisadora no projeto Passados Presentes: patrimônios e memórias negras e afro-indígenas em Minas Gerais, grupo de cultura material.



ROSÁRIO DE ANASTÁCIA

ORIGEM DA PESQUISA

Saravá de Nzâmbi! Salve Maria! Aweto! Peço licença aos ancestrais para iniciar este texto. Memórias pessoais me levam até o ano de 2013, quando iniciei o curso de História na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) e comecei a trabalhar como bolsista no Laboratório de Ontologia e Patrimônio Ártemis². Uma das primeiras ações que realizei foi organizar o catálogo sobre Congados, Folias, Maracatus e grupos de cultura negra na região das Vertentes em Minas Gerais.³ O Congado Nossa Senhora do Rosário e Escrava Anastácia, de Tiradentes, liderado pelo Capitão Claudinei Matias do Nascimento, mais conhecido como Mestre Prego, impactou profundamente o meu imaginário, pois a bandeira daquele Congado trazia a tradicional imagem de Nossa Senhora do Rosário e a de Anastácia, a santa negra com a máscara de flandres, que até então eu desconhecia (Figura 41).

² Bolsa de auxílio socioeconômico da UFSJ.

³ A Profª, Drª. Glória Ribeiro do Departamento de Filosofia e Métodos UFSJ coordenava o Laboratório. Os bolsistas anteriores fizeram os registros e elaboraram a documentação dos grupos de cultura negra na região.



Fig. 41 Nesta foto, Mestre Prego (Capitão Claudinei Matias do Nascimento) estava na casa e ateliê da família dele em Tiradentes-MG. O Mestre usa blusa branca com a estampa de Nossa Senhora do Rosário, calça branca, duas guias religiosas e o rosário com contas de lágrimas de Nossa Senhora. Está sentado e segurando o cajado de Capitão. Ao lado direito está a bandeira do Congado, com estampas de Nossa Senhora do Rosário e Anastácia, bordada de flores e fitas coloridas. Ao fundo, tem um tambor de madeira e outros objetos confeccionados pelo Mestre Prego e a Capitã de canto Lucimar (esposa dele). Foto: Samuel Avelar Jr., 2015.

Anos depois, no final de 2014, fui bolsista de iniciação científica em História, no projeto “Memórias do Cativeiro nos Cantos de Congado”⁴. Logo que soube da aprovação e do recorte específico da pesquisa, o semblante de Anastácia começou a me visitar em sonhos e momentos de quietude no cotidiano, até eu me recordar do catálogo que mencionava o Congado de Tiradentes e demais grupos. Em 2015, quando começamos a pesquisa e percebemos que, além das músicas, precisávamos ouvir o que os mestres e mestras da tradição congadeira tinham a dizer, por meio do suporte metodológico da história oral, sugeri que procurássemos o Capitão Claudinei do Congado de Anastácia, para analisar a representação da insígnia da escravizada com a máscara de flandres para os mestres e mestras do Rosário.

⁴ Silvia Brügger, no Departamento de Ciências Sociais – DECIS/UFSJ, coordenava este projeto, que se atualizou em diferentes versões e que eu trabalhei de 2015 a 2018. Publiquei três artigos nas atas do XIV, XV e XVI Congressos de Produção Científica e Acadêmica da UFSJ. Além disso, sou uma das codiretoras do documentário (*En*) *Cantos do Congado*, ao lado de Silvia Brügger, Samuel Avelar Jr. e Cássia Palha, pelo LIS – UFSJ. Disponível em: https://youtu.be/bWxDYMJQ9-o?si=7T-nbfJr6XVWd0__. Acessado em 02 de setembro de 2024.



Os Reinados, comumente chamados de Congados ou Congadas, dizem respeito ao modo de vida conectado a cosmologia bantu-kongo⁵. Trata-se de uma prática cultural e de fé relacionada à resistência e/ou de ressignificações da diáspora negra, uma vez que remete a rituais do antigo reino do Kongo, dentre demais localidades da África Central e Ocidental dos séculos XV ao XVIII. Reinados são práticas contracoloniais⁶ reelaboradas por africanos no Brasil, no tempo do cativeiro, sobretudo dentro de Irmandades do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, e que reverberam no tempo presente. Atualmente, a manifestação dos Reinados é considerada como patrimônio cultural imaterial de Minas Gerais e do Brasil, pois ocorre em vários estados e cidades brasileiras.

TRANSMISSÃO DE SABERES

As músicas entoadas em manifestações de fé de matrizes africanas e afro-brasileiras, estão relacionadas ao gênero ponto, como afirma o Zelador Cláudio Ti Oxóssi.⁷ Isto é, as canções possuem a dimensão pedagógica, educativa, além do aspecto responsivo de cunho sagrado.⁸ Nesse sentido, apresentamos a toada cantada por Mestre Prego (também conhecido como Capitão Prego), Capitão de Congado Nossa Senhora do Rosário e Escrava Anastásia. Em um dos encontros de ensinamento e partilhas de saberes para o projeto “Memórias do cativeiro nos cantos do Congado”, ele cantou essa toada:



*“Olelê ti lelê ô. Olelê ti lelê ô. Olelê ti lelê ô.
A benção Santo Antônio, ilumina os teus caminhos,
Papai Budegasjá baixou.
Olelê ti lelê ô. Olelê ti lelê ô. Adolelê, lelê ô.
Eu agora vou-me embora, que chegou a nossa hora, a nossa hora.
Você é menino novo, aprendendo a caminhar, contigo há capitão, é.
Olelê ti lelê ô. Olelê ti lelê ô. Adolelê, lelê ô.”*

5 MORAIS, Ana Luzia da. Entre o Sagrado e o Intelectual: o som dos tambores e os caminhos de uma exposição contracolonial na formação de uma reinadeira. In: *Museu Do Samba: 1º Encontro Internacional Samba, Patrimônios Negros e Diásporas. Samba em Revista*. Ano 14. Nº13. 2022.

6 BRASILEIRO Jeremias. *As crianças na Congada no Reinado no Congado*. Uberlândia: Editora Subsolo, 2023.

7 O nome oficial de Cláudio Ti Oxóssi é Cláudio Márcio do Carmo, também teórico em linguística.

8 CARMO, Cláudio Márcio do. Estrutura metafórica, práticas discursivas e a manutenção do sincretismo religioso afro-brasileiro na Umbanda. In: AIRES, Maria Carmen Gomes; CATALDI, Cristiane; MELO, Mônica S. de Souza. (Org.). *Estudos discursivos em foco: práticas de pesquisa sob múltiplos olhares*. 1 ed. vol. 1. Viçosa: Editora UFV, 2011. p. 261-280.



*Eu tô vindo de tão longe, cheghei acá foi muito cedo, é muito cedo.
Muito ouro eu tirei. Sinhazinha estudando, hoje em dia nego é
doutorzinho.
Olelê ti lelê ô. Olelê ti lelê ô. Adolelê, lelê ô.”⁹*

Capitão Prego trouxe nesta canção a presença espiritual e a voz do preto-velho Papai Budegas que, na linha de Santo Antônio, abençoou o caminho de todos que estavam no local. Tratava-se do momento final da vivência sagrada e o preto-velho despedia-se. Antes de partir, gesticulou e cantou para o jovem caixeiro, Adeilson Matias, dizendo: “você é menino novo, aprendendo a caminhar, contigo há capitão, ê.” Tudo indica que era a sinalização de Mestre Prego para o jovem Adeilson Matias assumir o compromisso ancestral para com os segredos e hierarquia de capitães de Congo. Em seguida, Papai Budegas contou sobre a própria história de vida dele: *disse que veio de longe, que chegou cedo e que extraiu muito ouro.* Neste trecho, ele fez alusão à memória de infância no tempo do cativeiro, bem como evocou as memórias do tráfico de pessoas de sociedades africanas levadas para o trabalho forçado nas minas de ouro na região de Minas Gerais, entre os séculos XVII e XIX.

Na sequência, Capitão Prego proferiu a transmissão de saberes para mim: “muito ouro eu tirei. Sinhazinha estudando, hoje em dia nego é doutorzinho.” Naquele momento o olhar e gestual de Papai Budegas, valendo-se do corpo e mediunidade de Mestre Prego, destinou os dizeres a mim, Simone de Assis, a pesquisadora preta e estudante universitária daquele contexto. O recado ancestral era de que a nossa gente negra não sucumbiu aos domínios do sistema da escravidão. Nós sobrevivemos e trabalhamos arduamente para a manutenção da vida, das famílias, dos laços, das culturas, dos saberes, para construção do Brasil e para que as gerações futuras de afrodescendentes pudessem vislumbrar outras possibilidades de existência.

No momento da música de gênero ponto, eu me lembrei das várias lutas de pessoas e movimentos de negritude, como a própria lei de cotas, Lei Nº 12.711/2012, que trouxe a obrigatoriedade de cadeiras universitárias destinadas para pessoas negras, quilombolas, indígenas e de baixa renda. Foi a militância cotista que me

⁹ Música “Partida”, Congado Nossa Senhora do Rosário e Escrava Anastácia, encontra-se no acervo filmico do documentário (*En*) *Cantos do Congado*. Faz parte da entrevista concedida por Congado Nossa Senhora do Rosário e Anastácia/ Tiradentes/MG a Joarez Torres, Samuel Avelar, Silvia Brügger e Simone de Assis, na casa do capitão do grupo, Claudinei Matias do Nascimento (Prego), em 04/11/2015. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1EuPpKU-PMiqbGvgcjXiU8PiJnK5jU_EI/view?usp=sharing



fez sonhar com o ensino superior e me preparar para ocupar uma cadeira que era minha por direito. Essa experiência política me faz honrar e celebrar todo o legado da diáspora negra, todas as pegadas de quem veio antes, abrindo portas para que eu pudesse chegar. Neste contexto, tomei consciência que além de estudos, pesquisas e minha produção acadêmica alicerçadas na Lei 10.639/2003 (atualizada na Lei 11.645/2008), era necessário realizar o movimento interno de recuperar os valores e ensinamentos afrodiáspóricos. Foi no Reinado que tomei a responsabilidade de promover o letramento histórico antirracista, demarcando a participação da população afro e indígena na História.¹⁰

Capitão Prego traz a dimensão sagrada de difundir a devoção ao Rosário com Anastácia através da performance reinadeira, que passa pela rítmica dos sons dos tambores, das danças, das músicas e toda perspectiva contracolonial das festas do Kongo em Minas Gerais e no Brasil. Capitão Prego narrava a própria história de vida, conectado com memórias coletivas do núcleo familiar e sociocultural da região das Vertentes. Ao ouvir e visualizar isso, notei que várias histórias parecidas povoavam as minhas próprias memórias e experiência de territorialidade negra no Sul de Minas. A singularidade da transmissão do Capitão estava presente de diversas formas: na autonomia verbal dele, na criatividade narrativa, na confiança em falar sobre situações sensíveis e complexas do que vem a ser um cidadão afro-brasileiro no país racista em que vivemos.

Em suma, naquela ocasião em que Mestre Prego cantou a toada, ele fez a transmissão destes saberes e valores para as gerações negras mais jovens. Para mim, era um convite para encarar o meu próprio espelho, ou seja, caminhar para o meu interior na procura de autoconhecimento, a fim de ser a força motriz de minha trajetória pessoal, familiar e comunitária.¹¹

¹⁰ ASSIS, Simone de. "Tamborete sagrado, com licença": cantos e contos do Congado. In: XIII Jornada de Estudos Históricos Professor Manoel Salgado-PPGHIS/UFRJ. Rio de Janeiro: Anais da Jornada de Estudos Históricos Professor Manoel Salgado-PPGHIS/UFRJ, 2018. v. 03. p. 961-976; MORAIS, Ana Luzia da. Entre o Sagrado e o Intelectual: o som dos tambores e os caminhos de uma exposição contracolonial na formação de uma reinadeira. In: *Samba em Revista*, Rio de Janeiro, ano 14, n.13. 2022; BRASILEIRO, Jeremias. As crianças na Congada no Reinado no Congado. Uberlândia: Editora Subsolo, 2023.

¹¹ ASSIS, Simone de. *Álbum de família*: experiências de liberdade no pós-abolição. Portal do Bicentenário, 2022. Disponível em: <https://portaldobicentenario.org.br/timeline/album-de-familia-experiencias-de-liberdade-no-pos-abolicao>

IMAGENS DE SI – OLHAR E VOZ DE CURANDEIRAS

A entidade espiritual de Anastácia orientou algumas passagens de minha pesquisa e escrita de iniciação científica do projeto “Memórias do cativeiro nos cantos do Congado” (2015-2016). Este projeto se desdobrou em outros dois “Memórias do cativeiro nos Congados de São João del-Rei e região” (2016-2017) e “Memórias do cativeiro e da liberdade entre os congadeiros da região das Vertentes” (2017-2018), coordenados pela Profa. Dra. Silvia Brügger no curso de História da UFSJ, no qual fui bolsista por três anos consecutivos. Em 2017, recebemos o prêmio “destaque” pelo texto¹² e apresentação no XXIV Seminário de Iniciação Científica: XV Congresso de Produção Científica e Acadêmica da UFSJ. Eu fiquei tão alegre e orgulhosa por tudo!

A entidade espiritual de Anastácia me acompanhava porque, às vezes de maneira consciente, eu cruzava as mãos entre a boca para lembrar-me de algum fichamento, texto, fonte e conectar as ideias no momento da produção acadêmica. Além disso, no primeiro ano da pesquisa, toda vez que eu falava publicamente sobre o andamento ou resultados do projeto, eu era tomada por uma emoção incontrolável, de modo que a minha fala travava e eu chorava. Eu tentava segurar o choro, todavia, era ainda mais angustiante e constrangedor. As lágrimas ensinavam que, as águas salgadas do choro queriam enferrujar e desmantelar a máscara de ferro. Elas vinham para limpar a dor, para lavar as mazelas da colonização, vinham para descolonizar e humanizar. As lágrimas rolavam em processo de autocura. Anastácia me explicou isso, por intuição, quando fui visitar, em 2018, um dos locais onde se proferiu o culto anastaciano¹³, na Irmandade Nossa Senhora do Rosario e São Benedito dos Homens Pretos no Rio de Janeiro, cuja parte superior é o Museu do Negro (Figura 42), localizado na Rua Uruguaiana, 77, região central do Rio de Janeiro.

¹² ASSIS, Simone de; BRÜGGER, Silvia. Memórias do Cativeiro nos Congados de São João del-Rei e Região: Trajetória Familiar. In: *70ª Reunião Anual da SBPC- Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência-UFAL - Maceió / AL*. 2018. São Paulo: UFAL, Maceió / Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, 2018.

¹³ SOUZA, Mônica Dias de. *Escrava Anastácia: construção de um símbolo e a re-construção da memória e identidade dos membros da Irmandade do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos*. 2001. 215f. Dissertação de Mestrado. UFF, Niterói, 2001.





Fig. 42 Simone Assis no Museu do Negro. Simone, de vestido escuro e turbante azul, olha atentamente para a escultura de cerâmica de Anastácia, que está sobre um manequim coberto por um tecido de listas na cor vermelha e areia. Ao fundo há uma corrente de ferro, pintura de um homem negro de costas e o retrato de Anastácia emoldurado, dentre demais elementos. Foto: Juliana Leopoldino, 2018.

O Museu do Negro foi organizado no final da década de 1960 na Irmandade Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, no Rio de Janeiro, cuja construção arquitetônica da Irmandade remete ao século XVIII. Desde a década de 1970, nos anos de chumbo da Ditadura Militar no Brasil, este local expõe símbolos que codificam a historicidade de Anastácia. Ou seja, uma exposição artística reproduzia a litografia de Anastácia, elaborada pelo viajante francês Étienne Arago, no Brasil do século XIX. Assim como demais peças, a litografia mostrava os horrores do período da escravidão, a repressão e crimes contra a violação dos direitos humanos provocados pela ditadura militar brasileira daquele contexto.¹⁴

A imagem de Anastácia gerou diferentes recepções do público. Houve grupos que associaram às lutas de mulheres negras por emancipação; coletivos que interpretaram pela ótica de evocar emblemas da escravidão para mobilizar medidas de reparação pelo maior crime contra a humanidade; outras frentes entenderam que se tratava da denúncia aos tempos sombrios por qual passavam diante da ditadura civil, militar e empresarial. Na perspectiva da fé, Anastácia foi compreendida como santa, inclusive há movimentos do catolicismo negro que buscam beatificá-la. Na Umbanda e no Candomblé, de acordo com Grada Kilomba, Anastácia trabalha na linha das pretas-velhas, em consonância com a sabedoria e integridade de Oxalá ou Obatalá.¹⁵

Quando eu estive na Irmandade do Rosário e São Benedito do Rio de Janeiro em 2018, para conhecer o Museu do Negro, uma experiência inusitada, intensa e especial me ocorreu. Após a visita guiada realizada pelo diretor e curador Ricardo Passos e pela filósofa Sandra, conversávamos no escritório. Eu pedi para ir ao banheiro e Sandra me acompanhou, passamos novamente por uma das salas de exposição. Ao entrar no banheiro e olhar no espelho eu tive medo de ficar presa lá, então voltei rapidamente. Mas quando eu me aproximei da imagem de Anastácia, o meu corpo começou a se movimentar de maneira involuntária, encurvou-se até que eu recebesse, por via mediúnica, a entidade que bradou de maneira intensa, ela gritou com toda força que podia. Não recordo de todos os detalhes. Mas me lembro de Sandra indo ao meu encontro e cantando suavemente em idioma africano nos meus ouvidos para que a entidade partisse. ocorreu um transe, do qual eu tinha consciência do que ocorria, mas não conseguia controlar a corporeidade. passada essa experiência, Sandra me explicou que um antepassado

¹⁴ SOUZA, Mônica Dias de. *Escrava Anastácia: construção de um símbolo e a re-construção da memória e identidade dos membros da Irmandade do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos*. 2001. 215f. Dissertação de Mestrado. UFF, Niterói, 2001.

¹⁵ KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.



meu, anteriores às minhas tataravós, esteve naquele local no passado e que estava feliz com a minha chegada, no presente. A experiência foi impactante e minha conexão com Anastácia ampliou.

Meses depois da visita ao Museu Afro no Rio de Janeiro, encomendei um desenho ao artista cambuquirense Felipe Silva Lemes para me retratar enquanto Anastácia, acrescentando elementos dos meus orixás Obaluaê e Iemanjá (Figura 43).¹⁶ No processo criativo, Felipe inseriu no desenho do meu busto a palha da costa, para proteger o pescoço deste instrumento de tortura, que era colar. No meio da testa da Figura 43 tem uma concha do mar. uma corda sustenta a máscara que tampa a boca. No topo da cabeça, Ori, o pássaro de Nzâmbi que desata a corda da máscara de flandres.¹⁷ A máscara era incapaz de segurar o pensamento, as ideias, a ancestralidade de Anastácia.



Fig. 43 Felipe Silva Lemes,*Simone de Assis – Iara Anastácia ti Obaluaê*, desenho com lápis de cor sobre papel, 2018.

16 O artista Felipe Silva Lemes, com quem colaborei em produções de curta-metragem animado, também criou uma representação visual da minha conexão com meus orixás. Autodidata, Felipe utiliza lápis de cor Faber-Castell ou lápis grafite sobre papel sulfite A4 em sua técnica de desenho.

17 ASSIS, Simone de. “*A festa do Divino Espírito Santo é coisa de raiz, é cultura*”: batuques na paróquia do Matosinhos – São João del-Rei/MG (História do Tempo Presente). 2021. 235f. Dissertação de Mestrado. UFSJ, São João del-Rei/MG, 2021.

O SONHO DE MINHAS ANCESTRAIS

Após o encontro com a preta-velha Anastácia no Rio de Janeiro, iniciei um processo de conexão com minhas ancestrais, as curandeiras de minha família. Acessei memórias de minha avó materna Isabel Rosa. Ela faleceu ainda em minha adolescência e muitos anos depois sonhei que a minha vovó estava linda e guardava as características de quando era viva: rostinho miúdo e negro, os cabelos compridos, encaracolados e totalmente brancos. No sonho, ela atendia em um terreiro de Umbanda, que se parecia com um hospital, usava blusa e saia rodada brancas e fumava cachimbo. Recordei-me também da bisavó paterna, Rosenda Salgado, que era benzedeira renomada na região rural entre São Thomé das Letras e Três Corações, no Sul de Minas. Tenho recordações de infância com a bisa, que mesmo de idade avançada fazia questão de estar com as unhas feitas e com esmalte vermelho, que ficavam lindos em suas mãos negras. Recorri a memórias coletivas de minha avó paterna, Dalva Paulina, que não conheci, mas de acordo com as narrativas dos meus pais, vovó Dalva era parteira, conhecida de banhos e chás. A minha mãe conta que suas duas primeiras filhas, minhas irmãs, Sueli e Marli, nasceram pelas mãos e sabedoria de vó Dalva.

Fiquei feliz por conhecer o passado dessas mulheres e saber mais sobre suas lutas e seus processos de magia, fé, curandeirismo, sociabilidades, ativismo, trabalho e feminismo negro. Questões da linhagem de benzedeiras que também eram minhas. Estavam na força e afeto de minha mãe, Maria das Dores Paulino Assis, também no legado ancestral de meu pai, José Sebastião de Assis. Estava comigo e entre as minhas irmãs, Sueli, Marli, Maria Isabel e Juliana. Estava com minhas tias e primas. Estava na astúcia e estratégias emancipadoras que cada uma de nós e que todas nós, em diferentes formas, realizávamos e realizamos. Estava também naquilo que iria vir, naquilo que virá, no presente-futuro de prosperidade, cidadania, equidade e bem viver.



O ALTAR PARA ANASTÁCIA EM MINHA CASA

Em 2018, quando eu morava em São João del-Rei, onde eu realizava o mestrado em História na UFSJ, meu amigo umbandista Patrick Salomão Ávila me presenteou com a imagem de gesso de Anastácia em pé , vestida de vestido branco. Ele presenciou os fatos na Irmandade Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, no Museu do Negro. Após banhar a imagem com manjericão e alecrim, levei-a para o meu altar de casa, junto com outras entidades que me regem. A Figura 44 é um registro do dia 13 de maio 2020, durante a pandemia gerada pelo Covid-19, em São João del-Rei.



Fig. 44 Ancestralidade no altar de casa. Foto: Simone de Assis. São João del-Rei, 13 de Maio de 2020.

O altar de fé e devoção (Figura 44) tem ao centro o *doburu* para Obaluaiê (oferenda de pipoca em um pires branco). Atrás *dodoburu* está a imagem do orixá Obaluaiê, coberto pela palha da costa. Ao lado direito, uma concha do mar, em referência a Iemanjá. Ao lado, há um alfinete de metal com uma fita vermelha, na força de Ogum e São Jorge. Ao lado, o preto-velho Pai Mateus das Almas,

atrás, Sant’Ana, com a criança no colo, na coexistência afro-religiosa Sant’Ana é Nanã, a mãe de Obaluaê. Apoiando em Nanã e na caneca estampada com fitas de Aparecida do Norte há um envelope branco, com uma carta de mandinga. Em cima da caneca, virada de bruços para servir de castiçal, um lume (vela) branco, destinado aos pretos e pretas-velhas pelo 13 de maio, o dia da abolição. No outro lado do *doburu*, tem a pedrinha de Aruanda. À esquerda está a preta-velha que ainda não tem nome. Atrás dela, o Padim Ciço de Juazeiro do Norte. Atrás dele está a jovem preta-velha Anastácia. Ao fundo, uma luminária sem lâmpada em formato de moranga. Na parede, a pena de um pássaro ornamentada por linhas. Atrás de Obaluaê há um santinho de papel plastificado com a imagem de Nhá Chica sentada¹⁸. Nhá Chica apoia-se no caxixi dos erês, feito com garrafa pet e pintado com tinta guache. Aos fundos uma placa de papel couchê com o meu nome, Simone Assis. Na ponta da direita, o copo com água filtrada para o anjo da guarda. Atotô! Odoyá! Sou reinadeira e do Omolocô, que é a Umbanda cruzada na Kimbanda com a licença do Candomblé. Laroyê, Exu, aos movimentos da vida!

CONSIDERAÇÕES

Intelectual negra comprometida com a educação antirracista e com as tradições de matrizes africanas, tornei-me sujeito falante. As novas encruzilhadas e oportunidades me fizeram perceber que era necessário ressignificar o trauma da colonização. Para o ritual de passagem e virada de perspectivas, a entidade Anastácia me levou a remover a mordaça e máscara de flandres da preta-velha do meu altar. Inspirada no “monumento à voz de Anastácia” do artista afrofuturista Yhuri Cruz, utilizei tinta preta para tecido, para pintar a máscara da minha estatueta de Anastácia, depois passei esmalte vermelho para moldar os lábios da imagem. Em seguida, coloquei um chapéu de palha adornado por fitas coloridas na cabeça de Anastácia. A música de gênero ponto que soprou no processo de remoção da mordaça da estatueta foi este: “*Eu sou de Aruanda, aê. Eu sou batizada na lei de Nzâmbi, eu sou moçambiqueira.*”

¹⁸ Nhá Chica é o nome popular de Francisca de Paula de Jesus, neta de escravizados. Nasceu em São João del-Rei, em 1808. Mudou-se com os familiares para Baependi, onde viveu até o falecimento em 1895. Nhá Chica é uma forte e afamada benzedeira de Minas Gerais. Realizou em vida curas e milagres, práticas que seguiu operando mesmo após a morte, conforme exposto no Santuário de Nhá Chica na cidade de Baependi/MG e nos relatos de graça e devoção dos fiéis. Trabalha na linha de Nossa Senhora da Conceição, a santa para quem construiu uma capela no território sul mineiro. Nhá Chica foi beatificada como santa na Igreja Católica em 2013. Na Umbanda, ela corresponde a entidade de Preta-Velha e irradia na regência de Oxum no Candomblé.



Na live “A importância das vivências e seu significado ancestral”¹⁹ (Figura 45), realizada no dia 13 de maio de 2023, o Coletivo ÓkunLayó me convidou para participar ao lado da Ekedí Soraia Santos e da artista-educadora Samantha Magalhães. O educador Michael Souza mediou o evento no qual compartilhei a ressignificação que elaborei do artefato material que representa a entidade Anastácia. Na ocasião, eu estava como bolsista CNPq no projeto “Passados Presentes: patrimônios e memórias negras e afro-indígenas em Minas Gerais”, coordenado pela Profa. Dra. Hebe Mattos (UFJF) e Prof. Dr. João Paulo Lopes (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sul de Minas Gerais). Este projeto é um espaço que me nutre na construção da sabença contracolonial, nas ações afirmativas e empoderadas do meu ofício de historiadora. Aweto!



Fig. 45 Print da live “Importância das vivências e seu significado ancestral”, com a participação de Samantha Magalhães, Soraia Santos, Simone de Assis e Michael Souza. Simone mostra a escultura da preta-velha Anastácia moçambiqueira, que customizou, retirando a máscara de flandres, pintando os lábios de vermelho e adornando-a com chapéu de palha que contém fitas coloridas. Acervo: Coletivo ÓkunLayó, 2023.

19 Disponível em: https://www.instagram.com/p/CsMdCL6pEEa/?utm_source=ig_web_copy_link

VII

SOBRE OS AUTORES E AUTORAS

Sá Rainha Konga Ana Luzia da Silva Moraes – na Festa do Kongo de Nossa Senhora das Mercês no Reinado de Oliveira-MG; e Rainha Konga de Nossa Senhora das Mercês na Festa de Maio da Comunidade Braúnas em Juatuba/MG. Ela também é mestra em História (Universidade Federal de São João Del Rei - UFSJ).

Ana Maria de Paula –Mãe Ana de Iansã. Zeladora do Terreiro de Umbanda “Caboclo Pedra Branca” e presidente da Associação AfroAncestral (Poços de Caldas, MG).

Letícia Helena Pereira Rosa – Graduada em Turismo (Universidade Veiga de Almeida - UVA/RJ), graduanda em Antropologia (Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG).

Paulo Andrade Campos – Antropólogo (com habilitação em Arqueologia pela UFMG), mestre em Humanidades pela Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM) e doutorando em Antropologia pela UFMG.

Pedrina de Lourdes Santos – Mestra em Saberes Tradicionais e Doutora em Comunicação (Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG). Capitã de Massambike e Mameto no Candomblé Angola Moxikongo (Casa Azul, Oliveira/MG).

Pedro Augusto Soares de Menezes – Muzenza do Kilombu Manzo Ngunzo Kaiango, Belo Horizonte; membro da Guarda de São Benedito da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Passa Tempo-MG; Antropólogo e mestrandando em antropologia PPGAn/UFMG.

Rhonei Américo Silva – Mestre em História (Universidade Federal de São João Del Rei - UFSJ). Babalaô, dirigente do Ilê Òrìsà Èmilá – Templo Irosun Aje (Três Corações/MG).

Simone de Assis – Mestra em História (Universidade Federal de São João Del Rei - UFSJ), pesquisadora FAPEMIG (Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG - Unidade Campanha). Reinadeira (Cambuquira-MG).

Vanicleia Silva Santos – Professora de História da África, especialista em cultura material africana e afro-diaspórica, curadora da coleção Africana do Penn Museum - University of Pennsylvania.



SOBRE O PROJETO

Passados Presentes: patrimônios e memórias negras e afro-indígenas em Minas Gerais. Processo no CNPq: 421223/2022-7.

O projeto surgiu da experiência da rede Passados Presentes: Memória da Escravidão no Brasil (LABHOI-UFJF-UFF; CLASPITT, LEAFRICA-UFRJ), em associação com o Grupo de Pesquisa Emancipações e Pós-Abolição em Minas Gerais, sediado na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). A iniciativa conta com a colaboração de grupos de pesquisa da UFAL, UFSJ, UFOP, UFV, IFSULDEMINAS e UFMG e integra a rede internacional Patrimônios Imateriais Afro-ameríndios e Políticas Públicas na América Latina, com sede na IRD-França.

O projeto estabelece parcerias com comunidades detentoras de patrimônios imateriais, como congadeiros, foliões de reis e quilombolas, além de escolas, gestores e formuladores de políticas públicas. O objetivo é produzir conhecimentos que promovam a valorização do patrimônio e da cultura negra e afro-indígena, com impacto direto na melhoria das condições de vida de grupos historicamente marginalizados. O diálogo entre saberes tradicionais e acadêmicos se apresenta como uma ferramenta metodológica central e um desafio teórico para a pesquisa.

Os dados do projeto serão divulgados em diversas modalidades de releitura na plataforma digital do projeto, garantindo acesso aos detentores desses saberes, muitos dos quais são pesquisadores da rede. Esses recursos poderão ser utilizados em escolas, museus de território, exposições e aplicativos, promovendo a democratização do conhecimento e sua aplicação prática. Este catálogo é parte das atividades de divulgação das pesquisas realizadas no âmbito do projeto.

MEMBROS DO PROJETO

Hebe Mattos – <i>coordenadora geral</i>	Lívia Nascimento Monteiro
Aline Guerra da Costa	Luan Pedretti de Castro Ferreira
Amanda Pimentel Lira Cruz	Luciano Magela Roza
Ana Luzia da Silva Moraes	Luis Roberto da Silva Cruz
André Luiz Ribeiro de Araújo	Luiz Gustavo Santos Cota
Bruno Martins de Castro	Maria do Rosário Gomes da Silva
Carlos Eduardo Moreira de Araújo	Mariana Bracks Fonseca
Carolina dos Santos Bezerra-Perez	Mariângela Catão dos Santos Silva
Carolina Martins	Marileide Lázara Cassoli
Christine Douxami	Marlon Marcelo
Cleudiza Fernandes de Souza	Martha Campos Abreu
Daniele Michael Trindade Neves	Monica Lima
Danilo José Zioni Ferretti	Natália Batista Peçanha
Dayana de Oliveira da Silva	Paulo Andrade Campos
Fernanda do Nascimento Thomaz	Pedro Augusto Soares de Menezes
Giovana De Carvalho Castro	Rhonnel Américo Silva
Isaac Cassemiro Ribeiro	Robert Daibert Jr
Janete Flor de Maio Fonseca	Roseli dos Santos
Jéssica Mendes	Sidnéa Francisca dos Santos
João Paulo Lopes	Silvia Maria Jardim Brugger
Jonatas Roque Ribeiro	Simone de Assis
Josemeire Alves Pereira	Tailane de Oliveira Dias
Joyce de Souza Santos	Tayane Aparecida Rodrigues Oliveira
Joyce Mirella Alves de Souza	Vanessa Ferreira Lopes
Keila Grinberg	Vanicléia Silva Santos
Letícia Helena Pereira Rosa	Virgínia Albuquerque de Castro Buarque





[f](#) [t](#) [in](#) @saggaeditora